

Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica



Editores: Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno





Edita: **Asociación Cultural Xatafi**
y
Universidad Carlos III de Madrid

Departamento de Humanidades: Lingüística, Literatura, Historia y Estética
Instituto de Cultura y Tecnología
Departamento de Humanidades: Historia, Arte y Geografía
Vicerrectorado Adjunto de Cursos de Humanidades

Convocatoria Anual de Ayudas a la Comunidad Universitaria
para la realización de Proyectos Culturales, Deportivos y Solidarios
Vicerrectorado de Comunicación, Cultura y Deportes y Extensión Universitaria
Servicio de Información Juvenil, Actividades Culturales y Deportivas

Comité científico:

D. Antonio Rodríguez de las Heras
Universidad Carlos III de Madrid

D^a Elia Barceló
Universidad de Innsbruck

D. Jenaro Talens
Universidad de Ginebra

D. Eduardo Pérez Rasilla
Universidad Carlos III de Madrid

D. Fernando Broncano Rodríguez
Universidad Carlos III de Madrid

D. Julio Checa
Universidad Carlos III de Madrid

D^a Montserrat Iglesias
Universidad Carlos III de Madrid

D. Domingo Sánchez-Mesa
Universidad Carlos III de Madrid

Conferencias y Comunicaciones del

1^{er} Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción

Universidad Carlos III de Madrid, 6 al 9 de mayo de 2008

Editores:

Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano

© De los textos: los Autores

© De esta edición: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid

Maquetación: Alejandro Moia Román

ISBN: 978-84-691-8732-6

Depósito legal: M-50704-2009

ÍNDICE TEMÁTICO

CONFERENCIAS

TEORÍAS DE LA LITERATURA FANTÁSTICA Y DE CIENCIA FICCIÓN

- Barceló, Elia:** Reflexiones acerca de la elección del narrador
en los textos fantásticos: estrategias y efectos18
- Mariño Espuelas, Alicia:** Entre lo posible y lo imposible: el
relato fantástico.....40
- Merino, José María:** Lo fantástico y la literatura española.....55
- Moreno, Fernando Ángel:** La ficción proyectiva: propuesta
para una delimitación del género de la ciencia ficción65
- Roas, David:** Lo fantástico como desestabilización de lo real:
elementos para una definición94

TEATRO FANTÁSTICO Y DE CIENCIA FICCIÓN

- García May, Ignacio:** El maravilloso teatro de lo maravilloso.....121
- Checa Puerta, Julio Enrique:** Lo fantástico y el teatro152

MONSTRUOS Y BESTIAS

- Conte, David:** Un bestiario futuro: exorcismos proyectivos
en la ciencia ficción.....178
- Pedraza, Pilar:** El Síndrome de Ambras.....208

COMUNICACIONES

LITERATURA FANTÁSTICA Y DE CIENCIA FICCIÓN HISPANOAMERICANA

- Cifuentes-Aldunate, Claudio:** Otros componentes de la literatura neo-fantástica222
- Knickerbocker, Dale:** Aporía e historia en *Laberinto (as time goes by)*232
- López, Lola:** Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia-ficción y el cuento fantástico en Argentina242
- Morales Benito, Irene:** Estudio de lo neofantástico en *La Gran Jaqueca* de Gabriel Jiménez Emán256
- Nava Hernández, Marisol:** Creando el embrujo (La literatura fantástica mexicana de los cincuenta: temas y discursos)266
- Pilipovsky, Clara Inés :** Del sentimiento de no estar del todo: Julio Cortazar y la configuración de su mundo fantástico281
- Quesada Gómez, Catalina:** Incursiones de la metaliteratura en lo fantástico: a propósito de la metalepsis en Hispanoamérica293
- Verduzco Argüelles, Gabriel Ignacio y Rodríguez Tapia, Stella Maris:** Análisis simbólico literario de la leyenda de terror mexicana306

LITERATURA FANTÁSTICA Y DE CIENCIA FICCIÓN ESPAÑOLA

- Álvarez Perelétegui, Gonzalo:** Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester319
- Bartolomé Martínez, Cristina:** La noche de máscaras de Ros de Olano: cuando lo fantástico se viste de carnaval331
- Calafell, Núria:** Sujetos deseantes, sujetos trasgresores: la escritura preformativa como motivo fantástico. El ejemplo de Cristina Fernández Cubas y Silvina Ocampo345
- Casas, Ana:** El cuento modernista español y lo fantástico358
- Ceballos Viro, Álvaro:** El viaje a la luna de Juan Pérez Zúñiga: *Seis días fuera del mundo*379

Ferrús, Beatriz: Las infinitas mutaciones: lo fantástico en Gonzalo Torrente Ballester.....	394
Martín, Rebeca: Entre locos, milagrosos y reencarnados. El universo narrativo de José Fernández Bremón.....	404
Molina Porras, Juan: La posición ideológica de Juan Valera en sus cuentos maravillosos.....	417

LITERATURA FANTÁSTICA Y DE CIENCIA FICCIÓN ANGLOSAJONA

Moreno Pedrosa, Joaquín: Creación y realidad en la poética de J. R. R. Tolkien	429
Jerez, Isabel y Encabo, Eduardo: Recorriendo el mundo de Oz hasta llegar a Terramar. La importancia de diseñar buenos escenarios para el lector	441
Sanz Alonso, Irene: ¿Quién mató al Rey Brujo? Cómo Dernhelm se quita el casco y Éowyn se reconcilia con su género.....	451
Steimberg Alejo: La evolución de la figura del demiurgo en las ficciones de lo virtual. La trilogía del Ensanche de William Gibson como caso testigo	465

LITERATURA FANTÁSTICA Y DE CIENCIA FICCIÓN AFRICANA Y ÁRABE

Marimón, Darío: Aproximaciones a la ciencia-ficción en el mundo árabe. Posibles orígenes, panorama general y futuro del género	481
Ochiaga, Terri: Visión comparativa de la literatura fantástica en el canon europeo y africano: el caso de <i>Cumbres</i> <i>Borrascosas</i> y <i>The Concubine</i>	496
Pinheiro e Silva Cardoso Mendes, Maria do Carmo: O neofantástico na ficção breve contemporânea latino- americana, portuguesa e moçambicana: Julio Cortázar, Almeida Faria e Mia Couto	505

LA CIENCIA FICCIÓN Y LO FANTÁSTICO EN EL CINE

Álvarez, Marta: Cortos fantásticos del siglo XXI: Joe Chip en la cafetera, panchoneras y alienígenas	518
Gómez Galisteo, María del Carmen: La verdad está dentro de estas páginas: las novelas de <i>Expediente X</i> y los usos de la literatura de ciencia ficción.....	531
Novell, Noemí: Los múltiples rostros de los ladrones de cuerpos y el miedo al ... ¿otro?.....	543
Picarelli, Enrica: Affective mobilization and the virtualization of the present in <i>Battlestar Galactica</i> (re-imagined).....	553
Ramírez Arroyo, Francisco: Presencia de la literatura fantástica en el cine de David Lynch	566
Sánchez Trigos, Rubén: El zombie en el cine fantástico español	577
Zaplana, Beatriz: El espacio vacilante: el cine fantástico entre lo real, lo maravilloso y lo insólito	585

FANTÁSTICO, CIENCIA FICCIÓN Y FEMINISMOS

Spyratou, Ágapi Virginia: Utopías de cambio de sexo en la literatura de la ex República Democrática Alemana	599
Robles Moreno, Lola: Las otras: feminismos, teoría <i>queer</i> y escritoras de literatura fantástica	615
García McCausland, Elisa: Las chicas son Eternas: Roles de género en <i>The Sandman</i>	628

ÉTICA, POLÍTICA Y CIENCIA FICCIÓN

Clemente, Elena: Ciencia-ficción y política en el contexto canadiense: las distopías de Margaret Atwood y Nalo Hopkinson	639
---	-----

López García, José Ramón: Las verdaderas historias de las muertes de Francisco Franco: para una revisión ucrónica del franquismo	653
Muñoz Corcuera, Alfonso: La ética robótica de Asimov.....	674
Murcia, Alberto: La ucronía intencional como relato moral	689

TERATOLOGÍAS

Lozano, Ana: De investigaciones, tesis y otros animales fantásticos en la obra de Pilar Pedraza.....	705
Noyaret, Natalie: Dos calas en un Bestiario en pos de fantásticas metamorfosis: <i>Mi vida con Block</i> (G. Martín Garzo) y <i>Papilo Siderum</i> (J. M. Merino).....	717
Piqueras Fraile, María del Rosario : Trasfondo político-social en las historias fantásticas de animales de los más representativos autores de la historia de la literatura.....	731
Yelin, Julieta Rebeca: El bestiario inhumano. Sobre el <i>Manual de zoología fantástica</i> de Jorge Luís Borges y Margarita Guerrero	745

TEATRO FANTÁSTICO

Bravo Rozas, Cristina: El mito del Vampiro en la dramaturgia mexicana de fin de milenio	752
De Beni, Matteo: Difuminando los límites: lo fantasmal en el teatro de Francisco Nieva	768
Morón Espinosa, Antonio César: Amadís de Gaula, de José Martín Recuerda	780
Trouillhet Manso, Juan: El teatro fantástico de comienzos del siglo XX: el caso de Valle-Inclán	794

ORÍGENES Y CONSTRUCCIONES DE LO FANTÁSTICO

- Domínguez Carranza, José Octavio:** El reino que será (o de cómo la fantasía recreó el mundo)804
- Rómar, Antonio:** El mito y la ciencia ficción. La imaginación en el proceso de construcción de lo real.....815
- Sáenz Herrero, Jorge:** Lo real, lo fantástico y lo maravilloso en el relato hagiográfico. El caso de los Diálogos de Gregorio Magno.....826
- Santos Vila, Sonia:** E. T. A. Hoffmann y lo fantástico sobrenatural [«Eine Spukgeschichte»].....849
- Querol Sanz, José Manuel:** Imago mundi: La construcción literaria de la geografía mítica, fantástica y política.....863
- Zeppegno, Giuliana:** La trasgresión fantástica: imposibles lógicos y abismos de sentido en la literatura del Novecientos.....878

LITERATURA Y CIBERCULTURA

- López Pellisa, Teresa:** El digitalismo en *La Invención de Morel*893
- Muñoz, Rosa:** La narrativa hipermedia: los relatos del siglo XXI912
- Parada, José Gregorio:** La ciencia: ¿Nueva religión en Julio Verne?.....922

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- García García, Raúl:** La Biblioteca de La Tercera Fundación.....933
- Abella Santa María, Jaime:** Enfoques recientes sobre la ciencia ficción procedentes de las universidades francesas940

ÍNDICE ALFABÉTICO

Abella Santa María, Jaime: Enfoques recientes sobre la ciencia ficción procedentes de las universidades francesas	940
Álvarez, Marta: Cortos fantásticos del siglo XXI: Joe Chip en la cafetera, panchoneras y alienígenas	518
Álvarez Perelétegui, Gonzalo: Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester	319
Barceló, Elia: Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos	18
Bartolomé Martínez, Cristina: La noche de máscaras de Ros de Olano: cuando lo fantástico se viste de carnaval.....	331
Bravo Rozas, Cristina: El mito del Vampiro en la dramaturgia mexicana de fin de milenio	752
Calafell, Núria: Sujetos deseantes, sujetos trasgresores: la escritura preformativa como motivo fantástico. El ejemplo de Cristina Fernández Cubas y Silvina Ocampo	345
Casas, Ana: El cuento modernista español y lo fantástico	358
Ceballos Viro, Álvaro: El viaje a la luna de Juan Pérez Zúñiga: <i>Seis días fuera del mundo</i>	379
Checa Puerta, Julio Enrique: Lo fantástico y el teatro	152
Cifuentes-Aldunate, Claudio: Otros componentes de la literatura neo-fantástica	222

Clemente, Elena: Ciencia-ficción y política en el contexto canadiense: las distopías de Margaret Atwood y Nalo Hopkinson	639
Conte, David: Un bestiario futuro: exorcismos proyectivos en la ciencia ficción.....	178
De Beni, Matteo: Difuminando los límites: lo fantasmal en el teatro de Francisco Nieva	768
Domínguez Carranza, José Octavio: El reino que será (o de cómo la fantasía recreó el mundo)	804
Ferrús, Beatriz: Las infinitas mutaciones: lo fantástico en Gonzalo Torrente Ballester.....	394
García García, Raúl: La Biblioteca de La Tercera Fundación.....	933
García May, Ignacio: El maravilloso teatro de lo maravilloso.....	121
García McCausland, Elisa: Las chicas son Eternas: Roles de género en <i>The Sandman</i>	628
Gómez Galisteo, María del Carmen: La verdad está dentro de estas páginas: las novelas de <i>Expediente X</i> y los usos de la literatura de ciencia ficción.....	531
Jerez, Isabel y Encabo, Eduardo: Recorriendo el mundo de Oz hasta llegar a Terramar. La importancia de diseñar buenos escenarios para el lector	441
Knickerbocker, Dale: Aporía e historia en <i>Laberinto (as time goes by)</i>	232
López, Lola: Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia- ficción y el cuento fantástico en Argentina.....	242
López García, José Ramón: Las verdaderas historias de las muertes de Francisco Franco: para una revisión ucrónica del franquismo	653
López Pellisa, Teresa: El digitalismo en <i>La Invención de Morel</i>	893
Lozano, Ana: De investigaciones, tesis y otros animales fantásticos en la obra de Pilar Pedraza.....	705

Marimón, Darío: Aproximaciones a la ciencia-ficción en el mundo árabe. Posibles orígenes, panorama general y futuro del género	481
Mariño Espuelas, Alicia: Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico.....	40
Martín, Rebeca: Entre locos, milagreros y reencarnados. El universo narrativo de José Fernández Bremón.....	404
Merino, José María: Lo fantástico y la literatura española.....	55
Molina Porras, Juan: La posición ideológica de Juan Valera en sus cuentos maravillosos.....	417
Morales Benito, Irene: Estudio de lo neofantástico en <i>La Gran Jaqueca</i> de Gabriel Jiménez Emán	256
Moreno, Fernando Ángel: La ficción proyectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción	65
Moreno Pedrosa, Joaquín: Creación y realidad en la poética de J. R. R. Tolkien	429
Morón Espinosa, Antonio César: Amadís de Gaula, de José Martín Recuerda	780
Muñoz, Rosa: La narrativa hipermedia: los relatos del siglo XXI	912
Muñoz Corcuera, Alfonso: La ética robótica de Asimov.....	674
Murcia, Alberto: La ucronía intencional como relato moral	689
Nava Hernández, Marisol: Creando el embrujo (La literatura fantástica mexicana de los cincuenta: temas y discursos)	266
Novell, Noemí: Los múltiples rostros de los ladrones de cuerpos y el miedo al ... ¿otro?.....	543
Noyaret, Natalie: Dos calas en un Bestiario en pos de fantásticas metamorfosis: <i>Mi vida con Block</i> (G. Martín Garzo) y <i>Papilo Siderum</i> (J. M. Merino).....	717
Ochiaga, Terri: Visión comparativa de la literatura fantástica en el canon europeo y africano: el caso de <i>Cumbres Borrascosas</i> y <i>The Concubine</i>	496
Parada, José Gregorio: La ciencia: ¿Nueva religión en Julio Verne?.....	922

Pedraza, Pilar: El Síndrome de Ambras.....	208
Picarelli, Enrica: Affective mobilization and the virtualization of the present in <i>Battlestar Galactica</i> (re-imagined).....	553
Pilipovsky, Clara Inés : Del sentimiento de no estar del todo: Julio Cortazar y la configuración de su mundo fantástico.....	281
Pinheiro e Silva Cardoso Mendes, Maria do Carmo: O neofantástico na ficção breve contemporânea latino- americana, portuguesa e moçambicana: Julio Cortázar, Almeida Faria e Mia Couto.....	505
Piqueras Fraile, María del Rosario : Trasfondo político- social en las historias fantásticas de animales de los más representativos autores de la historia de la literatura.....	731
Querol Sanz, José Manuel: Imago mundi: La construcción literaria de la geografía mítica, fantástica y política.....	863
Quesada Gómez, Catalina: Incursiones de la metaliteratura en lo fantástico: a propósito de la metalepsis en Hispanoamérica.....	293
Ramírez Arroyo, Francisco: Presencia de la literatura fantástica en el cine de David Lynch.....	566
Roas, David: Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición.....	94
Robles Moreno, Lola: Las otras: feminismos, teoría <i>queer</i> y escritoras de literatura fantástica.....	615
Rómar, Antonio: El mito y la ciencia ficción. La imaginación en el proceso de construcción de lo real.....	815
Sáenz Herrero, Jorge: Lo real, lo fantástico y lo maravilloso en el relato hagiográfico. El caso de los Diálogos de Gregorio Magno.....	826
Sánchez Trigos, Rubén: El zombie en el cine fantástico español.....	577
Santos Vila, Sonia: E. T. A. Hoffmann y lo fantástico sobrenatural [«Eine Spukgeschichte»].....	849

Sanz Alonso, Irene: ¿Quién mató al Rey Brujo? Cómo Dernhelm se quita el casco y Éowyn se reconcilia con su género.....	451
Spyratou, Ágapi Virginia: Utopías de cambio de sexo en la literatura de la ex República Democrática Alemana.....	599
Steimberg Alejo: La evolución de la figura del demiurgo en las ficciones de lo virtual. La trilogía del Ensanche de William Gibson como caso testigo.....	465
Trouillhet Manso, Juan: El teatro fantástico de comienzos del siglo XX: el caso de Valle-Inclán.....	794
Verduzco Argüelles, Gabriel Ignacio y Rodríguez Tapia, Stella Maris: Análisis simbólico literario de la leyenda de terror mexicana.....	306
Yelin, Julieta Rebeca: El bestiario inhumano. Sobre el <i>Manual de zoología fantástica</i> de Jorge Luís Borges y Margarita Guerrero.....	745
Zaplana, Beatriz: El espacio vacilante: el cine fantástico entre lo real, lo maravilloso y lo insólito.....	585
Zeppegno, Giuliana: La trasgresión fantástica: imposibles lógicos y abismos de sentido en la literatura del Novecientos.....	878

PRESENTACIÓN

Entre los días 6 y 9 de mayo de 2008 se celebró en la Universidad Carlos III de Madrid el *I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción*. Durante aquellos días, fue un inmenso placer para nosotros descubrir que la calidad académica y personal caracterizaron el evento por encima de cualquier otra cuestión.

Esto fue posible gracias a la gestión conjunta entre la Universidad Carlos III de Madrid y la Asociación Cultural Xatafi, tras varios años de ilusiones y esfuerzos por aunar en una misma actividad el trabajo de tantos investigadores que existen sobre estos géneros en diversas áreas y disciplinas como la teoría de la literatura y la literatura comparada, la historia, el cine, el teatro y la cibercultura.

La respuesta fue abrumadora por parte de tantas personas que —como nosotros— consideraron necesaria una iniciativa de estas características en el ámbito académico español, que fomentara el encuentro entre los teóricos, investigadores, escritores y dramaturgos que han trabajado estos campos. El congreso disfrutó de la presencia de diecinueve importantes figuras invitadas, de la literatura fantástica y de ciencia ficción, además de noventa participantes de cincuenta y dos universidades (entre las que se encontraban dieciocho universidades nacionales y treinta y tres universidades internacionales entre Estados Unidos, América del Sur, Turquía, Grecia, Alemania o Francia), a los que debemos añadir docenas de inscritos como oyentes.

El resultado de dicho encuentro es el ejemplar digital que se presenta, en el que se incluyen algunas de las ponencias y de las comunicaciones que se expusieron en su momento. Respecto a los conferenciantes, tuvimos el placer de contar con los especialistas y escritores más relevantes en el campo de la literatura fantástica y de ciencia ficción del ámbito español, en un encuentro sin precedentes. Los académicos invitados fueron: David Roas (Escritor y Profesor

Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universitat Autònoma de Madrid), Alicia Mariño Espuelas (Profesora Titular de Filología Francesa en la Universidad Nacional a Distancia), Pilar Pedraza (Escritora y Profesora Titular de Historia del Arte en la Universitat de València), Elia Barceló (Escritora y Profesora Titular del Institut für Romanistik de la Universidad de Innsbruck), Isabel Clúa (Profesora de la Universitat Autònoma de Barcelona), Sara Martín (Profesora Titular de Filología Inglesa en la Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Sánchez-Mesa (Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Carlos III de Madrid), David Conte (Profesor de Literatura en la Universidad Carlos III de Madrid), Julio Enrique Checa Puerta (Profesor Titular de Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Profesor de Literatura en la Universidad Carlos III de Madrid), Ignacio García May (Dramaturgo y Profesor Titular de Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid), Cayetano López Martínez (Catedrático de Física Teórica de la Universidad Autónoma de Madrid) y Fernando Ángel Moreno (Profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Complutense de Madrid). También contamos con la presencia de los escritores: José María Merino, José Carlos Somoza, Fernando Marías, Javier Negrete, Santiago Eximeno y Eduardo Vaquerizo, y del cineasta Nacho Vigalondo. A todos ellos, queremos expresarles nuestro mas sincero agradecimiento por aceptar nuestra invitación, por sus excelentes intervenciones y por su implicación personal en el proyecto.

Otro de los éxitos —a nuestro juicio— fue el de la interdisciplinariedad en el estudio de las transformaciones culturales y narrativas en la literatura fantástica y de ciencia ficción. Esta interacción en torno a un mismo tema de investigación —para colaborar en el esfuerzo de diluir unas fronteras excesivamente estrechas y poco permeables— ha aportado unas conclusiones investigadoras que representarán una herramienta magnífica, así como un modelo que imitar en el futuro.

Presentamos aquí las líneas propuestas por el congreso y que se presentan en el índice de esta publicación responden a esta práctica metodológica:

- Literatura fantástica y de ciencia ficción española
- Literatura fantástica y de ciencia ficción hispanoamericana
- Literatura fantástica y de ciencia ficción anglosajona
- Literatura fantástica y de ciencia ficción árabe y africana
- Literatura fantástica y feminismos
- Literatura fantástica y teatro
- La ciencia ficción y lo fantástico en el cine y la televisión
- Ética, política y ciencia ficción
- Teratologías
- Literatura y Cibercultura

El interés del proyecto se deduce sin dificultad de la interdisciplinariedad alcanzada entre estas líneas de investigación. Estas actas pretenden ser el testimonio de esta propuesta de investigación en torno a la literatura fantástica y de ciencia ficción.

La organización del I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción no hubiera sido posible sin el apoyo de la Vicerrectora de Comunicación, Cultura y Deporte y Extensión Universitaria Montserrat Iglesias Santos y la Vicerrectora Adjunta Victoria Pavón. También queremos agradecer la ayuda de la Convocatoria Anual de Ayudas a la Comunidad Universitaria para la realización de proyectos Culturales, Deportivos y Solidarios, Servicio de Información Juvenil, Actividades Culturales y Deportivas.

Igualmente deseamos destacar la inestimable colaboración del Vicerrectorado de Cursos de Humanidades, y su Vicerrector Adjunto Eduardo Pérez Rasilla, así como del Departamento de Humanidades: Lingüística, Literatura, Historia y Estética y su Director Enrique Villalba Pérez.

Así mismo queremos mencionar el apoyo y los consejos del Profesor Julio Enrique Checa Puerta, y del Instituto de Cultura y Tecnología dirigido por Antonio Rodríguez de las Heras. Sin sus respaldos, este proyecto no hubiera sido posible.

De igual manera queríamos hacer una mención especial a las ayudas recibidas por el Ayuntamiento de Getafe, Cyberdark y la Caixa como patrocinadores del congreso.

No podríamos finalizar estos agradecimientos sin recordar la colaboración absolutamente desinteresada de los miembros de la Asociación Cultural Xatafi, y especialmente destacar el trabajo de Fidel Ínsua por su dedicación durante los días del congreso, Alberto García-Teresa por estar aún cuando no podía estar y sobre todo el trabajo de Alejandro Moia por diseñar, crear y gestionar la web del congreso (www.congresoliteraturafantastica.com), así como la maquetación, diseño y preparación de la publicación que les presentamos, junto a Olga Robles Santín. Entre los miembros del equipo también se hace necesario agradecer a los investigadores Tahiche Rodríguez y Pablo Martín Sánchez su preocupación por los invitados, comunicantes, asistentes y alumnos con una eficaz y deslumbrante profesionalidad, y a Guadalupe Soria Tomás por su gestión y organización.

Esta edición digital está estructurada para facilitar la tarea del investigador en su lectura, y para que pueda realizar rápidamente búsquedas y localización de información. Se encontrará con dos índices a los que podrá acceder en todo momento: uno temático (según las líneas propias de investigación del congreso) y otro alfabético (según los nombres de los participantes). Estas herramientas, junto con los enlaces que encontrará en el lado izquierdo de la pantalla y una función específica de búsqueda, le permitirán realizar diversas indagaciones introduciendo palabras u oraciones.

Esperamos que las actas sean al menos tan enriquecedoras como para nosotros ha sido la organización de este congreso.

Teresa López Pellisa

Fernando Ángel Moreno Serrano

Coordinadores del I Congreso Internacional de Literatura

Fantástica y Ciencia Ficción en la Universidad Carlos III de Madrid

REFLEXIONES ACERCA DE LA ELECCIÓN DEL NARRADOR EN LOS TEXTOS FANTÁSTICOS: ESTRATEGIAS Y EFECTOS

Elia Barceló

Universidad de Innsbruck

A nadie que me conozca un poco, tanto en el campo académico como en el de la creación literaria, le extrañará el tema que he elegido para compartir con ustedes en esta sesión. Cada uno tiene sus gustos, sus obsesiones, sus ideas fijas y sus prioridades a la hora de encarar un texto. Hay estudiosos y escritores que trabajan, sobre todo, en la estructura, en la arquitectura narrativa; los hay que se interesan más que nada por la creación de personajes, por la ambientación, por el tono, por el ritmo... por las mil cosas que, juntas, hacen un texto, y que son igual de importantes para el conjunto. Yo, sin desdeñar ninguna de las anteriores, porque soy perfectamente consciente de que el fallo en una de ellas trae consigo el fallo del total, lo primero que me planteo en un texto narrativo, tanto si voy a analizarlo como si pienso escribirlo, es la cuestión del narrador.

Hasta que no sé quién narra, desde qué punto de vista, y con cuánto dominio sobre la materia narrada, no soy capaz de dar forma al texto

Voy a hacer estas reflexiones, que no pretenden más que compartir con ustedes mis pensamientos sobre el tema, más bien desde el punto de vista de escritora, de la persona que tiene en la cabeza una idea y pretende convertirla en una historia escrita.

El narrador es una elección fundamental en cualquier texto porque es la instancia que filtra la información, toma las decisiones respecto a lo manifiesto y lo omitido, narra o muestra las escenas y nos mueve a los lectores a lo largo del flujo del tiempo de la historia.

Para decirlo con las palabras de Mario Vargas Llosa, en sus «Consejos a un joven novelista»

Para contar por escrito una historia, todo novelista inventa a un narrador, su representante o plenipotenciario en la ficción, él mismo una ficción,

pues, como los otros personajes a los que va a contar, está hecho de palabras y sólo vive por y para esa novela.

O, como ya dijo Percy Lubbock en su excelente ensayo, publicado en 1921, *The Craft of Fiction*: «The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view —the question of the relation in which the narrator stands to the story» (Lubbock, 1921: 59)¹.

¹En principio, como en cualquier otro género narrativo, el fantástico dispone de las mismas posibilidades en lo que respecta al narrador. El autor que decide escribir un texto fantástico puede elegir entre la primera persona, la segunda y la tercera —omnisciente o no—; en singular o en plural. Dispone también de las combinaciones de todas ellas, así como de la inclusión de fragmentos de textos de otros géneros que ayuden a completar la información o a producir lo que Barthes (1984) llamaba «*effet de réel*» (noticias periodísticas, informes, cartas, fragmentos de diarios, anuncios, etc.)

Como les decía, hay muchas decisiones importantes que tomar respecto a un texto en el momento de sentarse a escribir pero, en mi opinión, la elección del narrador es la más relevante de todas ellas. Y el efecto que produce el texto acabado en el lector depende en gran medida de que esa elección de narrador haya sido no sólo la correcta, sino la mejor posible.

Para estudiar las estrategias del narrador y el efecto que producen en el lector —tema arduo, muy subjetivo y que nunca acabará de explorarse, supongo— deberíamos sentar primero unas bases de partida acerca del género fantástico; deberíamos primero estar de acuerdo en qué pretende un autor cuando escribe un texto fantástico y qué busca un lector cuando lo elige. Aquí me temo que no tendré más remedio que alejarme un tanto de la objetividad académica para entrar en un terreno bastante más movedizo y que depende en gran parte de mis propias experiencias y sensaciones que, sin embargo, me

¹ «Considero que la intrincada cuestión del método, en la artesanía de la ficción, está gobernada por la cuestión del punto de vista —la cuestión de la relación entre el narrador y la historia».

atrevo a afirmar que son compartidas por muchos lectores y estudiosos del género.

Una de las primeras palabras claves sería «inquietud». Uno no lee una historia fantástica para tranquilizarse sobre la solidez del mundo que le rodea sino más bien lo contrario: lo que uno busca son los agujeros en la trama de la realidad. Pero tanto los agujeros como la realidad son puntales en la construcción de un relato fantástico y ninguno de los dos puede dejarse de lado, si esperamos que el lector nos acompañe.

No todos los relatos fantásticos producen el mismo tipo de sensación y no siempre están relacionados con lo terrorífico —todos sabemos que hay también excelentes relatos fantásticos humorísticos o irónicos que nos dejan con el aleteo de lo fantástico en nuestro interior pero con una sonrisa en los labios (pensemos, por ejemplo, en algunos de los cuentos de la cubana María Elena Llana, como «En familia»; o en los textos de Lewis Carroll).

Sin embargo, la mayor parte de la narrativa fantástica quiere arrastrar a su lector a un mundo de deslizamientos, de inseguridades, de fenómenos improbables o directamente imposibles en el mundo real como lo conocemos hasta la fecha. Los personajes que sufren el encuentro con este tipo de «fenómenos» (en terminología de Malrieu, 1992) suelen quedar afectados de modo duradero, cuando no pierden la vida o la cordura en el proceso.

Si la literatura fantástica se orienta a mostrar los agujeros en la trama de la realidad, el narrador de un texto fantástico debe delimitar esos dos niveles: tanto la realidad, como los agujeros.

Como la literatura fantástica suele utilizar situaciones y fenómenos difíciles de aceptar para un lector acostumbrado a las convenciones literarias realistas, es muy importante que los materiales de la historia le sean presentados del modo más «real» y convincente posible. Y ahí es donde, desde el punto de vista del autor del relato, entra, antes que nada, la elección del narrador: la voz que sostendrá la historia, la focalización de los hechos, las circunstancias de la trama que van a ser o mostradas, o narradas, u omitidas.

Pero no podemos utilizar un narrador «convencional», decimonónico, omnisciente, que nos impone sus propias valoraciones y nos mueve a su

capricho a lo largo de la historia, porque eso produce en el lector una sensación abrumadora de control sobre la materia que no casa con los propósitos de un texto fantástico, y elimina la posibilidad de indicarnos los agujeros de los que antes hablábamos.

Para contornear esos vacíos, inherentes al género fantástico, tenemos que contar con un ingrediente fundamental en el texto: el misterio, aunque no exactamente en el sentido que se le da en otros géneros como el policíaco o el de terror.

E. M. Forster llama al misterio: «*a pocket in time*» y explica: «Mystery is essential to a plot, and cannot be appreciated without intelligence [...] to appreciate a mystery, part of the mind must be left behind, brooding, while the other part goes marching on» (Forster, 1927: 73)². Foster no habla específicamente de la literatura fantástica, y el misterio al que él se refiere es el que se desarrolla a partir de las omisiones voluntarias que producen en el lector el deseo de seguir leyendo para descubrir al final del texto los fragmentos que no se nos habían presentado en su secuencia cronológica y que, llegados a los últimos capítulos, o párrafos, en un relato, dan una imagen de conjunto comprensible y que suele presentarse aliada con la sorpresa.

En literatura realista, y sobre todo en el género policíaco, orientado precisamente a la resolución del misterio, éste debe ser presentado al lector de manera que no queden cabos sueltos, debe ofrecerse al lector una solución aceptable dentro de su comprensión lógica del mundo, basada en una relación de causalidad.

Incluso en el caso de un texto de terror fantástico, el lector, para sentirse satisfecho, tiene que saber en algún momento, como muy tarde al final de la historia, cuál era concretamente la amenaza a la que se han enfrentado los protagonistas y cómo han logrado superarla con los medios de los que disponían, que deben ser los que cualquier ser humano tiene a su alcance; o bien, por qué han sido derrotados.

² «El misterio es esencial en la trama y no puede apreciarse sin inteligencia [...] para apreciar un misterio, parte de la mente debe quedar atrás, reflexionando, mientras la otra parte sigue adelante».

Stephen King, en su estimulante ensayo *Danse Macabre*, dice que puede uno estar ocultando al monstruo durante casi toda la novela, pero en algún momento le debes al lector la honradez de abrir la puerta y enseñar el monstruo, lo que siempre es anticlimático, porque la fantasía del lector siempre va un paso más allá que la del autor.

You can scare people with the unknown for a long, long time [...] but sooner or later, as in poker, you have to turn your cards down. You have to open the door and show the audience what's behind it (King, 1981: 133)³.

Como ya hemos comentado, el fantástico es un género muy permisivo en cuanto a la explicación o revelación del misterio; no sólo no es necesario que se explique al final, sino que ni siquiera es conveniente. Ahora veremos las palabras despectivas que dedica Cortázar a las explicaciones «racionales» basadas en antepasados vengativos y maleficios malayos.

En la literatura de terror, sin embargo, el lector se siente engañado si al final no se sabe cuál es la amenaza y cómo se puede neutralizar. Aquí podemos citar una de las últimas novelas de Stephen King: *On a Buick eight*, en la que nunca llegamos a saber qué es ese coche, de dónde viene o cuál es concretamente la amenaza que representa, y al final de la novela sus ominosos poderes se van perdiendo sin más, hasta que acaba convertido en un simple vehículo «raro», pero que ya no daña a nadie.

Muchas veces el lector de relatos y novelas de terror también se siente defraudado si al final no se reintegra el orden *ante quo*, mientras que, en el fantástico moderno, dirigido a inquietar al lector, la inquietud es tanto mayor si no se produce esa restauración del orden, si el fenómeno no se neutraliza en ningún momento. El misterio puede, así, conservarse hasta el cierre de la historia, dejando a la imaginación del lector la posible explicación del fenómeno.

³ Uno puede asustar a la gente con lo desconocido durante mucho, mucho tiempo [...] pero antes o después, como en el poker, tienes que poner las cartas boca arriba. Tienes que abrir la puerta y mostrar al público lo que hay detrás.

En la literatura fantástica, el misterio puede no ser resuelto al final y, de hecho, en la mejor literatura fantástica, nunca tenemos la sensación de haber llegado al final de las explicaciones, sencillamente porque no existe explicación.

Oigamos a Julio Cortázar:

En la mala literatura fantástica los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cuñas instantáneas y efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario; así, una señora que se ha aganado el odio minucioso del lector, es meritoriamente estrangulada a último minuto gracias a una mano fantasmal que entra por la chimenea y se va por la ventana sin mayores rodeos, aparte de que *en esos casos el autor se cree obligado a proveer una «explicación» a base de antepasados vengativos o maleficios malayos*. Agrego que la peor literatura de este género es la que opta por el procedimiento inverso, es decir el desplazamiento de lo temporal ordinario por una especie de *full time* de lo fantástico, invadiendo la casi totalidad del escenario con gran despliegue de cotillón sobrenatural (Cortázar, 1992: 53-54).

El fantástico explicado produce en el lector una sensación anticlimática, banaliza la historia y traiciona su propia intención, que es la de crear inquietud e incomodidad, y la de impulsar la reflexión sobre la solidez del mundo que nos rodea.

En un texto fantástico, el misterio es, en la base, ignorancia, desconocimiento de una situación, imposibilidad de conocer sus orígenes y sus efectos y de calibrar sus consecuencias.

Esto significa que, para crear misterio en un texto, es necesario que alguien ignore cosas fundamentales para la comprensión de la serie de acontecimientos.

Se puede hacer con ignorancia del narrador (en este caso, el mejor sistema es un narrador protagonista, en primera, que ignora lo que está sucediendo y sólo tiene acceso a las manifestaciones externas del fenómeno — ruidos extraños, objetos que se mueven solos, presencias que siente, pero no ve,

etc.). El lector, que no tiene más fuente de información que su narrador, comparte la sensación de misterio e impotencia con el protagonista.

Se puede hacer con ignorancia del protagonista y conocimiento del narrador (en tercera), que muestra cosas al lector que el protagonista ignora. Esa elección es muy adecuada para crear tensión en el texto, que no misterio. Si el lector sabe, porque se lo ha contado el narrador, que el monstruo está esperando en el armario del dormitorio, y el protagonista lo ignora, el lector sufre por anticipado, imaginando lo que pasará cuando el protagonista, inocente, abra aquel armario.

También puede hacerse al contrario: el narrador y el protagonista (que pueden ser el mismo o no) saben más que el lector y al lector se le obliga a permanecer en la ignorancia. Si se hace utilizando un narrador en tercera, esto suele ser visto por el lector como un engaño deliberado y no siempre produce buenos resultados. A menos que el autor se las arregle (usualmente con un narrador homodiegético) para que el lector apenas si se dé cuenta de que se le está manteniendo deliberadamente en la ignorancia, como es el caso, en mi opinión, de «Casa tomada», de Julio Cortázar, donde el narrador-protagonista sabe perfectamente de qué o de quién tiene miedo, pero no nos lo dice nunca.

Lo que sí funciona bien y el lector está dispuesto a aceptar es que se corte una escena en un punto en el que parece que se va a llegar a una revelación parcial y luego, la escena siguiente cambie de espacio y personajes (a veces también de tiempo), con lo que se retrasa la revelación esperada. Este es el conocido sistema de *cliffhangers* al que nos acostumbraron las series de televisión estadounidenses en los sesenta y que, narrativamente, —yo lo encuentro detestable— ya conocíamos por los narradores omniscientes a partir del Romanticismo, aquello de «pero dejemos a la infeliz doña Blanca frente al Conde que pretende ultrajarla, y volvamos a nuestro héroe, que galopa por la carretera de Burgos».

Pasemos rápida revista a las diferentes posibilidades de narrador en primera persona. La primera elección es si va a ser participante o no participante en la historia que relata.

Si es participante, suele ser también el protagonista de los hechos; aunque también puede darse el caso de que sea un personaje secundario, una especie de «actor de reparto», que narra lo sucedido —como el famoso caso del Dr. Watson, que narra y participa hasta cierto punto en las historias de Sherlock Holmes, pero no es el protagonista.

El narrador protagonista puede tener un conocimiento total de los hechos que relata, aunque sólomente externo —lo que ve, lo que oye, lo que le cuentan otros personajes—, ya que no puede entrar en la mente de las otras figuras. A partir de las acciones y palabras de los demás, puede conjeturar sus motivos, como hacemos en la vida extratextual. Por eso lo normal es que un narrador protagonista (homodiegético) tenga sólo un conocimiento parcial de los hechos: el que ha obtenido a través de sus cinco sentidos.

Puede ser un narrador fiable o bien indigno de confianza; es decir, puede ser honesto y contarnos todo lo que sabe, a su mejor saber y entender, o bien puede mentirnos deliberadamente o al menos ocultarnos parte de la verdad, por falta de competencia, por deseo de engaño, o por algún tipo de discapacidad —como es el caso de uno de los narradores protagonistas en *El sonido y la furia*, de Faulkner, que es un joven retrasado mental, o la narradora de «Los buenos servicios», de Cortázar, que es una empleada doméstica con muy pocas luces. También puede suceder que el narrador se vaya deteriorando a lo largo del relato, que se produzca una degeneración en su mente que se refleja en sus palabras, como es el caso de «Flores para Algernon», de Daniel Keyes, que no es exactamente la literatura fantástica a la que me refiero ahora, sino extrapolativa o ciencia ficción.

Yo diría que en la literatura fantástica el narrador homodiegético es el más frecuente. Y esta es la explicación que aporta el gran maestro del relato fantástico, Julio Cortázar, en su famoso ensayo «Del cuento breve y sus alrededores»:

Vuelvo al hermano Quiroga para recordar que dice: «Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste ser uno». La noción de ser uno de los

personajes se traduce por lo general en el relato en primera persona, que nos sitúa de rondón en un plano interno. Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de *Las armas secretas*, aunque quizá se trataba de los de *Final del juego*. Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro.

[...] cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo qlgo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, está e la burbuja y no en la pipa. Quizá por eso, en mis relatos en tercera persona, he procurado casi siempre no salirme de una narración stricto sensu, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento en sí (Cortázar, 1992: 45).

Para Cortázar, este uso del punto de vista limitado hace que el cuento sitúe al lector «en un plano interno», que lo introduzca en el mundo del relato en lugar de mantenerlo por encima de los hechos, en una posición de

observador privilegiado. Reduciendo el enfoque, aumentan las limitaciones tanto del protagonista como del lector, y el mundo se vuelve menos comprensible, cosa que, evidentemente, conviene al texto fantástico.

Vamos a ver a continuación por qué se elige este tipo de narrador y qué usos pueden dársele:

El narrador protagonista, en primera persona, homodiegético, produce una alta sensación de identificación con el lector, quien tiene la impresión de que un personaje se está dirigiendo directamente a él para contarle su historia. El lector confía inmediatamente en este tipo de narrador, adopta su punto de vista y no suele ocurrírsele que puede estar mintiendo; especialmente si no hay nada externo al narrador que corrobore la veracidad de sus afirmaciones.

Es también un tipo de narrador muy efectivo cuando se trata de relatar procesos de degeneración mental, ya que se trata de ir mostrando, a través de sus palabras y del encadenamiento de sus procesos lógicos, que está deslizándose hacia la locura. O incluso que ya estaba loco, o al menos no era muy normal, desde el comienzo del texto. Esa es la sensación que produce desde el comienzo una novela de Shirley Jackson: «Siempre hemos vivido en el castillo»:

Me llamo Mary Katherine Blackwood. Tengo dieciocho años y vivo con mi hermana Constance. He pensado con frecuencia que si hubiera tenido un poco más de suerte, podría haber venido al mundo como hombre lobo, porque los dos dedos medios de mis dos manos son igual de largos, pero he tenido que contentarme con lo que tenía. Me desagrada lavarme, y los perros, y el ruido. Me gustan mi hermana Constance, y Richard Plantagenet, y la *Ammanita phalloides*, la seta mortal. El resto de mi familia ha muerto (Jackson, 1962).

Este tipo de narrador, tanto si encontramos «normal» su manera de pensar y de narrar, como si no, aumenta el misterio en el texto, porque no tenemos ninguna otra instancia que nos suministre más información cuando la que procede del narrador es insuficiente. Si el narrador no entiende, los lectores

no entendemos, aunque a veces podemos suponer ciertas cosas, leyendo entre líneas.

Y aumenta también la tensión, especialmente si va ligado a una narración en presente, como es el caso que acabamos de ver, porque al lector se le sugiere que la trama se va desarrollando frente a él en el mismo momento de suceder, que no se están refiriendo unos hechos ya terminados, cuyo desenlace el narrador ya conoce de antemano, sino que todo está abierto y el narrador no tiene manera de saber lo que va a pasar porque lo está viviendo a la vez que el lector. Un excelente ejemplo sería el relato *Las armas secretas*, de Julio Cortázar.

Encontramos también con mucha frecuencia en cuentos fantásticos el mecanismo del doble narrador, o incluso el de las historias empotradas como muñecas rusas: Vamos a ver, como ejemplo, el más sencillo y frecuente: un narrador en primera que relata una historia que le contaron a él, también en primera.

El primer narrador suele colocarse en el plano de la «realidad» cotidiana, en el plano de consenso compartido tanto por los lectores extratextuales como por los que le escuchan en la realidad del texto. Con frecuencia se trata de una reunión de amigos, una tertulia, una sobremesa en la que se conversa sobre fenómenos extraños o paranormales. Entonces, ese primer narrador ofrece contar algo que alguien le contó a él y, cediéndole la palabra a ese segundo narrador, que no se encuentra presente y a quien no se puede interpelar, se nos narra el extraño suceso.

Con este mecanismo se obtiene, por una parte, un distanciamiento de los hechos narrados, ya que el narrador que los vivió no está allí para contestar preguntas ni dar más precisiones; por otra parte, se ofrece al lector la posibilidad de compartir con los personajes que escuchan la narración oral, ese *frisson* momentáneo que se obtiene al rozar lo incomprensible mientras, a la vez, se da también la posibilidad de desestimar la veracidad de lo narrado o considerarlo sólo un juego de ingenio dirigido al intelecto del lector o del oyente, y no a sus emociones.

Es también un recurso que utilizan con cierta frecuencia los escritores que no se consideran a sí mismos escritores de textos fantásticos y quizá teman

que alguien pueda pensar que ellos —los autores, en el mundo extratextual— se creen de verdad esas cosas. Con un narrador interpuesto, el autor puede identificarse con el contertulio que narra sin valorar, y entonces lo que cuenta el segundo narrador —el que vivió los hechos que relata— puede ser cierto o no y, como no está presente para convencernos, somos nosotros quienes debemos decidir hasta qué punto concederle crédito y hasta qué punto nos afecta.

Dentro de los narradores participantes, pero no protagonistas, en primera persona, tenemos, en relatos puramente fantásticos, además del tipo Dr. Watson, ya nombrado, y que suele usarse para dar información adicional al lector sin insultar su inteligencia, el que usa Edgar Allan Poe en «La caída de la casa de Usher»: un personaje del relato cuenta lo que ha sucedido a los protagonistas de la historia, lo que le permite narrar su destrucción final, salvándose él mismo.

En otros géneros, es también el narrador que mejor permite narrar las hazañas de un héroe (tanto si ha muerto ya o no) magnificándolas hasta lo insoportable si hace falta, sin que el lector sienta aversión por ese héroe, cosa que sucedería de inmediato si el héroe narrara sus gestas en primera persona.

En el caso de decidirnos por un narrador participante no protagonista tenemos la ventaja de que aumenta la tensión del lector, quien puede ignorar hasta el final si el protagonista muere, se salva o se vuelve loco. Aunque también hay que considerar que, en un texto fantástico, tampoco sería imposible que un narrador homodiegético estuviera narrando su historia después de muerto y todo el relato fuera, en la base, el relato de un fantasma, como es el caso —aunque algo más complejo en materia de narradores— de «Reunión con un círculo rojo», de Julio Cortázar, en el que todos los hechos se cuentan desde el otro lado de la vida y la comunicación se establece entre el fantasma de una mujer y el fantasma de un hombre cuando la mujer le narra al hombre los hechos que llevaron a la muerte de éste. Pero en este caso lo que resulta esencial es que el lector no sepa hasta el final quién está narrando y así se mantenga el misterio y la tensión del relato.

MISTERIO = IGNORANCIA

Ignorancia del narrador (Primera persona = Narrador–protagonista)

El lector se identifica con el narrador ——— aumenta el misterio

Ignorancia del protagonista (Tercera persona)

El lector se identifica con el protagonista ——— aumenta la tensión

(Ej. «Segunda vez». Julio Cortázar.)

Ignorancia del lector (Tercera persona o Primera persona = Narrador–protagonista)

Narrador y protagonista saben más que el lector

Se omite información ————— aumenta la inquietud

El misterio no se resuelve (Ej. «Casa tomada». Julio Cortázar)

Ignorancia del lector y el protagonista (Tercera persona)

El narrador lo sabe todo y niega información a ambos

Propio del siglo XIX: Omnisciente y valorativo. Suele molestar al lector

Aunque hay otras opciones (como la segunda persona singular o plural con o sin narratario explícito, y las combinaciones de narradores y de tipos de texto), la elección de narrador en el momento de sentarse a escribir nos lleva a las dos más inmediatas: narrador en primera (participante o no) y narrador en tercera (omnisciente o con sabiduría parcial).

Como hemos visto en la cita de Cortázar, en muchas ocasiones, el uso de un narrador en tercera, que suele hacerse con focalización única en el protagonista, acerca el texto al narrador en primera hasta tal punto que a veces no recordamos con claridad cómo estaba narrado el relato, una vez leído.

Sin embargo, ese narrador en tercera, aunque focalice exclusivamente en el protagonista del relato tiene la posibilidad de acercarnos también a los pensamientos y sentimientos de los otros personajes, así como está en posición de presentarnos —con la frecuencia y la intensidad que desee— escenas en las que el protagonista no está presente. Esta opción suele ser preferible cuando se trata de un texto largo —una novela breve o una novela de larga extensión—,

ya que la narración en primera puede hacérsele pesada al lector y recorta las posibilidades del autor, que sólo puede presentar directamente escenas en las que su héroe estuvo presente, o bien hacerle relatar escenas que conoce de segunda mano, por las informaciones que otro personaje le suministró.

El narrador en tercera puede también presentarnos al héroe desde fuera de sí mismo, como si lo contempláramos en una foto o en una película: podemos ver su apariencia externa, saber cómo camina, el efecto que produce en los demás, etc. Para obtener el mismo resultado con un narrador en primera, debemos recurrir al archiconocido truco del espejo —que unas veces funciona y otras chirría— en una escena en la que el narrador-protagonista se observa a sí mismo y nos cuenta lo que ve. Pero todos sabemos que lo que uno ve en sí mismo no siempre coincide con lo que los demás ven en nosotros. El protagonista puede verse feo, viejo y acabado, mientras un desconocido lo ve como un hombre maduro y atractivo, o al revés. Precisamente esta posibilidad de añadir diferentes puntos de vista para que el lector pueda formarse su propia opinión, a partir de todos los datos que se le ofrecen, hace que el uso de la tercera persona resulte preferible cuando se está trabajando en un texto largo.

El narrador en tercera, con dominio total o casi total sobre la materia narrada, puede ofrecernos más información externa, «objetivizadora» que la primera persona. Además, al ser un narrador que el lector asocia con la literatura realista, todo resulta más creíble y las dudas del lector disminuyen. El lector tiende a dudar más sobre lo que narra una primera que una tercera persona no participante. En general, el lector no suele pensar que lo que narra una tercera, supuestamente omnisciente, no tiene por qué ser la verdad, sino una versión de los hechos. El lector se deja llevar por esa narración con aspecto de objetividad y no piensa que es la verdad del narrador, su versión, su forma de ver los hechos, sino LA VERDAD, con mayúsculas.

Sin embargo, al analizarlo, nos damos cuenta de que esa tercera persona puede ser más manipuladora y artificial porque, cuando un narrador en tercera omite datos no lo hace por deficiencia o por miedo, como la primera participante, sino por designio, porque no le interesa informar al lector (bien

para aumentar la tensión, o el misterio, bien para proporcionarle una sorpresa final, aportando de golpe los datos que faltaban).

Tendríamos también que pasar revista, aunque somera, a otras posibilidades de encarar una narración. Son menos frecuentes y, por ello, más impactantes cuando resultan. Me refiero a los relatos que parecen estar narrados en lo que se llama segunda persona (que de hecho es una primera, con narratario, explícito o no) y la primera de plural (que, obviamente, también es una primera, pero menos frecuente que el «yo»).

Un relato ejemplar en el uso de la «segunda persona», y de todos conocido, es «Aura», de Carlos Fuentes. Nadie que lo haya leído habrá olvidado el arranque del cuento:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en ese cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa (Fuentes, 1972).

A lo largo del relato, toda la comunicación va dirigida directamente al protagonista: Felipe Montero, ese historiador joven con conocimiento del francés. Los tiempos verbales cambian entre el presente y el futuro, usando los pasados cuando se refieren circunstancias o hechos acaecidos un siglo atrás. El lector se identifica de inmediato con el protagonista porque ese «tú» hace que el lector se sienta directamente aludido, aunque no se trate del mismo «tú» que usa por ejemplo Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero* y que en ese caso sí va dirigido al hipotético lector extratextual que acaba de comprar la novela.

A lo largo de las páginas de «Aura» sentimos que la comunicación se da en ese «tú» que marca y delimita tanto al protagonista como al lector y, en general, no nos percatamos de que para que exista un «tú» tiene que haber un «yo» enunciador. ¿Quién es ese narrador invisible, desconocido, que lo sabe todo, incluso lo que va a suceder? ¿Dónde está? ¿Desde dónde observa?

Es un uso muy especial, muy poco frecuente del narrador en primera persona, tanto, que, cuando nos referimos a él, solemos hablar de un narrador en segunda.

El efecto que produce es muy curioso: tenemos la sensación de que hay algo ominoso en el texto, simplemente porque hay un «yo» oculto, que no sólo controla la materia que narra, sino que lo sabe absolutamente todo, incluso los hechos que sucederán en el futuro, y del que el protagonista no puede separarse. Produce la sensación de un destino previamente fijado, inalterable ya, como si el narrador fuera una instancia divina, fuera del tiempo.

Aquí, la ignorancia que engendra el misterio es una ignorancia compartida por el protagonista y el lector. Y resulta mucho más ominosa que la ignorancia a la que nos podría forzar un narrador en tercera.

Del mismo modo lo ha comprendido Julio Cortázar en «Segunda vez», relato en el que elige un narrador en primera persona del plural, un narrador colectivo que oculta su individualidad en la masa de los verdugos y se contrapone a la suma de individuos que son las víctimas, con las que el lector se identifica.

Veamos el arranque del cuento:

No más que los esperábamos, cada uno tenía su fecha y su hora, pero eso sí, sin apuro, fumando despacio, de cuando en cuando el negro López venía con café y entonces dejábamos de trabajar y comentábamos las novedades [...]. Ellos, claro, no podían saber que los estábamos esperando, lo que se dice esperando... (Cortázar, 1988).

Igual que el «tú» de «Aura» presupone un «yo», aunque éste nos resulte desconocido, el «nosotros» de «Segunda vez» da espacio al «vosotros» y delimita las esferas de víctimas y verdugos. Estos tienen la información y el conocimiento que se le escamotea a los personajes mientras que el lector, al final del cuento, descubre, con horror, que ahora ya puede imaginar lo que les va a suceder a las víctimas del aparato estatal y ese conocimiento que comparte con los verdugos lo equipara a ellos hasta cierto punto.

Habría mucho más que decir sobre este tipo de narradores, pero como el tiempo nos lo permite, me limitaré a recordar la excelente obra de Enrique Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento*⁴ que, publicada originalmente en 1976, sigue siendo una magífica reflexión sobre el tema que nos ocupa, además de una estimulante lectura.

Como decía al principio, lo que de verdad resulta crucial en la elección de narrador es que el narrador escogido sea el que mejor pueda narrar el relato, el que potencie todas las posibilidades de la materia. No se trata de tomar el más original, el más innovador, el más cómodo para el autor, sino el que mejor sirva al efecto que queremos producir.

A veces nos encontramos con relatos de jóvenes autores preocupados por las herramientas de su oficio y nos damos cuenta de que están probando el uso de diversos narradores para aprender a distinguir el más acertado. Cuando llevo talleres literarios, es algo que recomiendo con frecuencia y a mí me parece el equivalente a probar distintas técnicas en los talleres de pintura, como pintar el mismo tema al óleo, al pastel, al carboncillo... para ver con cuál de ellos se impresiona más la imaginación del contemplador. O como me imagino que se puede hacer en un taller de música y composición, reproduciendo el mismo motivo en flauta, trompeta o violín. Es muy productivo hacer este tipo de ejercicios, pero siempre deben ir complementados con un espíritu crítico que nos permita distinguir cuándo el resultado es un simple ejercicio de dedos, como hacer escalas al piano, o cuándo hemos dado con el narrador que mejor puede presentar la materia al lector.

En textos muy largos —novelas en general— otra opción a nuestro alcance es presentar los materiales a través de distintos narradores con distintos grados de omnisciencia y distintas voces y puntos de vista. Es lo que hizo Bram Stoker en su *Drácula*, y que aún sigue resultando válido porque, aunque el autor selecciona los materiales que van a ser presentados, así como su orden de aparición, y filtra las informaciones que recibe el lector, el efecto que se consigue es el de una objetividad fuera de duda, casi como si se tratara de un informe no valorativo. Cuando terminamos de leer *Drácula*, tenemos la

⁴ Véanse especialmente: páginas 55 a 74.

impresión de haber sido adecuadamente informados de los hechos cruciales para comprender el caso, y raramente nos damos cuenta, si no estamos estudiando y analizando el texto, de que el que de hecho es el protagonista absoluto —Drácula, el vampiro— aparece muy pocas veces, fuera de los capítulos iniciales, en el diario de Jonathan Harker, siempre visto por otro personaje, desde fuera, y nunca podemos entrar en su pensamiento. Conocemos todos los sentimientos, reflexiones y dudas de los humanos que sufren la situación, pero carecemos de pistas para comprender y explicar el comportamiento del vampiro, y eso es precisamente lo que lo hace más temible y ominoso: que no lo comprendemos, que no sabemos por qué actúa.

Ese es uno de los trucos básicos del narrador en los textos fantásticos, especialmente de aquellos orientados a lo terrorífico y es también la explicación de por qué los autores de fantástico solemos elegir narradores con conocimiento parcial (aunque usemos una tercera persona) y frecuentemente homodieéticos: desde el momento en que un narrador decide hacernos ver la lógica del monstruo, del fenómeno, nuestra capacidad de identificación se pone en marcha y el terror se convierte en algo intelectualizable, por tanto comprensible, y por tanto, la intensidad del horror se rebaja. Uno puede tener mucho miedo de un asesino loco, evidentemente; pero el miedo es mayor cuando uno no sabe a qué se enfrenta y cómo se le puede vencer.

Este ocultamiento deliberado (por parte del autor) de la mente del monstruo, que es básico para potenciar la sensación de inquietud o incluso de terror, ha sido visto por muchos críticos realistas como un maniqueísmo ingenuo o ridículo —los buenos son buenos porque se parecen a nosotros; los malos son malos sin explicación, porque sí—, e incluso como una reprobable tendencia reaccionaria —el mundo, como lo conocemos, está bien hecho y no debemos permitir que nada trastoque su funcionamiento—.

Sin embargo, a poco que se estudie la situación de un autor de textos fantásticos o fantástico-terroríficos, nos daremos cuenta de que se trata simplemente de una de las herramientas básicas para crear el tono adecuado al género en el que el autor trabaja.

¿Cuánto quedaría de la sensación de miedo, misterio e impotencia que produce la lectura de «Casa tomada», pongamos por caso, si supiéramos cuál es concretamente la amenaza a la que se enfrentan los dos hermanos o si, incluso, pudiéramos entrar en la mente de «ellos»?

En los casos en los que el autor ha decidido romper con esta práctica y ha permitido que el narrador nos abra la mente del monstruo, el texto se convierte en una novela psicológica o psicopatológica y se aleja de lo fantástico porque lo fantástico se basa, entre otras cosas, en mi opinión, precisamente en lo nebuloso, lo inexplicable por mecanismos lógicos o psicológicos, en los agujeros de la trama, como decíamos antes, con Cortázar. Si el narrador rellena estos huecos, volvemos a encontrarnos con un tejido sólido, que puede que no nos guste ni nos tranquilice especialmente, pero por el que podemos transitar. Las grandes novelas realistas del siglo XIX tampoco nos presentan una realidad tranquilizadora ni amable (pienso en Dickens, Balzac, Tolstoi, Galdós...), pero es una realidad sólida, donde todo se entiende, aunque no se comparta ni se apruebe.

El fantástico es sutil, es volátil, está hecho de insinuaciones, de reflejos en el agua o en el aire; uno de sus trucos más efectivos es el «como si», que no afirma nada, que se limita a sugerir una posibilidad que la razón desecha. Por eso es importante que el narrador que nos presenta un tipo de hechos incomprensibles, inadmisibles a veces, tampoco sepa él mismo (o al menos no nos diga) exactamente qué está pasando. Los textos fantásticos requieren, más que cualquier otro, la colaboración, la complicidad del lector, así como esa *suspension of disbelief* o *poetic faith* de la que hablaba Coleridge. ¿Qué podría aportar un lector, si su narrador lo supiera todo y se lo contara todo?

Aquí, por supuesto, podríamos argumentar que ningún narrador, por muy omnisciente y decimonónico que sea, lo cuenta todo. Un narrador siempre omite; esa es una de sus tareas principales. Lo importante es qué cosas omite y con qué propósitos. Y qué palabras elige para narrar lo que narra, y si usa un registro coloquial o elevado, y si prefiere los artículos o los demostrativos (no es lo mismo decir «la puerta» que «esa puerta»). Pero esto, que es también

fundamental en el efecto que produce el texto en su lector, es otro tema y nos llevaría muy lejos, caso de explorarlo.

Mi intención, como declaré al principio, ha sido simplemente compartir con ustedes mis frecuentes y, a veces, obsesivas reflexiones sobre el narrador de los textos fantásticos. No pretendo haber llegado al cabo de la calle ni tener razón en todo. Estas observaciones están basadas en mis años de lectura y en los cientos de páginas que he escrito dentro del género que considero connatural en mí. Mi único propósito es, como narrador en primera persona con conocimiento parcial de la materia narrada, ofrecerles estos pensamientos y discutirlos con ustedes, las únicas personas con las que puedo hablar de estos temas, que a mí me parecen de gran importancia y que la mayor parte de la gente que me rodea encuentra absolutamente prescindibles.

Quizá si todo el mundo se planteara de vez en cuando la cuestión del narrador, no sólo en la literatura, sino en la vida, la comunicación entre personas se haría más fácil.

◆ Narrador participante (primera)

Homodiegético:

 Fiable

 Suficiente

 Insuficiente

 No fiable

Testigo («Dr. Watson»):

 Fiable

 Suficiente

 Insuficiente

 No fiable

◆ Narrador no participante:

 Omnisciente (tercera) con focalización múltiple

 Omnisciente (tercera) con focalización única en el protagonista

Conocimiento parcial (primera): relata una historia que alguien le contó
(doble narrador; cajas chinas)

Conocimiento parcial (tercera) con focalización única en el protagonista

◆ Narrador «en segunda» (primera disfrazada o desdibujada)

Instancia «divina», omnisciente, fiabilidad desconocida, sin objetivadores
(narrador desconocido en «Aura»; narrador fantasma en «Reunión con
un círculo rojo»)

Narrador colectivo («nosotros») conocido o desconocido

Narrador generalizante

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1992): *Teoría y técnica del cuento*, Ariel: Barcelona.
- BARTHES, Roland (1984): «L'effet de réel» en *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Paris: Seuil, pp. 167–175.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1817): *Biographia literaria*. Chapter XIV. <<http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html>>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009 .
- CORTÁZAR, Julio (1988): «Segunda vez» en *Los relatos (4). Ahí y Ahora*. Alianza Editorial: Madrid, pp. 19–26.
- CORTÁZAR, Julio (1992): «Del cuento breve y sus alrededores» en *Último round*, Madrid: Debate, pp 42–55.
- FORSTER, E.M. (1927): «Aspects of the novel» en HERSHEY, John (ed.). *The Writer's Craft*, Nueva York: Random Haus, 1974, pp. 65–80.
- FUENTES, Carlos (1972): «Aura» en *Cuerpos y ofrendas*. Alianza Editorial: Madrid, pp. 125–159.
- JACKSON, Shirley (1962): *We have always lived in the castle*. Nueva York: The Viking Press/Popular Library.
- KING, Stephen (1981): *Danse Macabre*, London: Warner Books.
- LUBBOCK, Percy (1921): «The Craft of Fiction» en HERSHEY, John (ed.). *The Writer's Craft*. Nueva York: Random Haus 1974, pp. 59–64.
- MALRIEU, Joël (1992): *Le fantastique*, Paris: Hachette.
- VARGAS LLOSA, Mario: «Consejos a un joven novelista». <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vargas2.htm>>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009 .

ENTRE LO POSIBLE Y LO IMPOSIBLE: EL RELATO FANTÁSTICO

Alicia Mariño Espuelas

UNED

Desde que el hombre se convierte en un ser racional, en el único animal de la creación consciente de que va a morir, surge en él el sentido de la trascendencia, el sentimiento de angustia ante lo desconocido y el respeto hacia lo sagrado en cuanto conocimiento y poder ostentado sólo por los dioses o por unos pocos elegidos.

Me estoy remontando a nuestra prehistoria, a aquellos tiempos en que nuestros ancestros no entendían el porqué de la luz y de la oscuridad, del día y la noche, de la salida y de la puesta del sol; se asombraban de las diferentes fases de la luna y sentían angustia ante la oscuridad hueca de la luna nueva, o incluso se conmovían con la lluvia, el viento, la nieve o el granizo.

Todo lo inexplicable —casi todo— se consideraba sagrado, secreto, respetable y, sobre todo, temible.

Aquel hombre con capacidad de palabra y posibilidad de evocar símbolos comienza, muy lentamente, durante sus miles de años de evolución, a intentar explicarse el mundo en el que debe sobrevivir. Y surgen así los primeros mitos —los primeros relatos de la humanidad— como explicación del Universo o respuesta a los grandes enigmas que aquellos hombres primigenios fueron planteándose a lo largo de su desarrollo humano e intelectual. Enigmas como la creación del mundo, el sol, la luna, las estrellas o los fenómenos atmosféricos; formas de vida trashumante o sedentaria; asentamientos territoriales; guerras, conquistas o sumisiones entre diferentes grupos o tribus, todo fue recogido e interpretado por los mitos, auténticos relatos pertenecientes a la noche de los tiempos.

Pero la explicación del Universo que entrañan los mitos no desvela el secreto de la trascendencia, pues no hay relato que sosiegue ante el enigma del más allá, del que sin duda se ocuparán las religiones.

Si damos un salto cualitativo en el tiempo, comprobamos que el progreso del pensamiento, de la filosofía, de la ciencia y de la tecnología ha ido aportando, a lo largo de los siglos, respuestas a los grandes misterios del Universo. Pero como si de una vertiginosa carrera de Sísifo se tratara, cada respuesta alberga un nuevo enigma que no desvelan las respectivas *matruskas* que vamos abriendo en ese interminable juego de muñecas rusas que constituye el Universo.

La consciencia de la muerte y la emoción insondable que proporciona la reflexión sobre el más allá son, desde tiempos inmemoriales, la raíz de un misterio que el hombre no ha terminado de descifrar. Y ello se refleja también en el arte, siendo fuente de inspiración de los más diversos creadores.

Quiero aludir, en particular, a un tipo de creación artística, la escritura, a la que grandes maestros de la crítica literaria como Castex, Caillois, Todorov, Schneider, Bessière, e incluso Rafael Llopis, en España, entre muchísimos otros, han denominado Literatura Fantástica. Un tipo de literatura que se manifiesta con preferencia en el relato corto (aunque no por ello excluye la novela) y que, para ser calificada como tal, debe producir un efecto, una emoción que abarque la ambigüedad, la duda, el vértigo existencial, el miedo o el terror.

En todo relato fantástico «clásico» se produce la irrupción de un elemento sobrenatural, misterioso e inexplicable en la vida cotidiana. Ante esa situación extraordinaria, el personaje principal (y a veces, igualmente, el lector) ha de vivir una ambigua, vertiginosa y, en ocasiones, terrorífica experiencia de los límites entre lo posible y lo imposible, lo humano y lo suprahumano, en la que hacen eclosión el elemento fantástico y su efecto; porque las leyes que ordenan tanto la realidad del lector como la del relato no consiguen explicar el extraño fenómeno acaecido.

El relato fantástico, por lo tanto, implica un desafío a la validez de las normas que rigen el concepto de realidad objetiva, transgrediendo de ese modo los límites impuestos por la racionalidad del orden establecido. Así, pues, podemos entender la esencia de lo fantástico como manifestación de un intento frustrado de explicación del Universo —intento de explicación consustancial al

hombre—, con la consiguiente permanencia del miedo a lo desconocido que impone dicho fracaso.

Con frecuencia se denomina Literatura Fantástica a determinadas creaciones grecolatinas, o incluso, más aún, se habla de literatura fantástica medieval, lo que no deja de ser una calificación bastante conflictiva. Los grandes especialistas en la materia no asumen la existencia de una literatura fantástica medieval, y ello porque se parte de la idea de que todo relato fantástico conlleva una ruptura o una transgresión de las normas que, desde el punto de vista positivista y racionalista, rigen el concepto de realidad, y para que eso ocurra es condición *sine qua non* que tales principios racionalistas se hayan desarrollado en dicha realidad sociocultural. El oscurantismo y la superstición son componentes básicos de la Edad Media, época sometida a preceptos teológicos. Nada tiene que ver esta situación con las teorías racionalistas que se desarrollarán a partir del Siglo de las Luces, ni con el Positivismo propio del siglo XIX, dominado por el progreso de la ciencia y por sus métodos empíricos de análisis de la realidad. De ahí que, más que de literatura fantástica medieval, debemos hablar de elementos fantásticos medievales; elementos que además constituyen una importante fuente temática para la literatura fantástica *stricto sensu*. Fuente inagotable hasta el punto de que el propio H.P. Lovecraft (1890-1937), uno de los grandes creadores de relatos fantásticos y de terror del siglo XX, construye parte de su evocadora mitología personal a partir de la recreación de elementos mitológicos medievales.

Cuando se inicia el movimiento romántico, a comienzos del siglo XIX, ha cristalizado ya el triunfo del Empirismo y del Positivismo como doctrinas que erigen a la diosa Razón en máximo exponente de toda controversia física o metafísica. Sin embargo, junto a estas doctrinas, habían ido surgiendo otras creencias que desafiaban la lógica de la Razón desarrollándose de forma marginal como iluminismo, ocultismo, magnetismo, onirismo, estudios y prácticas en torno a la hipnosis... De este modo, en pleno auge racionalista del siglo XIX, y siempre heredera de la inspiración romántica, la literatura fantástica es un reflejo de la tensión entre doctrina oficial y creencias marginales, en un desafío lanzado contra lo racionalmente establecido.

Y también, desde el punto de vista formal, es importante recordar que a lo largo del siglo XIX (sobre todo en su segunda mitad) el cuento se convierte en el modo de enunciación ideal para lo Fantástico (lo que no excluirá la existencia de novelas fantásticas, aunque sí en muy inferior número al de relatos cortos o cuentos). Asimismo, a comienzos del siglo XIX es cuando comienza a aplicarse el término «Fantástico» a una obra literaria, y cuando escritores y críticos inician el desarrollo del concepto de Literatura Fantástica. El primer crítico que utiliza el término «Fantástico» en literatura es Jean-Jacques Ampère, en un artículo publicado en *Le Globe* de París el 7 de febrero de 1828 en el que se refiere a los cuentos de E.T.A. Hoffmann (1776-1822) e insiste en la importancia de la obra de este creador alemán y en la innovación literaria que ésta representa.

En esta primera opinión crítica sobre la obra de Hoffmann (íntegramente recepcionada en Francia poco después a través de las traducciones de Loève-Weimars) subyace ya la idea de que lo Fantástico se origina en ambientes normales que todos conocen, pero se manifiesta como experiencia de los límites entre lo posible y lo imposible, entre la normalidad cotidiana y lo inconcebible desde el punto de vista racional, produciendo una agobiante sensación de misterio, extrañeza, temor, miedo o terror.

Hoffmann aportaba una auténtica renovación en la hasta entonces denominada literatura de imaginación, que comprendía el cuento maravilloso, de gran tradición popular, el cuento de hadas y las creaciones literarias surgidas por toda Europa a imitación de las obras maestras del «género gótico anglosajón», entre las que todos recordamos: *El castillo de Otranto* (1765), de Horace Walpole; *Los misterios de Udolfo* (1794), de la prolífica Anne Radcliffe; *El monje* (1795), de Matthew G. Lewis; o *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin, por sólo citar algunas. El público había empezado a cansarse de la excesiva proliferación de cementerios en noches de luna llena pobladas de espectros o diablos. Relatos todos ellos con una temática más o menos cruel o macabra, inserta en el campo de lo sobrenatural, pero cuya práctica textual no alcanzaba la verosimilitud que, más adelante, lograría el género fantástico en el tratamiento de lo desconocido; aunque la narrativa gótica incluyera siempre

una explicación racional de cuantos fenómenos, presuntamente irracionales, se recogían en sus textos.

Ésa es la importante novedad de E.T.A. Hoffmann, en cuyos cuentos recrea temáticamente lo extraño, lo misterioso, lo tétrico, lo visionario o lo sobrenatural (recordemos a modo de ejemplo «Vampirismo», «El hombre de arena» o «Los autómatas»); pero además consigue, mediante su maestría literaria y su dominio de la técnica descriptiva, hacer verosímil lo inverosímil. Así, pues, la obra de Hoffmann, su asimilación y su influencia, suponen un hito en la historia de la Literatura Fantástica en su primera vertiente, conocida como «Fantástico visionario». A ello también contribuyeron, sin duda, antecedentes como la novela de Jacques Cazotte, *El diablo enamorado* (1772), o *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (la primera parte se publicó en San Petersburgo en 1804-1805, y la segunda en París en 1813-1814) del polaco Jan Potocki (cuya edición definitiva ha visto la luz en 2007 en París).

Por todo ello, hacia 1830, gracias a Hoffmann y a su empeño por contar de forma verosímil acontecimientos cuando menos extraños y, la mayoría de las veces, visionarios y sobrecogedores, el cuento fantástico comienza a definirse como un género autónomo, independiente de la inspiración en lo maravilloso.

Las coordenadas temporales del relato fantástico siguen trazándose durante el siglo XIX, definiendo cada vez más netamente el género. La influencia del escritor Edgar Allan Poe marcará un nuevo hito en la historia de esta evolución.

La difusión de la obra de este autor norteamericano en Europa (en Francia, en particular, por medio de las traducciones de Charles Baudelaire) desencadenará, a partir de 1850, la renovación definitiva del cuento fantástico. La gran aportación de Poe, que habrá de ser una constante en el desarrollo posterior de lo «Fantástico psicológico o mental», es la lógica interna del relato y la técnica combinada de suspense y verosimilitud, empleadas hasta conseguir, mediante una especie de eterna tensión descriptiva, el efecto buscado: la angustia o la conmoción psicológica.

Los seguidores de Poe evitarán detalles y situaciones espectaculares en sus concisas descripciones, y se servirán del análisis interiorizado para causar

inquietud, angustia o terror. El narrador ya no tomará partido, ya no intentará convencer, pero utilizando un realismo exhaustivo en sus descripciones de lo extraño, conseguirá que lo macabro y lo morboso resulten absolutamente verosímiles y que el miedo y el vértigo existencial sean vividos, además de por el personaje principal del relato, por el propio lector.

Lejos quedan ya las fantasmagorías inverosímiles de las novelas góticas, e incluso el elemento espectacular de lo fantástico visionario de Hoffmann, porque tras la renovación que impone el vértigo psicológico de Poe con su excelente manejo del suspense y su espléndido dominio de la técnica descriptiva, el relato fantástico seguirá evolucionando más allá del siglo XIX, en un proceso que abarca y trasciende el Simbolismo y el Surrealismo, bien sirviéndose de la crueldad y la ironía (como en la obra de Villiers de l'Isle-Adam), o bien al servicio del erotismo y la lúgubre perversión, no dejando de suscitar pánico, espanto o angustia (como en la obra de Jean Lorrain o Jean Ray).

Las historias de la literatura dan buena cuenta de la pervivencia del género fantástico y de sus numerosas obras maestras publicadas en ese siglo XIX en el que nace el género, en el pasado siglo XX e incluso en nuestros días. ¿Quién no conoce algunas de las obras maestras de Richard Matheson o de Stephen King, presentes además en la gran pantalla? ¿O, entre los escritores españoles actuales, nombres como los de José María Merino, Cristina Fernández Cubas, José María Latorre, Elia Barceló, Pilar Pedraza y tantos otros?

No voy a enumerar exhaustivamente obras y autores, pues lo que me interesa, esencialmente, es señalar a grandes rasgos las diferencias entre lo Fantástico *stricto sensu* y lo maravilloso, en cuanto géneros distintos, pero pertenecientes ambos a lo que se ha denominado «literatura de imaginación».

En un relato maravilloso, trátase de un cuento popular, de un cuento de hadas o de lo que hoy llaman «épica fantástica» (que yo me inclinaría por denominar «épica maravillosa» para evitar la confusión con el término «fantástico»), tanto el lector como el personaje principal se sumergen en un mundo regido por normas que nada tienen que ver con la racionalidad (recordemos el clásico «Érase una vez...» de los cuentos tradicionales que tan

espléndidamente servía para alejar al lector de su propio mundo). De la misma manera que en el cuento de hadas al que acabo de referirme, también en las sagas de John R. R. Tolkien (*El Señor de los Anillos*), de C. S. Lewis (*Crónicas de Narnia*), de Philip Pullman (*Trilogía de la materia oscura*) o de George R. R. Martin (*Canción de hielo y fuego*), por poner algunos ejemplos significativos, los acontecimientos se rigen por unas normas propias que nada tienen que ver con la realidad objetiva. Se trata, pues, de un universo en el que todo es posible, incluso el milagro; de un mundo en el que cualquier acontecimiento, extraño o sobrenatural nunca es considerado imposible, ya que su verosimilitud en ningún caso va a ser analizada a la luz de la Razón.

En el relato maravilloso no existe el conflicto entre lo posible y lo imposible que genera la ambigüedad y la duda, la angustia o el miedo, característicos del relato fantástico propiamente dicho. Porque en todo relato fantástico, tanto el lector como los personajes están sometidos a las normas que impone la verosimilitud racional de lo narrado.

En los relatos fantásticos se recrean situaciones en las que seres humanos, insertos en el mundo de la realidad objetiva, se encuentran súbitamente ante algo extraordinario que provoca una desasosegante tensión entre lo posible y lo imposible, una situación en todo caso inexplicable. Un elemento sobrenatural o extraordinario, que no forma parte del universo maravilloso en el que todo es posible, se inserta en el orden humano de la realidad objetiva e invade la vida cotidiana. Las leyes racionales no sólo se ven transgredidas, sino que resultan insuficientes para explicar la causa del fenómeno calificado de extraño y misterioso, de inexplicable y perturbador, y que, en consecuencia, produce, cuando menos, inquietud, desasosiego o angustia.

Ello es así, precisamente, porque tanto desde el punto de vista de las técnicas de escritura como del contenido de la historia narrada, y a la inversa de lo que ocurría en la narración maravillosa o feérica (que se planteaba siempre en términos de no-realidad), el relato fantástico sí plantea, desde un principio, la realidad de lo que representa, e intenta plasmar, en todo momento, con verosimilitud el acontecimiento extraordinario y la consecuencia de misterio y

desasosiego que tal situación desencadena en la historia narrada. Esta ambigua circunstancia produce confusión en el personaje y, a veces también, en el lector. Y así como la ley que impera en el mundo maravilloso resulta indiscutible y no genera conflicto, la ley que rige la realidad cotidiana del relato fantástico resulta insuficiente para explicar los extraños sucesos acontecidos. Esta situación provoca, de manera inmediata, el replanteamiento de la validez de las normas racionales que venían considerándose inmutables, dando lugar a una crisis y a una considerable duda acerca de lo posible y lo imposible.

En función de estas características, sólo quiero insistir en el hecho de que, aunque pueda haber relatos maravillosos o de épica maravillosa (la llamada «épica fantástica», tan de moda hoy en día y tantas veces recogida dentro de la etiqueta de «Fantasy») y relatos fantásticos con elementos sobrenaturales o extraños intercambiables, paralelos o análogos, siempre habrá un rasgo que haga inconfundibles ambos tipos de relato, y es el contraste fundamental que reside en el planteamiento de la historia narrada en términos de no-realidad (para lo maravilloso) o de realidad objetiva y verosimilitud (para lo fantástico).

Del tratamiento de lo imposible que se lleva a cabo en todo relato fantástico se deduce que lo Fantástico refleja el descubrimiento atroz del lado oculto de la realidad, ese lado misterioso para el que no existe explicación alguna y que, en todo caso, resulta inconcebible.

Pero también, desde el punto de vista temático, observamos una subversión, ya que, la mayoría de las veces, en el cuento fantástico se transgrede una censura socialmente admitida, puesto que tras las materias tratadas se esconde, generalmente, un tabú. Tal es el caso, por ejemplo, de los motivos comunes a este tipo de ficción referidos a la vida en la muerte o al amor más allá de la muerte, tema este último en el que se manifiesta frecuentemente el tabú de la necrofilia.

La vida, la muerte, el amor, el sexo, la locura, el desdoblamiento del yo e incluso las fuerzas del mal se combinan en estos relatos superando las fronteras de lo social y culturalmente permitido. En este desasosegante tratamiento de lo desconocido se mezclan lo posible y lo imposible, hasta conseguir que en el personaje y/o en el lector aflore un sentimiento de «inquietante extrañeza»: *Das*

Unheimliche, que no es más que un miedo o temor al que Sigmund Freud, en su obra *Ensayos de psicoanálisis aplicado*, considera siempre presente en la etapa infantil anterior a la formación de la personalidad humana. Este miedo se supera según va adquiriendo consistencia y madurez el pensamiento, pero, no obstante, siempre latente, permanece vivo y dispuesto a resurgir ante cualquier estímulo; porque ese miedo viene acompañando al hombre desde la noche de los tiempos.

La temática transgresiva, propia del relato fantástico tradicional, promueve un sentimiento de inquietud ante lo «no familiar», perturbando la lógica de lo admisible mediante el tratamiento de situaciones relacionadas con fantasmas, vampiros, muertos vivientes, objetos inanimados que toman vida propia, dobles fabricados, monstruos, metamorfosis, fuerzas del mal o incluso el propio diablo, y todo aquello que pueda servir de puente entre este mundo y el más allá, conjurando elementos ocultos y poderes misteriosos.

De esta muestra de temas fantásticos, que no pretende en ningún caso ser un catálogo, se desprende la importancia que adquiere en el relato fantástico la revelación de lo desconocido, y la perturbación que toda situación inexplicable provoca en el personaje y/o en el lector, inmerso en este tipo de ficción.

Si se tiene en cuenta la conmoción que produce el hecho extraordinario de que un pájaro inofensivo para el ser humano como la gaviota (en francés los llaman: *oiseaux d'amour*, «pájaros de amor») y otras pequeñas aves se conviertan, de modo inexplicable, en una especie de monstruos adiestrados para matar, como ocurre en la película de Alfred Hitchcock *Los pájaros* (1963), basada en un relato del mismo título de Daphne Du Maurier, se puede comprender a la perfección la naturaleza de este Fantástico *stricto sensu* al que me vengo refiriendo.

Basta una mirada a la historia y evolución del género para defender la idea de una continuidad de lo Fantástico *stricto sensu*, aunque a lo largo del tiempo se hayan producido bifurcaciones que han conducido a lo Insólito y al desarrollo de la Ciencia Ficción. El denominador común de estos tres conceptos, Fantástico, Insólito y Ciencia Ficción, es que responden a tres manifestaciones

de lo inquietante. Los tres tipos de relatos concuerdan con la evolución del conocimiento del hombre en la superación del temor a lo desconocido.

Hemos pasado, pues, de las visiones fantasmagóricas a los propios fantasmas interiores como fuentes de inquietud del ser humano y temática fundamental de lo Fantástico. Pero, cuando con los albores del siglo XX, el Mal o el Diablo dejan de escribirse, por así decirlo, con mayúscula, la angustia del hombre se origina entonces en la incompreensión del absurdo de su propia existencia, que tan sólo provoca desesperanza, porque inexorablemente conduce a la nada.

Surge así, desde el punto de vista literario, una nueva faceta de lo Fantástico, que algunos críticos denominan lo Insólito, entre cuyos ejemplos más conocidos podemos citar *La metamorfosis* de Kafka. La incertidumbre y la angustia aparecen también, pero, a diferencia con lo Fantástico tradicional, la fuente de inquietud no viene provocada por la inserción de un elemento extraño en la vida cotidiana, sino por la propia normalidad cotidiana, cuyo aspecto desconocido y absurdo sale a la superficie. La misma normalidad en la que se desarrollan los acontecimientos genera la angustia característica del relato insólito, que, sin transgredir el orden establecido, acaba desvelando la incoherencia de un orden considerado coherente. (Recordemos los temas kafkianos: escaleras sin fin, procesos sin razón, burocracia opresiva..., reflejo todos ellos del mundo contemporáneo.) No sucede nada extraordinario que venga del exterior, nada que imponga un desorden en la percepción de la realidad, por lo que no existe reacción alguna por parte del personaje, que, además, es incapaz de actuar; únicamente emerge la reacción angustiosa y desasosegada del lector, que observa impotente el reflejo de su propia y absurda existencia.

Por su parte, los relatos de anticipación científica, llamados más tarde «de Ciencia Ficción», que no son propiamente fantásticos, se sitúan en senderos colindantes. En ese devenir hacia el conocimiento, siempre inacabado cual maldita tarea de Sísifo, la ciencia, en su carrera vertiginosa, ha ido progresando hasta el punto de sobrepasar las previsiones del hombre, abriendo nuevos caminos hacia lo desconocido.

En las narraciones «de ciencia ficción» no hay confrontación entre el orden natural de las cosas y lo extraordinario, sino mera hipótesis a la que responde la ciencia convertida en ficción. Como indica Roger Caillois, la «ciencia ficción» no se basa en una contradicción con los datos o resultados del conocimiento científico, sino que el origen de este tipo de relatos debe situarse más bien en una reflexión sobre los poderes de la ciencia y, sobre todo, en su problemática, sus paradojas, sus consecuencias extremas o absurdas y sus hipótesis temerarias.

Podríamos interpretar que el relato «fantástico» intenta responder a los interrogantes del hombre ante el más allá, teniendo su fundamento en la angustia frente al misterio de lo sobrenatural, y que el relato de «ciencia ficción» se sitúa en un mundo de anticipación científica, tratando de responder a los interrogantes del hombre ante el acelerado desarrollo de la ciencia y teniendo, no obstante, su fundamento en el vértigo existencial ante el misterio del futuro. En la carrera hacia el conocimiento, la ciencia progresa hasta el punto de sobrepasar las propias previsiones del hombre; de ahí que se produzca un trasvase en el objeto de la angustia, que pasa del misterio de lo sobrenatural a la propia ciencia que lo intenta desvelar. Por ello, en los relatos de «anticipación científica» y «ciencia ficción» subyace un cierto miedo al futuro desconocido, y en ellos la angustia ante el devenir de la humanidad se superpone a la angustia ante lo sobrenatural, propia de los relatos «fantásticos».

Asimismo, la fuente de inspiración del relato «insólito» no es el misterio de lo sobrenatural (consustancial al relato «fantástico»), ni el vértigo ante el futuro desconocido (inherente al relato de «ciencia ficción»), sino la propia condición humana, la angustia latente en el presente de la vida cotidiana, donde no pasa nada, pero se espera que pase algo; pues, aunque el peligro no se manifieste, está implícito en nuestro presente. La angustia y la incertidumbre aparecen también, pero en este caso sin voluntad de transgresión. Así como el relato «fantástico» recrea un elemento extraordinario y sobrenatural que provoca un desorden, una conmoción o una transgresión (lograda definitivamente o no) de las normas que rigen la realidad objetiva, el relato «insólito», donde todo se desarrolla en la más estricta normalidad, no presenta

desorden alguno, si bien saca a la superficie el aspecto desconocido que forma parte de la realidad cotidiana. De ahí que lo «insólito» cause en el lector un desasosiego y una inquietud que no experimenta, en absoluto, el personaje (como sí lo hacía en el relato «fantástico») puesto que éste no siente, en ningún momento, invadida su realidad por elemento sobrenatural alguno.

Así, pues, si lo extraordinario o sobrenatural es esencial a lo «Fantástico», lo familiar es consustancial a lo «insólito», porque acaso lo «Fantástico» nos recuerde que la ficción no es la vida, mientras que lo «insólito», más sutil y perverso, nos insinúa que la vida es una ficción.

Como conclusión al tratamiento de lo imposible que venimos analizando, insistiré en el hecho de que estas ficciones son imagen del eterno interrogante, nunca resuelto, del hombre frente al Universo que no consigue dominar:

En la transgresión que implica lo «Fantástico» se refleja el descubrimiento atroz del misterio que oculta la realidad.

En la resignación que conlleva lo «insólito» sólo hay desesperanza ante el lado absurdo de la vida cotidiana.

En la inquietud vertiginosa de la «ciencia ficción» se manifiesta el sueño inalcanzable del «héroe» que pretende robar el fuego a los dioses.

* * *

Si mediante el Mito y la Religión el hombre consigue dar respuesta a sus interrogantes existenciales, a través de lo «Fantástico» sólo logra ponerlos de manifiesto. En la Literatura Fantástica no hay respuesta al enigma del Universo en el que se debate nuestro mundo, pero quizá lo Fantástico proporciona el consuelo de la magia que siempre hace posibles los deseos del que a ella se somete, como lo es transgredir la barrera del misterio. Porque la angustia, la inquietud, el miedo o el terror que recrea la Literatura Fantástica son una forma de exorcizar los demonios de lo desconocido.

Sólo enfrentándonos al miedo, puede éste dejar de horrorizarnos; sólo enfrentándose de cerca a la muerte, algunos han dejado de temerla; sólo

sacando a la luz los propios fantasmas, consigue el yo librarse para siempre de ellos.

Lo Fantástico es rebelión, fuga, rescate o consuelo, y, en todo caso, un reflejo del misterio insondable del Universo que nos rodea. Lo Fantástico es liberación y refugio en lo desconocido, pensamiento mágico que proporciona un nuevo sistema de referencias en el que las paradojas dejan de ser concebidas como elementos contradictorios. Lo Fantástico es creación liberadora en la que la antítesis de lo posible y lo imposible consigue integrarse en un Todo Imaginario.

BIBLIOGRAFÍA

- BARONIAN, J.B. (1977): *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. París: Stock.
- BELEVAN, H. (1976): *Teoría de lo fantástico*, Barcelona: Anagrama.
- BESSIERE, I. (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París: Larousse.
- BULVER, K. M. (1995): *La Femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*. Nueva York-París: Peter Lang.
- CAILLOIS, R. (1978): «De la féerie à la science-fiction» en *Anthologie du fantastique* («Introduction» a la edición de 1966; la 1ª ed. es de 1958), París: Gallimard.
- CAILLOIS, R. (1989): *Acercamientos a lo imaginario*, México: F.C.E.
- CASTEX, P.G. (1994): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París: José Corti (1ª ed., 1951).
- FREUD, S. (2003): *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París: Gallimard.
- GATTEGNO, J. (1992): *La science-fiction*. Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je?"
- JACKSON, R. (1986): *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos Editora.
- LOVECRAFT, H. P. (1992): *El horror en literatura*. Madrid: Alianza Editorial, col. «El libro de bolsillo».
- MELLIER, D. (2000): *La littérature fantastique*, París: Éditions du Seuil, coll. MÉMO.
- NODIER, CH (1973): «Du fantastique en littérature» en BARONIAN, J.B.: *La France fantastique de Balzac à Louÿs*, Verviers: Marabout, pp. 17-31.
- PROPP, V. (1981): *Morfología del cuento*, seguida de *Las transformaciones de los cuentos maravillosos* y de *El estudio estructural y tipológico del cuento* (por E. Meletinsky), Madrid: Editorial Fundamentos, 5ª ed. en español.
- PROPP, V. (1984): *Las raíces históricas del cuento maravilloso*, Madrid: Editorial Fundamentos, 4ª ed. en español.
- RABKIN, E. S. (1976): *The Fantastic in Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- RICHTER, A. (1984): *Le fantastique féminin: un art sauvage*, Bruselas: Jacques Antoine.

- RISCO, A., SOLDEVILA, I., LÓPEZ-CASANOVAS, A. (1998): *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- SCHNEIDER, M. (1985): *Histoire de la littérature fantastique en France (nouvelle version)*, París: Fayard.
- SIEBERS, T. (1984): *The Romantic Fantastic*, Ithaca-Londres: Cornell University Press.
- STEINMETZ, J.L. (1993): *La littérature fantastique*, Paris, P. U. F., coll. «Que sais-je?»
- TODOROV, T. (2006): *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona: Paidós, «Crítica y estudios literarios» (1ª edición, Paris, Seuil, 1970).
- VAX, L. (1965): *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*, París: P.U.F.

REFLEXIONES SOBRE LA LITERATURA FANTÁSTICA EN ESPAÑA

José María Merino

Real Academia Española

A propósito de la creación de literatura fantástica en España, no deja de sorprender el cúmulo de prejuicios y lugares comunes que ha suscitado. Durante mucho tiempo ha prevalecido la opinión de que lo fantástico es ajeno a la imaginación española, como si al menos dos de nuestros monumentos literarios –*El Quijote* y *La vida es sueño*– no estuviesen impregnados de una extrañeza que roza lo fantástico. Por recordar una opinión venerable dentro de los estudiosos de nuestra literatura, citaré a Ramón Menéndez Pidal (1960), que en su obra *Los españoles y la literatura* señala como una peculiaridad del realismo español la parquedad en lo maravilloso y fantástico y precisa que, en la literatura española, *a lo sobrenatural no religioso se le quiere dar también credibilidad, por medio de alguna explicación racional*. Menéndez Pidal, citando a otros autores, justifica con varios motivos tal propensión al realismo: *desde la temprana cristianización de los godos, hasta los descubrimientos maravillosos en el Nuevo Mundo, que habrían eclipsado todo lo imaginario ficticio*. También alude a *el mayor afán por guardar la pureza de la fe...* En este punto, que me parece el más atinado de todos, profundizaré más adelante.

De lo que no cabe duda es de la actitud social, académica y crítica que, hasta hace muy poco tiempo, se ha mantenido entre nosotros hacia lo fantástico, considerándolo un género indigno de consideración, una especie de registro menor, de muy poca entidad estética e intelectual. Lo que pudiéramos llamar *canon realista* ha sido imperante y excluyente, aunque con una notable falta de coherencia, pues si lo fantástico es un subgénero, inapropiado para su consideración entre los lectores «serios» y en el mundo académico o entre la crítica respetable, ¿por qué valorar a Jorge Luis Borges, a Julio Cortázar, a Kafka, o a Ramón Gómez de la Serna, tan abundantes en elementos propios de lo fantástico?, ¿por qué admirar *Niebla* de Miguel de Unamuno o el universo de heterónimos de Fernando Pessoa?, ¿por qué no establecer claramente las

fronteras entre lo fantástico y lo realista en esa materia de lo que llamamos *lo metaliterario*, tan a menudo analizada con interés y respeto en el ámbito académico?

Claro que existen excepciones, y quiero citar algunos nombres de estudiosos españoles que, cuando lo fantástico era invisible para el mundo del canon, no tuvieron empacho en tratarlo y estudiarlo: Antonio Risco, Ignacio Soldevila-Durante, José Ignacio Ferreras, Enriqueta Morillas, Luis Núñez Ladeveze... en una actitud intelectual curiosa y abierta heredada por otros profesores e investigadores en sus análisis y antologías de cuentos, como Juan Herrero Cecilia, Carmen Valcárcel, Fernando Valls, Montserrat Trancón, David Roas, Juan Molina Porras, Rebeca Martín o Alicia Mariño...

Lo cierto es que, al margen del canon dominante, siempre entre nosotros ha habido interesados en el tema. Recordaré a José Luis Guarner, que en 1969 publicó una *Antología de la Literatura Fantástica Española* que comenzaba con un fragmento del *Amadís de Gaula* y concluía con el cuento *El vampiro de Prasdip* de Joan Perucho.

A lo largo de dicha antología, donde figuran nombres ilustres de nuestra literatura, no parece que, en términos generales, haya en la actitud de los escritores españoles una pretensión de lograr esa «suspensión de la incredulidad» de la que hablaba Coleridge distinta de la que pudiera mover la imaginación de otros colegas extranjeros, y entre la materia de trabajo fantástico de nuestros escritores están los asuntos universales en este campo: los *entes* fantásticos (espectros, vampiros, otros no muertos, la sombra/el doble, criaturas artificiales, otras criaturas y animales fantásticos y hasta el diablo, como maldad primordial, como sol oscuro del registro que pudiéramos denominar «no realista») del mismo modo que están los *atributos* fantásticos (objetos, muebles, espejos, cuchillos, cuadros, relojes, anillos, pociones, ungüentos, bebidas, conjuros, libros...) y los *espacios* fantásticos (lugares, edificios y otros reductos, rupturas orden espacial y temporal, con lo onírico como ámbito muy apropiado para el asunto, en su escurridiza relación con la vigilia). Y antes he hablado de *lo metaliterario*, el juego de la literatura dentro de la literatura, que por establecer un peculiar «teatro del mundo» podría

fácilmente analizarse desde la perspectiva fantástica.

En los últimos años, ese interés al que aludí se ha multiplicado, y han parecido varias antologías sobre el tema. Por ejemplo, en *El castillo del espectro – Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX* David Roas (2002) estudia los cuentos fantásticos publicados en revistas españolas del siglo XIX y recupera a muchos autores, algunos del todo olvidados: Serafín Estébanez Calderón, Eugenio de Ochoa, José de Espronceda, José Zorrilla, Antonio Ros de Olan, José Soler de la Fuent, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gustavo Adolfo Bécque, Pedro Escamilla, Rafael Serrano Alcázar, José Selgas, Benito Pérez Galdós, Pedro A. De Alarcón y Emilia Pardo Bazán.

Sin embargo, llama la atención la evidente «prevención» que sienten muchos de los escritores españoles del siglo XIX hacia lo fantástico, incluso aquellos que practican el género. Para ello, lo mejor es comparar, dentro del espacio de la misma lengua, la cuentística española del siglo XIX con la hispanoamericana.

En 2006, Juan Molina Porras publicó *Cuentos fantásticos en la España del realismo (1869-1905)* donde recoge 12 cuentos estructurados en distintos campos (*oníricos y alucinatorios, de ciencia ficción, grotescos, maravillosos*) y que agrupa obras de Vicente Blasco Ibáñez, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas *Clarín*, Juan Valera, Antonio Ros de Olano, José Fernández Bremón, Luis Valera, Silverio Lanza, y Nilo María Fabra.

También en 2006, Lola López Martín publica *Penumbra, Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX (1865-1905)* 27 textos de Rubén Darío, Ricardo Palma, Leopoldo Lugones, Juana Manuela Gorriti, José María Ángel Gaitán, Eduardo Wilde, Justo Sierra y otros, donde están representada la creación de Argentina, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, El Salvador, México, Nicaragua, Panamá, Perú y Venezuela.

En los escritores españoles, no es rara la incrustación irónica dentro del desarrollo del cuento fantástico. Por ejemplo, en la antología citada de Porras, se encuentra «Cuento futuro» de *Clarín*, cuyo tema es el suicidio universal: «porque la humanidad de entonces, como la de ahora, se prestaba a entusiasmarse, a suicidarse; se prestaba a todo menos a prestar dinero» «Ese

estallido será el símbolo del supremo momento e la humanidad. Conviene tener hecha la digestión del almuerzo para esa hora» señala *Clarín*, a lo largo del texto, mostrando un escepticismo en el ejercicio de lo fantástico que aparece en otros cuentos suyos del género, como *La mosca sabia*, pero que no es común en la mayoría de sus cuentos realistas.

Otro tanto sucede con «Celín» de Benito Pérez Galdós, donde el humor está siempre presente, como si entrar en el campo de lo fantástico perteneciese sobre todo al «juguete mental», indigno de demasiada estima, y también cae en esa tentación - ¿o inevitable predisposición?- Juan Valera en su *Historia del rey Ardido y la princesa Flor de Ensueño* donde, en el colmo del descreimiento del autor en el mundo maravilloso que él mismo crea, establece un desenlace grotesco y hasta de humor negro, pues la ruptura del hechizo no salva de envejecer al personaje femenino protagonista, y recuperar la juventud lo descerebrará.

Otra cosa son los autores hispanoamericanos de la antología de López Martín, donde, dentro de temas clásicos como el vampirismo, los muñecos animados, los falsos vivos y los falsos muertos, aparecen elementos apenas apuntados en el siglo XIX español, salvo en algunos autores como Luis Valera: el magnetismo, el esoterismo, el positivismo materialista, la teosofía... y, sobre todo, la fe en el cuento que escribe por parte del autor, la voluntad de no crear ninguna distancia irónica con el relato que desarrolla, la conciencia «moderna» de lo inquietante, de lo extraño, de lo perfectamente serio de lo fantástico contemporáneo...

Aunque ya Ricardo Gullón señaló que, a través del modernismo literario fluye una vasta corriente esotérica, lo que él llama «impulsos órficos de penetración en la sombra...», el movimiento modernista aparece a finales del siglo XIX, y la distancia que los escritores españoles mantienen hacia lo fantástico, en comparación los hispanoamericanos, resulta sorprendente en todos los años anteriores.

Sin embargo, este que pudiéramos llamar «descreimiento» de lo fantástico es un fenómeno moderno, que no pertenece a la tradición española. Volviendo a la antología de José Luis Guarner antes citada, resulta que entre

nosotros, aparte de los libros de caballerías, en cuyo género «los españoles eran ingeniosísimos...sin que en la invención les haya aventajado ninguna otra nación», como señaló Lope de Vega, están Don Juan Manuel, con el mismo Lope de Vega, Calderón, Quevedo, Vélez de Guevara, Cadalso, Agustín Pérez Zaragoza, Espronceda Bécquer, Ros de Olano... y tantos otros ya citados anteriormente.

Si hiciésemos un breve repaso de lo fantástico español, desde el «Calila e Dimna» (donde hay preciosos cuentos de corte pre-fantástico, como el del santón y la ratita...), y pasando por los citados libros de caballerías (y quiero recordar en el Amadís el episodio de *La isla del diablo y el Endriago*, donde se presentan seres que no tienen nada que envidiar a cualquier *Alien* posmoderno) estarían el *Libro de Patronio y el Conde Lucanor* con esa historia de Don Illán y el deán de Santiago (*El brujo postergado*, en versión de Borges) tan fértil en influencias, el *Persiles* de Cervantes, *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega (con la historia del peregrino Pánfilo en la posada del mal hospedaje) y algunas obras de Calderón que, sin ser decididamente fantásticas, abren un amplio mundo de perspectivas en ese territorio, como la citada *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* o *El mágico prodigioso*...

Rafael Llopis, en su *Historia natural de los cuentos de miedo* habla de «Lo escaso del romanticismo en España...» y sin duda esa escasez fue muy restrictiva para lo fantástico, a pesar de tantos nombres de escritores ya citados anteriormente. Pero en la primera mitad del siglo XX, lo fantástico empieza a renacer entre nosotros. Ahí están Valle Inclán, Ramón Gómez de la Serna (ya he citado *Niebla* de Unamuno, no menos fantástica a pesar de sus planteamientos filosófico-existenciales) Pío Baroja (recordemos varios cuentos y, sobre todo, *El hotel del cisne*) Wenceslao Fernández Flórez, Max Aub...

Profundizando en una perspectiva histórica, hay que recordar la crisis de la novela española en el siglo XVIII (una excepción sería el *Fray Gerundio*, pero no hay que olvidar que está escrita por un sacerdote jesuita) y un curioso fenómeno español, el del menosprecio, mucho antes de la Ilustración, del llamado «pensamiento culto» hacia la imaginación popular y el relato maravilloso de forma oral, lo que establece una clara diferencia de

planteamiento con Inglaterra y los países centroeuropeos. Esto nos podría hacer pensar en la incidencia que, para el desarrollo de la literatura española a partir del Siglo de Oro, tuvo que ver el enfrentamiento religioso y político que supusieron la Reforma protestante y la Contrarreforma, y el papel que, entre nosotros, jugó la Santa Inquisición con su actitud de rigurosa vigilancia de la creación literaria y su claro rechazo de lo fantástico...

La literatura de entretenimiento nunca ha sido bien valorada por la Iglesia. Fray Luis de Granada, en su *Guía de pecadores*, señalaba que la *imaginación* era «la más baja» de las potencias del alma, denunciaba «las malas mañas de la imaginación» y advertía que había que sujetar esa «bestia», consiguiendo que «le acortemos los pasos y la atemos a un solo pesebre». «Muchas veces se nos va de casa como esclavo fugitivo, sin licencia, y primero ha dado una vuelta al mundo que echemos de ver adónde está».

La Inquisición intervino en el asunto de modo muy restrictivo, y volvemos a ese «...mayor afán por guardar la pureza de la fe...» de que hablaba Menéndez Pidal. No deja de ser sintomático que, ya en el siglo XVI, libros tan inocuos como el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada o la *Silva de varia lección* de Pedro de Mexía fuesen prohibidos por su contenido, predominantemente fantástico... y que la interminable lista de prohibiciones acabase afectando, ya a finales del siglo XVIII y principios del XIX, a innumerables libros de todo tipo, como *El vicario de Wakefield*, de Oliver Glodsmith, *Los sufrimientos del joven Werther*, de Goethe, las novelas de Walter Scott, *Atala*, de Chateaubriand...

José F. Montesinos, en su *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX –seguida de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850* analiza con finura el panorama bibliográfico español de la época. Pero no hay que olvidar que en 1799 se publica un edicto prohibiendo la impresión y venta de novelas... « porque lejos de contribuir a la educación e instrucción de la nación, solo sirven para hacerla superficial y estragar el gusto de la juventud...sin ganar en nada las costumbres...» lo que no impide que, más adelante, algún sacerdote liberal, como Alberto Lista, defienda las novelas en cuanto...«espejo para la enseñanza de las conducta»

La presencia eclesiástica, a través de la Inquisición, como implacable guardiana y anuladora de iniciativas en la vida intelectual, es un hecho incontestable, aunque a veces las víctimas lo tomaran con humor. Recordemos una carta de Leandro Fernández de Moratín a Juan Pablo Forner: ...«Créeme Juan, la edad en que vivimos nos es muy poco favorable; si vamos con la corriente y hablamos el lenguaje de los crédulos, nos burlan los extranjeros y aun dentro de casa hallaremos quien nos tenga por tontos, y si tratamos de disipar errores funestos, y enseñar al que no sabe, la Santa General Inquisición nos aplicará los remedios que acostumbra...».

Lo fantástico, en cuanto vehículo de lo que pudiera suponer un conjunto dañino de supersticiones y creencias heterodoxas, en cualquier caso competidor de la «verdadera» condición de lo sobrenatural, es perseguido no solo directamente, sino creando una referencia suya como de algo pueril e intelectualmente despreciable, y tal postura pasa al mundo secular con toda naturalidad. Cuando trabajaba en la recopilación de las leyendas que darían origen a mi libro *Leyendas españolas de todos los tiempos, Una memoria soñada*, me sorprendió que el núcleo principal de las leyendas extremeñas pareciese estar constituido únicamente por reiterativas y banales historias de damas e hidalgos, hasta que descubrí en la Biblioteca Nacional un libro, que tuve que consultar en ficha fotográfica, pues el único original estaba muy deteriorado, *Supersticiones extremeñas* del médico Publio Hurtado (Cáceres, 1902) donde pude encontrar las historias de brujas más espeluznantes de todo el acervo hispánico, y que sin duda han sido voluntariamente olvidadas o arrumbadas.

Que la literatura en general y lo fantástico en particular no gozaba de la simpatía eclesiástica ya estaba muy claro cuando yo era niño y lector de mis primeros libros de imaginación, y conservo un opúsculo de aquella época, titulado *Nueve tesoros que se pierden con la lectura de novelas*, escrito por el P. Ugarte S.J., que deja clara tal actitud, que tenía como base el dicho *Novelas/Novelas*. Los nueve tesoros que se pierden son el Tiempo, el Dinero, la Laboriosidad, la Pureza, la Rectitud de conciencia, el Corazón, el Sentido Común, la Paz... Por último, «La piedad naufraga por completo...» con la lectura de novelas.

Tal postura siempre fue firme por parte de la Iglesia Católica, si consideramos que el *Index Librorum Prohibitorum et expurgatorum*, en 407 años – entre 1559 y 1966 – prohibió la lectura, sucesivamente, de todo Rabelais, de los cuentos de la Fontaine, de los ensayos de Montaigne, de *El sueño del juicio final* – luego «de las calaveras»- de Quevedo, de Dante, de varias obras de Descartes, de Montesquieu, de Diderot, de Dumas... “*Madame Bovary*”, Stendhal, Balzac, Zola, Victor Hugo, Galdós, Anatole France, Gide, Sartre (algunos *ipso facto*, como Shopenhauer y Nietzsche ...) y que en la edición trigésimo segunda del *Index*, (1944) aparecen 4.000 títulos prohibidos. Si la literatura «canónica» sufría tales restricciones ¿qué decir de la literatura «fantástica», tan inoculada de *superstición*?

En España, donde la Iglesia Católica ha tenido y tiene tanta influencia social, no es de extrañar la visión despectiva del mundo académico hacia lo fantástico. Sin embargo, en los propios años del franquismo comienza, por fenómenos no ajenos a cierta incipiente «globalización» literaria y a la expansión del «boom» latinoamericano, la penetración de autores como Kafka, Borges, Cortázar, la llamada *Fantasía Científica*, Lovecraft... aunque no deja de ser sorprendente que lo fantástico, fuera de los autores bendecidos por lo académico, resultase un factor de disidencia, un elemento contracultural, mostrando otra más de las contradicciones del mundo intelectual del franquismo, pues para muchos críticos y estudiosos la verdadera literatura era la que llevaba consigo «la denuncia social», o, en el polo opuesto, la que pretendía «destruir el lenguaje», lo que marginaba una vez más a un limbo inefable a libros como *Industrias y andanzas de Alfahuí* de Rafael Sánchez Ferlosio y a autores como Álvaro Cunqueiro o Joan Perucho.

Sin embargo, se está produciendo una progresiva normalización de lo fantástico. Quiero citar *La saga-fuga de J.B.*, de Gonzalo Torrente Ballester como una novela que, sin renunciar a ser un espejo esperpéntico de la España de los primeros años del franquismo, es una pieza mayor de lo fantástico, ya aceptada por la crítica. Y entre las generaciones que comenzamos a publicar al hilo de la Transición, hubo escritores que no tuvimos empacho en acudir a lo fantástico cuando nos parecía apropiado para expresar lo que queríamos decir.

Este Congreso, celebrado precisamente en una universidad, algo que hubiera sido impensable hace veinte años, por ejemplo, es una muestra clara de la tendencia a la «normalización» académica y autorial de lo fantástico literario entre nosotros, consecuencia, a mi juicio, de la democratización política y de la secularización –no me atrevo a llamarlo laicización- de nuestra sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- GUARNER, José Luis (1969): *Antología de la Literatura Fantástica Española*, Barcelona, Bruguera.
- LLOPIS, Rafael (1974): *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Ediciones Júcar.
- LÓPEZ, Lola (ed.) (2006): *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Lengua de Trapo.
- MÉNENDEZ Pidal, Ramón (1960): *Los españoles en la literatura*, Colección Austral, nº 1271, Madrid, Espasa Calpe S.A.
- MERINO, José María (2000): *Leyendas españolas de todos los tiempos. Una memoria soñada*, Madrid, Temas de hoy.
- MOLINA PORRAS, Juan (ed.) (2006): *Cuentos fantásticos en la España del realismo*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- MONTESINOS, José F. (1980): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*, Madrid, Castalia.
- ROAS, David (ed.) (2002): *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Barcelona, Círculo de Lectores, Raros y Curiosos.

LA FICCIÓN PROSPECTIVA: PROPUESTA PARA UNA DELIMITACIÓN DEL GÉNERO DE LA CIENCIA FICCIÓN

Fernando Ángel Moreno
Universidad Complutense de Madrid

Para esta delimitación del género de la ciencia ficción, quiero empezar con dos recuerdos personales: uno se remonta a mi adolescencia, cuando veía la serie de TV *Cosmos*, de Carl Sagan. En el primer capítulo, Sagan se metía las manos en los bolsillos, tan simpático él, siempre, mientras decía: «Estamos hechos de polvo de estrellas». Podía haber dicho que todos los átomos que forman nuestro cuerpo estuvieron alguna vez dentro de una estrella o que estamos hechos de la misma materia... Pero no. Dijo: «Estamos hechos de polvo de estrellas». Usó una expresión literaria.

La segunda anécdota es de una conversación adolescente con un amigo mío que luego ha sido doctor en física y gran profesor universitario: Mario Castro. Ocurrió un día en que sueltas una de esas tonterías que has leído no sé dónde, quizás en internet: «Mario, ¿sabías que para vosotros, los científicos, el océano Pacífico, las cataratas Victoria, una lágrima y una gota de rocío son lo mismo: H₂O?». Él se me quedó mirando muy sonriente y me respondió: «Sí. ¿No es maravilloso?».

Precisamente de esta forma de ver las cosas quiero hablar, porque creo que de eso va la ciencia ficción. Pues, aunque no lo creáis, ninguna de estas dos anécdotas habla de ciencia; son anécdotas sobre la humanidad. En ellas, la ciencia es una anécdota temática, no la esencia de la anécdota. Por eso nos servirán para delimitar el género.

Tengo por costumbre, cuando doy una conferencia o estoy en una mesa redonda sobre ciencia ficción, no quejarme, porque ya cansa lo de oír quejarse tanto del género. De todos modos, sí me permitiré a partir de estas ideas poner un poco en contexto.

Ocurre, cuando vas a un congreso de literatura fantástica en castellano, que notas que todos los teóricos han conseguido cerrar muy bien lo que es «el fantástico». Tienen sus matices, sus discusiones... pero existe una serie de pautas reconocidas.

Sin embargo, cuando se habla sobre ciencia ficción, seguimos oyendo muchas sentencias del tipo: «está sin definir», «no sabemos muy bien cuántas obras entran»... Hay mucha discusión siempre sobre qué es la ciencia ficción e incluso a veces las discusiones continúan girando en torno a la ciencia. Llamaría mucho la atención que llegaras a cualquier congreso de otra disciplina y el objeto de investigación estuviera sin definir. Sin embargo, en la ciencia ficción a nadie parece extrañarle y el género queda demasiado a menudo como «ese campo ambiguo donde están Verne, Asimov...». Y si mencionas a Philip K. Dick ya empiezan a decirte: «Pero ¿eso es ciencia ficción?».

No obstante, considero importante aclarar que la ciencia ficción no es algo indefinido. Existen muchos autores de ciencia ficción, muchos aficionados a la ciencia ficción, muchas convenciones de ciencia ficción... ¿Y eso académicamente importa? Importa, por supuesto, porque demuestra que existe una consciencia de género. Si partimos de que un género no es más que un horizonte de expectativas, entenderemos que hay algo que todos esos aficionados asumen como ciencia ficción y, sin embargo, los teóricos no lo están viendo. En este sentido, los lectores serían más inteligentes que nosotros, los teóricos, o al menos más perceptivos.

El primer día escuchamos al profesor López Martínez con una conferencia excelente sobre la ciencia en el género, pero se centró mucho en un único tipo de ciencia ficción, el que se suele denominar: «ciencia ficción hard».

Me llamó la atención una frase que dijo sobre *Hacedor de estrellas*, de Olaf Stapledon. Comentó el profesor López Martínez que «era una obra atípica en el género porque trataba de filosofía». Yo me quedé un poco sorprendido ante el comentario, ya que la mayor parte de la buena ciencia ficción trata sobre filosofía o, al menos, profundiza en cuestiones fundamentales de la cultura humana. Desde luego, ningún entendido caracterizaría esa novela de «atípica». Él, sin duda, lo contemplaba desde el punto de vista del profesor de física. No

dudo de su conocimiento de la ciencia ficción *hard*, pero sí me sirve como ejemplo de lo que es un tópico mantenido: el de que la ciencia ficción trata sobre ciencia.

Por ejemplo, mucha gente se pregunta si las obras de Ballard son ciencia ficción, al no haber ciencia en ellas. No sé lo que opinaréis vosotros, pero todos los concedores del género, todos los manuales sobre ciencia ficción, todas las convenciones... coinciden en que las obras de Ballard son ciencia ficción. Tiene algunos relatos fantásticos, pero en general lo suyo es, sin duda, la ciencia ficción.

Para entender un poco el problema, existen muchos estudios sobre la naturaleza del género: escritos en castellano o traducidos a nuestra lengua, pero ninguno reciente. Tenemos el de Ferreras, que recomiendo, pero es de 1972. El de Scholes y Rabkin, muy interesante, muy enciclopédico, es de 1977, publicado en España en 1982. El de Suvin, de 1979. El más moderno es argentino, de Pablo Capanna, de 1992, con escasa difusión en España. Son las cuatro últimas poéticas de al menos cierta entidad que se han publicado en castellano sobre qué es la ciencia ficción, lo cual implica un vacío que da cuenta del desconocimiento teórico del género en nuestro país.

Quizás esta situación explique también que tantos críticos y profesores —a veces importantes y de demostrada solvencia— afirmen que la ciencia ficción no puede ser definida. Los más atrevidos emplean definiciones muy ambiguas o incluso incongruentes.

Un autor del género, por ejemplo, afirmó: «Ciencia ficción es lo que se publica como ciencia ficción». Yo he escuchado comunicaciones empezando con esta «definición» y quedándose el ponente tan tranquilo. Imagino que si en un congreso de literatura fantástica alguien empezara diciendo: «Fantástico es lo que a mí me parece que es fantástico», le apedrearían. ¡Sin embargo, en ciencia ficción estas salidas se ven normales!

Para empezar a delimitar, citaré una definición que a mí me gusta mucho. Es de Judith Merrill: «Ciencia ficción es la literatura de la imaginación disciplinada» (citada por Barceló, 1990: 36). Me parece una definición preciosa. También la he oído en congresos.

¿Es operativa? Nada. Toda literatura es imaginación disciplinada, aunque considero que Merrill sabía muy bien de que estaba hablando.

Aun así, ¿por qué no se recurre a la teoría de la literatura? ¿Por qué tan a menudo se refugian los críticos en estas vaguedades? ¿Por qué no acuden a los estudios que existen, por antiguos o limitados que sean? Ahora que ya estoy formulando mi queja, plantearé mi salida de la queja. Para ello me centraré en estas opiniones de Ferreras, Capanna y demás.

Algunos van a los principios teóricos. Darko Suvin, por ejemplo, cierra el problema de la cuestión científica con el término: «nóvum». El nóvum sería un adelanto humanístico que aparece en el argumento de una obra literaria; se usa para extrapolar una idea o una inquietud. Puede ser un adelanto social, científico, político... Sin embargo, su aplicabilidad a una definición es limitada. No obstante, conviene tenerlo en cuenta y resulta útil para ciertas aproximaciones narrativas.

Muchos autores, por otra parte, para entenderlo se preguntan por los orígenes del género: ¿cuándo empieza la ciencia ficción?

Muchos sitúan el comienzo en la *República* de Platón o en el *Poema de Gilgamesh*; sin embargo, no hay consciencia de ciencia ficción en esas obras, ni cumplirán los patrones del género actual. Otros afirman que se encuentra en los *Viajes a la Luna*, de Cyrano de Bergerac. No obstante, en ninguna de ellas influye la mentalidad que empuja al género a desarrollarse: el positivismo. El positivismo representa una necesidad de preguntarse de otro modo por la realidad. Encontramos algún uso de la literatura desde esta inquietud en pasajes de los *Viajes de Gulliver* o en el cuento de Voltaire: «Micromegas», pero desde luego existe cierto acuerdo en cuál es la primera novela que cumple con exactitud los presupuestos de la ciencia ficción de esta concepción, aunque sea muy temprana respecto a la explosión del positivismo. Ya lo dice el escritor Kingsley Amis (1966: 22-27) y lo han confirmado autores posteriores: *Frankenstein*.

Una vez tenemos el cuándo, muchos teóricos enfrentan el problema del caos que existe dentro del género: ¿cuántas modalidades de ciencia ficción existen? No sé si conocéis todos los subgéneros. Yo solo voy a citar algunos:

ucronía (desarrollo de una sociedad actual diferente planteando que la historia hubiera sido de otro modo), utopía (desarrollo de una sociedad ideal), distopía (desarrollo de una sociedad alienante), relatos de robots, relatos de mutantes, apocalípticos, el hard (es muy curioso este tipo de ciencia ficción, porque se basa en la ciencia), el ciberpunk, la space opera, los relatos de viajes en el tiempo, el steampunk... Creo que me dejo un montón y podéis preguntar: «¿Todo esto es ciencia ficción». Sí, todo esto es ciencia ficción y ningún estudioso del género lo pone en duda.

Planteados los orígenes y los subgéneros que entran en la ciencia ficción según los teóricos y los lectores, podemos estudiar el género como tal.

Para analizar géneros tan complejos, podemos partir de Brunetiere, Croce, los formalistas rusos y, en particular, de Tomashevski (1970) y preguntarnos cuáles son los rasgos dominantes de un género y cuáles sus rasgos secundarios, y dependiendo de la constancia de los rasgos dominantes, podremos determinar si el género evoluciona o no.

El problema es que estos rasgos dominantes siempre se han buscado en la ciencia ficción desde lo superficial, con lo que la ingente cantidad de variedades ha llevado a menudo al caos.

Están muy claros los rasgos teóricos de la picaresca, el western, la novela rosa... La cultura popular los lleva siempre a lo temático. Desde esa visión, ¿cuál es el rasgo dominante del western: un sombrero de cowboy, un caballo y un revólver. Con ellos, ya tenemos un western.

Pero en otros géneros no resulta tan sencillo. ¿Cuál es el rasgo dominante del fantástico, por ejemplo? Los fantasmas, ¿no? Hay fantasmas en todos los cuentos fantásticos, ¿no?

Pues no. Ahí el fantástico se encontró con ese problema, del cual sus teóricos han conseguido salir bastante bien.

De un modo similar, a la ciencia ficción se la ha querido identificar constantemente —debido sin duda a la influencia del cine— o bien con tipos en pijama, que son los de *Star Trek*, o bien con tipos en albornoz, que son los de *La guerra de las galaxias*. Todos ellos son rasgos superficiales que podemos apreciar. Pero ¿qué hacemos con Ballard, que no escribe sobre tipos en pijama?

De modo que el primer paso consiste en arrancar esa maleza que consiste en analizar los géneros temáticamente o por elementos superficiales, como ya se ha hecho en los estudios sobre la novela rosa o la novela negra.

¿Ha habido algún teórico audaz e innovador que se haya atrevido a buscar la forma interior de los géneros? Sí, muchos. El primero de ellos, como sabemos, fue Aristóteles, quien afirmó que las formas externas del género siempre respondían a formas interiores. No lo define así, pero su *Poética* parte de esa mentalidad.

También me gustaría emplear, para entender qué es esto de la ciencia ficción, una propuesta de Lázaro Carreter (1986: 114): «Los géneros existen como áreas sincrónicas y diacrónicas en las que un determinado grupo de lectores han sintonizado sus gustos». Las áreas diacrónicas, ya sabemos, lo son desde una tradición, porque responden a unos principios o formas interiores que se repiten; sincrónicas, respecto a una relación contextual en un momento dado entre lectores que han sintonizado sus gustos. Me gusta mucho esa idea de: «han sintonizado sus gustos»: «sintonizar» no significa que todos están de acuerdo, sino que cada lector pone de su parte para llegar a un acuerdo en una visión de un género.

A partir de aquí podemos encontrar los rasgos dominantes que se han planteado para la ciencia ficción.

En primer lugar, como veíamos al principio, tenemos el rasgo dominante de la ciencia. Con la mente puesta en este criterio, he escuchado a profesores universitarios excelentes, pero cuya especialidad no era la ciencia ficción, comentar que el problema del género residía en que cuando pasaba el momento del descubrimiento que cada novela trataba, la obra perdía su interés, bien porque el adelanto científico no había tenido lugar, bien porque ya no maravillaba. Pero si nos preguntamos por *1984*, ¿qué concluimos? Bueno, hay quien afirmaría que describe adelantos científicos; aparatos de vigilancia, por ejemplo. Sin embargo, ¿es el motor de la novela el aparato científico? ¿Es su *nóvum*?

Citemos otras obras de ciencia ficción cuyo *nóvum* no es la ciencia: *Muero por dentro*, *La mano izquierda de la oscuridad*, *Dhalgren*, *Leyes de mercado*,

Fahrenheit 451... En esta última obra, por ejemplo, hay adelantos científicos. Es un futuro donde las casas tienen unas pantallas de televisión gigantes, donde la televisión domina las vidas... ¿Y si metiéramos a un tipo con un revolver un caballo y un sombrero de cowboy ya tendríamos un híbrido? No, el elemento superficial, una vez más, no importa. Lo que mueve *Fahrenheit 451*, su nóvum, no es la ciencia.

Pero acudamos a una novela donde el motor de la fábula sí sea un adelanto científico: *20.000 leguas de viaje submarino*. El evidente sostén de toda la trama es el submarino. No obstante, el capitán Nemo —a mi juicio, uno de los más fascinantes personajes de la literatura— ¿es importante porque lleva un submarino? De nuevo, no podemos estar de acuerdo. Lo importante de la obra es el uso de ese submarino para desarrollar una serie de cuestiones literarias, especialmente para ayudar a construir el carácter del capitán Nemo y sus connotaciones literarias.

El siguiente supuesto rasgo dominante es el futuro. Pero ¿qué pasa con las ucronías? ¿Qué pasa, por ejemplo, con *El hombre en el castillo*? En ella, lees durante cincuenta páginas sobre una sociedad completamente normal y de repente te das cuenta de que los alemanes ganaron la II Guerra Mundial y no pasa nada. Eso es lo horroroso de la novela: que no pasa nada, aunque los nazis gobiernen. Hombre, si eres judío o negro, pues no te va muy bien. Es más, no hay judíos ni negros. Pero para las personas «normales», según el criterio nazi, no ha cambiado nada. ¿Habla del futuro? No, está ambientada en la misma sociedad del año de escritura de la novela, en la misma sociedad de Philip K. Dick.

Existe otra novela con un planteamiento estupendo: *La locura de Dios*, de Aguilera. En ella, un hombre medieval debe adaptarse a un mundo con adelantos científicos del siglo XIX. ¿Trata del futuro? Sí, pero no de nuestro futuro.

Como vamos viendo, no podemos definir todo el género de la ciencia ficción, desde luego, en torno a la idea de «futuro».

Otro supuesto rasgo dominante es la naturaleza profética del género, que supone uno de los mayores atractivos del género para muchos legos. Esto

significaría que en el año 2002 dejó de tener vigencia la obra *2001, una odisea espacial* porque no ha aparecido ningún monolito en la Luna. Evidentemente, este planteamiento es absurdo.

Citaré una frase de Philip José Farmer (1987: 90): «Si Julio Verne hubiera podido realmente ver el futuro, por ejemplo en 1966 d. C., se hubiera cagado en los calzoncillos. Y en 2166, ¡la leche!».

Julio Verne no tenía ni idea de todo lo que iba a venir; le habría sorprendido este futuro. Ya de paso: no sé a ustedes, pero a mí, por ejemplo, *De la Tierra a la Luna* me parece un rollo insoportable, porque son las instrucciones de una lavadora. Y una lavadora mal hecha, por cierto. *De la Tierra a la Luna* es un claro ejemplo de novela basada en cuestiones que no son los esquemas narrativos, los personajes, las estructuras, las connotaciones..., sino en una supuesta anticipación científica. Por eso no funciona literariamente. No, la capacidad de anticipación del género tampoco suele valer gran cosa.

Hay un supuesto rasgo dominante que he dejado para el final porque me gusta muchísimo: la ciencia ficción es literatura juvenil. Para criticar esta sentencia, citaré *La carretera*, que desarrolla un planeta Tierra donde ha perecido el 98% de la humanidad; ha ardido todo y no quedan alimentos. En estas circunstancias, un padre lleva su hijo hacia el mar para que lo vea antes de morir, mientras evitan las hordas de caníbales, el hambre y la desesperación. Es una novela durísima, como *La tierra permanece*, donde toda la cultura y la esencia del ser humano se extinguen. No tengo hijos, pero si tuviera uno de ocho años sin duda no le daría a leer estas novelas; ni *Limbo*, ni *Crash*, ni *Nunca me abandones...* A muchos aficionados les sorprende, como es lógico, este tópico popular de que la ciencia ficción es literatura de evasión. ¡Resulta imposible evadirse del mundo con la mayoría de las grandes obras de ciencia ficción! A menudo, se trata de historias enormemente desoladoras que te obligan a replantearte duramente tus planteamientos culturales. Y este ha sido el principio del mal entendimiento del género.

Y es que, normalmente, cuando hablamos de western, decimos: en realidad el género trata del individualismo, la libertad...

Cuando hablamos del fantástico, decimos: en realidad el género trata de nuestra lucha con la realidad, de la problematización del universo...

Pero en ciencia ficción no es así. Demasiado a menudo cuando hablamos de novelas de robots, decimos: en realidad, hablan de robots.

No se recuerda que cualquier ser humano sólo puede escribir sobre seres humanos. Cuando Antonio Machado escribe sobre el viejo olmo hendido por el rayo, por ejemplo, no está escribiendo sobre el olmo viejo; está escribiendo sobre sí mismo, evidentemente.

Para ilustrar mejor esta idea, emplearé otra cita: «La ciencia ficción no intenta salvar la sociedad en crisis por la sencilla razón de que ha dejado de creer en ella, e incluso añade: no trata de reestructurar la sociedad, no busca la defensa de algunos de los valores en crisis, niega lisa y llanamente los valores sociales» (Ferrerías, 1972: 68).

De esto sí habla la ciencia ficción: de negar la veracidad de la cultura.

Aquí conviene enfrentarse a ese tema del que siempre debe partirse en cualquier acercamiento a la literatura fantástica o a la de ciencia ficción: el problema de la realidad, de qué es la realidad. El punto de partida de la ciencia ficción es que la realidad existe.

Ya el profesor Roas, en su conferencia del primer día, planteó espléndidamente el pensamiento actual respecto a las relaciones culturales entre la realidad y la literatura. Doy su explicación por cierta y, para contextualizar, me limito a puntualizar que la realidad existe en nuestra experiencia inmediata. Este es un hecho fundamental con el que a menudo tengo algún problema en las clases. Cuando digo: «La realidad existe», siempre aparecen dos o tres alumnos posmodernos que lo niegan, que afirman que la voluntad puede con la realidad, que si los sueños... En fin... Yo suelo cortar con una sencilla invitación: «Tírate por la ventana. Si sobrevives y vuelves a subir, das tú la clase. Si no sobrevives, los que quedamos aquí partimos de la base de que la realidad existe».

El positivismo —o cierta manera de mirar el mundo que terminaría desembocando en el positivismo— empieza precisamente cuando se promulga que la realidad no es cultural, de manera cercana a la leyenda galileana de «La

Tierra se mueve». Uno puede decir: «Ya, es que yo no lo veo así o no debe ser así». A lo cual solo podemos responder: «Ya, tú no quieres que sea así, pero sin embargo se mueve». El positivismo postuló que la realidad está por encima de nuestras opiniones y nuestros deseos. Como decía Feynman, queremos ver la realidad según nuestros patrones, pero la realidad es como es.

Esta visión es la que nos dice que las cataratas Victoria, el océano Pacífico, una lágrima y una gota de rocío son lo mismo: H₂O. Esta es la visión de la ciencia ficción.

Planteado todo esto, para hablar más de «literatura», quiero recordar la diferencia que establece Benjamin Harshaw entre «campo referencial externo» y «campo referencial interno» (Harshaw, 1997). Así, nos acercamos al problema de que —por muchas bromas que yo haga— es cierto que a menudo no coincidimos en nuestra percepción de la realidad. Para resolver esta cuestión en el terreno de la literatura, Harshaw propone que existe un campo referencial externo, en el que ciertas cosas no se cumplen, y un campo referencial interno —el construido por cada obra literaria— donde puede desarrollarse todo aquello que le dé la gana al autor, con independencia de que se cumpla o no en el campo referencial externo. De este modo, nos quitamos el problema de si algo es real o no es real y lo reducimos a «lo que vemos en esta obra» y lo «lo que no vemos en esta obra».

El campo referencial externo, como también se ha dicho aquí, está basado en regularidades que tomamos como «pruebas de realidad». Algunos géneros literarios, al crear sus campos referenciales internos no cumplen con esas regularidades: literatura maravillosa, literatura fantástica... Reclamo, por tanto, que se establezca un término para llamar a estos géneros, porque «géneros irregulares» queda poco científico. Pero sí es cierto que existe todo un conjunto de géneros que basan su funcionamiento en un tipo de pacto de ficción. Ese hecho está por encima de sus características en cuanto a su posible adscripción «maravilloso, fantástico, ciencia ficción...»; por el contrario, se centra solo en la manera de establecer la relación entre campo referencial externo y campo referencial interno.

Desde el campo referencial externo podemos entender el campo referencial interno de la obra, pero jamás justificarlo ni desmerecerlo. Aquí es donde se encuentra muchas veces la problemática. El campo referencial interno existe independientemente del campo referencial externo. Es decir, la obra existe. No podemos negarla. En puridad, no deberíamos decir nunca: «Yo no me la creo», argumento que ha supuesto uno de los grandes problemas de la ciencia ficción y del fantástico.

El otro día, me gustó escuchar a la profesora Barceló citar a Forster, su *Aspectos de la novela* (1993: 112-113). Yo voy a citar otro pasaje del mismo libro:

Todo el mundo sabe que una obra de arte es una entidad, etc., etc. [sic]; puesto que posee sus propias leyes —que no son las de la vida diaria—, todo lo que encaja en ella es cierto y no hay por qué plantear la cuestión del ángel, etc., sino con referencia a su adecuación al libro. ¿Mas por qué situar a un ángel en distinto plano que a un agente de bolsa? Una vez que estamos en reino de lo ficticio, ¿qué diferencia hay entre una aparición y una hipoteca? [...] La tónica general de las novelas es tan literal, que cuando surge lo fantástico se produce un efecto curioso: mientras que unos lectores se emocionan, otros se ponen fuera de sí. Lo fantástico exige un ajuste adicional debido a lo extraño de su método o de su tema: es como una de esas exposiciones en las que hay una exhibición especial por la que se pagan seis peniques más por el precio de entrada. Algunos lectores pagan encantados: fueron a la exposición sólo por la exhibición secundaria; es a ellos únicamente a quienes me dirijo ahora. Otros se niegan indignados, y también estos cuentan con nuestra más sincera estima, porque el sentir aversión por lo fantástico en literatura no equivale a sentir aversión por la literatura. Ni siquiera implica falta de imaginación, sino simplemente una cierta renuencia a responder a las exigencias que a ella le imponemos.

Con otro ejemplo similar, podríamos decir que tú pagas para entrar a un parque de atracciones —que es el pacto de ficción—, pero te exigen un poco más para entrar en cierta atracción: el tren de la bruja, el castillo del miedo... El que sea. Para esa te piden un suplemento; es un pacto de ficción «extra»: esos

géneros «irregulares». Espero que no se quede el término. No aspiro a que me haga tanto caso, pero es que además sería un término horrible.

Aquí podríamos aplicar la teorías de Lubomir Dolezel (1999) sobre los mundos posibles. Él las defiende desde la filosofía hacia la literatura, en una línea similar a la de Nelson Goodman —también citado en este congreso— en *Maneras de hacer mundos* (1990). En este sentido, la literatura sólo es un conjunto de mundos posibles, que se aplican a la realidad para desarrollar ciertas inquietudes; lo que la semiótica de Tartu explicaría a partir de sus teorías sobre los «modelos» (Zolkiewski, 2006).

El ejemplo de la maqueta es estupendo para ilustrar esta idea: supongamos que yo quiero hablar de la realidad de la aviación durante la Segunda Guerra Mundial y para ello cojo una maqueta de un avión de entonces. ¿Esa maqueta es el avión de la Segunda Guerra Mundial? No. Estamos cogiendo solo una serie de pautas a partir de esa maqueta que nos sirven para pensar en los colores, la forma... del objeto al que nos referimos. ¿Nos da el olor de la carlinga? ¿Nos aporta la sensación de miedo del piloto? No. ¿Y una película de cine sobre la Segunda Guerra Mundial en la que aparezcan aviones podría reproducir fielmente toda aquella realidad? Tampoco. La película no nos recoge la tridimensionalidad, por ejemplo, que sí que tiene el avión.

¿Qué hacen en realidad todas estas maquetas, estos modelos? Toman un elemento del campo referencial externo para hiperdesarrollarlo.

Eso hacen los géneros literarios, especialmente estos «irregulares»: extrapolar, hiperbolizar y, desde luego, no metaforizar. El problema está ahí, en realidad: en creer que se trata de una metáfora.

La metáfora dice que A es igual a B. La ciencia ficción, por ejemplo, no funciona así, como afirma Umberto Eco (1992: 180, 218 y, sobre todo, 277-323). La ciencia ficción no metaforiza la realidad, sino todo lo contrario. La ciencia ficción dice: «Esto no es la realidad». Insiste muchísimo en recordárnoslo. Porque lo que hace es usar ese elemento para desarrollarlo, hiperbolizarlo hacia otro punto alejado de la realidad. Como se ha defendido tantas veces, la literatura es en este sentido sólo un medio retórico para desarrollar y comunicar

unas inquietudes (Albaladejo, 1991). De este modo, podemos entender la literatura como un mero acto de habla, como una manera de establecer una comunicación basada en la connotación en vez de en la denotación. No podemos por ello plantear que la maqueta es la realidad, que el robot es solo el robot... Nada de eso funciona.

Por consiguiente, en la ciencia ficción tendríamos un extraño juego entre campo referencial externo y campo referencial interno, en este sentido muy antagónico respecto al del género fantástico.

Ambos géneros contemplan el campo referencial interno como una transgresión de los principios de funcionamiento del campo referencial externo. Pero mientras en el fantástico la transgresión problematiza la realidad afirmando: «la realidad es problemática», en la ciencia ficción la realidad no se muestra problemática. Todo lo contrario. Hemos dicho que se basa en un pensamiento positivista, que parte de una concepción de una realidad independiente respecto a nuestras opiniones y percepciones. En la ciencia ficción, la realidad es la que es. Lo que se problematiza es la lectura que hacemos de la realidad y todo lo que hemos construido a partir de dicha lectura errónea. La ciencia ficción pretende ir, por tanto, al fondo del problema cultural.

Por ejemplo, si se quiere hablar de un dictador, una novela de ciencia ficción no acudirá, por lo general, a desarrollar un relato sobre Hitler. Hitler, universalmente hablando, es una anécdota. Mató unos millones personas, sí, pero Hitler es una anécdota particular respecto a la totalidad de los dictadores, respecto a la idea de «dictador» en sí misma. Por ello la ciencia ficción no se plantea a Hitler en concreto porque hablar de él supondría la posibilidad de justificarlo entendiéndolo la crisis del 29, el sistema de pagos internacionales derivado de la Primera Guerra Mundial... En cuanto todas estas cuestiones aparezcan, se habrá anulado la posibilidad de hablar de la esencia misma de cualquier dictador con distancia. Necesitamos problematizar la lectura que hemos hecho de ese dictador para ir al fondo, a una realidad más profunda: los dictadores son de este modo o de este otro, independientemente de sus circunstancias históricas.

Por tanto, lo que se plantea la ciencia ficción es romper apriorismos sociales, no físicos ni naturales, como hace el fantástico. En este sentido, en mi opinión, no habría dos géneros más alejados entre sí que la ciencia ficción y el fantástico.

Con todo ello, la ciencia ficción crea un juego fictivo entre texto y lector —como toda obra literaria (Henry, 1996: 12-14)—, pero que en su caso provoca un efecto constante de entrada y salida. El lector entra en la novela de ciencia ficción y encuentra una paradoja: «Este no es mi mundo, pero este es mi mundo». Se provoca así una contradicción con la que se juega a lo largo de todo el texto. Por tanto, el pacto de ficción se basa en una tensión mantenida entre la sensación de que «yo conozco esto » y la de: «yo dejo de reconocerlo», que anula la metáfora. Por contraposición, podemos ver que el fantástico juega con lo cotidiano, con una hiperrealidad para aumentar el efecto de choque, manteniendo así una tensión diferente. En la ciencia ficción, por el contrario, el lector cree todo el rato reconocerse, pero también ve continuamente que eso no es así. El resultado de esa tensión es que el lector se pregunta por qué no es así. El fantástico dice: «No puede ser, pero es». La ciencia ficción dice: «En el campo referencial interno es, pero en el campo referencial externo podría haber sido». Y si podría haber sido, y creo de verdad que podría haber sido así... Entonces ¿quién soy yo? ¿Cuánto forma parte de la sociedad y cuánto de las posibilidades de la realidad? Ni yo ni mi mundo somos lo que pensaba. Ha cambiado entonces mi lectura de la realidad.

Para explicar esta nueva visión respecto a: «¿Qué soy yo y cuál es mi mundo?», me vendría bien una pizarra para el siguiente ejemplo, pero este no parece el espacio para una, así que usaré la propia mesa. Olaf Stapledon, en *Hacedor de estrellas*, parte de una línea imaginaria que voy a representar aquí. El principio de la mesa representaría el Big Bang y el final de la mesa [unos dos metros] —tras la entropía, por la segunda ley de la Termodinámica, ya sabemos...—, el Big Crunch. Yo reconozco no entender mucho de esto. Sólo estoy citando a Stapledon... Supongamos que entre los cables de estos dos micrófonos [unos centímetros] se desarrolla la historia del Sistema Solar. Y no sé si veis ahí un puntito minúsculo, más pequeño que el grueso de este folio,

que representaría nuestra historia: desde que apareció el primer ser que podríamos considerar «humano» hasta que muera el último. Con esta premisa, podemos desarrollar un relato, como hace Stapledon. De este modo nos dice: «Vamos a jugar con algo que es la realidad, que no es lo que estamos acostumbrados a ver y que nos rompe nuestro sistema». No estamos problematizando la realidad. Todo lo contrario: estamos explotando la realidad al máximo. Estamos problematizando nuestra lectura.

De este modo, podemos insistir en que el rasgo dominante de la ciencia ficción no es un rasgo temático, sino una «forma interior». Para este término, parto del concepto de Dámaso Alonso (1950: 33), adaptado por García Berrio (1998: 37). Así cada género no realista, irregular, como queráis llamarlo..., se basa en una forma interior regida por unas cláusulas diferentes —que comprendería lo que denomino un «contrato de ficción»— para exigir el cumplimiento del pacto de ficción.

El fantástico, por ejemplo, exige unas cláusulas por las que la entrada y la salida se basan en una determinada visión de las relaciones entre campo referencial externo y campo referencial interno; la ciencia ficción, en otras cláusulas diferentes que parten de que la realidad existe y de lo que soy y de lo que podría ser.

Esto desde luego rompe con los planteamientos que defienden que los distintos géneros literarios tienen que ver con visiones del mundo por parte del autor. Lo que emplean los autores en realidad es esas perspectivas según el caso, pero no tiene por qué representar su opinión acerca del mundo. La línea de Stapledon podemos usarla para un texto literario, pero no tenemos por qué creer en ella para escribir una novela. La usamos para un cierto contrato de ficción. Lo contrario sería suponer una esquizofrenia en, por ejemplo, la profesora Barceló, aquí presente. Para este caso, mejor sería hablar de «la escritora Barceló». Si relacionáramos el género con la visión del autor, tendríamos que suponer que ella —que ha escrito fantástico y ciencia ficción— se levanta una mañana y piensa: «Ahora creo que la realidad existe» y al día siguiente, con otra novela, piensa: «Ahora creo que la realidad no existe». Esto sería absurdo. Esta idea se entendió muy bien ayer en una de las mesas

redondas, cuando se defendió una vez más que todo esto no es más que retórica. Un autor usa un género o el otro según le conviene.

Por todo ello, vuelvo a Aristóteles. El estagirita, recordemos, se centra en la catarsis. Ya sabemos que hay mil interpretaciones sobre qué es esa catarsis: que si mitridática, que si mentalista... Pero todas ellas coinciden en que se trata de un efecto intelectual. Yo suelo tomar un término de la psicología, que es el de «disonancia cognitiva». En este sentido, doy por hecho que cualquier lector parte de un determinado planteamiento cognitivo —que se encuentra dentro de su horizonte de expectativas— al acercarse a un texto y, de repente, se le produce un shock, un shock que es intelectual. No tiene por qué ser emotivo. A mí muchos alumnos, por ejemplo, me dicen: «Es que yo lloro con tal novela». Y yo les respondo: «Bueno, ese es tu problema. A mí me hace reír. Pero lo que sí tenemos en común tú y yo es que ambos hemos partido de un planteamiento cognitivo y se nos ha producido un shock intelectual, que a ti te ha causado una impresión y a mí, otra». Esas impresiones diferentes son connotaciones personales. En la periferia connotativa que se crea a partir del significado denotativo de una palabra hay muchas connotaciones: universales, culturales, sociales, grupales... No podemos analizar las personales más que por medio de una terapia.

Lo que hacen los distintos contratos de ficción es buscar la catarsis cognitiva —ese shock— mediante unas cláusulas diferentes que desarrollen un mundo posible diferente.

La ciencia ficción, por consiguiente, plantea mediante ese contrato de ficción un sistema retórico de distanciamiento, pero manteniendo esa distancia sin alejarse demasiado. Por eso habla Judith Merrill de «la imaginación disciplinada». Aunque, como he dicho, toda la literatura es imaginación disciplinada, la referencia es apropiada en cuanto a que la ciencia ficción se basa en tensar esa imaginación todo lo posible.

Enfrentemos ya el primer problema derivado de este hecho. Llevamos años, décadas, los teóricos de la ciencia ficción pidiendo —un día contrataremos anuncios de televisión para ello, incluso...—, suplicando: «por favor, dejen de llamarle “ciencia ficción”, por Dios». Porque es un término que se inventó un

tipo llamado Hugo Gernshback y que era un director de revistas malísimas, pulp, de los años cuarenta para vender más revistas malísimas. Y así definía algo que estaban haciendo algunos de esos escritores, que había hecho Zamiatin, que había hecho Huxley..., pero el término se quedó y desde entonces «ciencia ficción» es todo ese género. Pero, claro, el término no funciona porque oyéndolo, automáticamente, perdemos de vista todo esto que he explicado y que considero que es el funcionamiento real del género. Busquemos, por tanto, un término que tenga que ver con esta forma interior.

Para ello, leeré algunos textos. Me gusta siempre que se habla de literatura leer literatura, porque si no me recuerdo a ese teórico que decía: «leer novelas es una vulgaridad; yo solo las estudio».

Para ello me baso en las propuestas de la retórica clásica, al modo de Quintiliano, ya que siempre me ha parecido una pena que se haya perdido aquella poetización de la retórica que se dio en la Edad Media. Me parece un mecanismo precioso para estudiar la literatura. Ya sabéis que Quintiliano estudiaba todo el fenómeno de la oratoria, desde la formación del orador hasta el discurso. Todo eso lo recogían en la Edad Media para explicar todo el fenómeno literario y hoy algunos autores lo han recuperado con gran interés para la teoría de la literatura.

En uno de los ejes retóricos, Quintiliano dividía el discurso en *intellectio*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. Todos hemos estudiado en el colegio los famosos niveles de comentario: temático, morfosintáctico..., pero creo que, aunque están relacionados, aquella terminología no funcionaba tan bien como la retórica. Ya vais viendo que toda esta conferencia va sobre terminología, porque para mí la teoría de la literatura es terminología. Parafraseando a Wittgenstein, en el fondo creo que todas las discusiones son terminológicas.

Para estudiar el término «ciencia ficción» siempre deberíamos comenzar considerando la forma interior, que es algo que subyace antes del momento de creación de la obra. La forma interior comenzaría a gestarse en ese momento que Quintiliano llamaría: «*intellectio*». Afirma que el orador, durante la *intellectio*, retoma todos sus conocimientos sobre el mundo, incluidos

aquellos sobre sus oyentes, para configurar el discurso que va a desarrollar. Realmente esto es lo que un escritor hace al tomar un género y no otro. Recoge un horizonte de expectativas —es decir, perspectivas diacrónicas y sincrónicas en los que un conjunto de lectores han sintonizado sus gustos— y construye, a partir de ellas, una obra literaria.

¿Qué se hace al escoger el género de la ciencia ficción? El autor se plantea, inconscientemente: «Esta idea viene bien con un desarrollo desde las cláusulas de este contrato de ficción».

Por ejemplo, Ursula K. Le Guin —para mí, si estas aserciones pudieran afirmarse, la mejor autora de ciencia ficción— escribe una novela muy citada aquí: *La mano izquierda de la oscuridad*. Su *intellectio* parte de un planeta llamado Invierno en el que todos sus habitantes pueden cambiar su sexo según las lunas. Allí acude un enviado de la Federación de Planetas para dilucidar si esta sociedad merece estar dentro de la Federación.

Me pregunto: ¿podría existir esta sociedad de individuos con ambos sexos? ¿Rompería alguna ley del cosmos? Bueno, ayer mismo comentaba la profesora Barceló, muy peligrosamente, que los sexos eran algo «accidental». Estoy completamente de acuerdo y creo que la novela se basa en esa opinión. Ursula K. Le Guin plantea: ¿y si esto hubiera sido de otro modo? No está problematizando la realidad haciendo chocar lo sobrenatural con nuestras leyes físicas. Está sugiriendo que la realidad podría haber sido de otro modo.

Veamos un ejemplo. El protagonista de *La mano izquierda de la oscuridad* dice en ciertos pasajes:

Lo había intentado varias veces, pero mis esfuerzos concluían en un modo de mirar demasiado deliberado: un guedeniano me parecía entonces primero un hombre, y luego una mujer, y les asignaba así categorías del todo irrelevantes para ellos, y para mí fundamentales (Le Guin, 1980: 18).

Al hombre le gusta que se respete su virilidad, a la mujer que se aprecie su femineidad, por muy indirecto y sutil que sean el respeto y la consideración. En Invierno no hay tales cosas. Se nos considera y juzga tan sólo como seres humanos. Es una experiencia sumamente desagradable (Le Guin, 1980: 90).

Luego, más adelante, leemos:

— Buenas noches, Ai —dijo el extraño, y el otro extraño contestó:
— Buenas noches, Harth.
— Un amigo. ¿Qué es un amigo en un mundo donde cualquier amigo puede ser un amante en la próxima fase de la luna? No yo, prisionero de mi virilidad; no un amigo de Derem Har, o cualquier otro de esa raza. Ni hombre ni mujer, y los dos a la vez, cíclicos, lunares, metamorfoseándose al contacto del otro variable de la estirpe humana, no eran de mi carne, no eran amigos: no había amor entre nosotros» (Le guin, 1980: 193).

Lo que ocurre es que estamos cogiendo una forma interior para desarrollar un concepto a partir de un contrato de ficción; un contrato de ficción que se basa a su vez en unas cláusulas determinadas para crear el pacto de ficción propio de toda obra narrativa.

¿Qué se hace luego con ello? Pues evidentemente todo el desarrollo retórico: se crean unos personajes, toda una trama... Una inventio. Pero ya toda esa inventio está impregnada de esa forma interior. Pueden ser robots, pueden ser mutantes... Puede ser lo que sea; todo queda impregnado por la forma interior inicial.

Tomemos el caso de *Soy leyenda* (Matheson, 1995), otra novela que os recomiendo. Y, si veis la película, bajaos por favor de internet el final alternativo, porque el que tiene la película es horroroso.

Es una novela de vampiros. En un momento dado, el protagonista está analizando la sangre de un vampiro para descubrir algo que la dañe. Y nos encontramos con lo siguiente:

Miró nuevamente el texto. Agua. ¿Podía ser? No, era ridículo. Todas las cosas tenían agua. ¿Proteínas? No. ¿Grasa? No. ¿Hidratos de carbono? No. ¿Fibra? No. ¿Cenizas? No. ¿Qué entonces? «El olor y el sabor característicos del ajo se deben a un aceite esencial que alcanza un 0,2% del peso, y que consiste principalmente en sulfuro de alilo e isoticianato de alilo.» Quizá estaba ahí la respuesta. «El sulfuro de alilo puede obtenerse calentando aceite de mostaza y sulfuro de potasio a cien grados.» Neville se dejó caer en el sillón de la sala

resoplando de disgusto. ¿Y dónde diablos encontraré aceite de mostaza o sulfuro de potasio? ¿Y el equipo químico? (Matheson, 1995: 61).

Lo que se hace a lo largo de toda la novela es cienciaficcionalizar al vampiro. Con este texto, Matheson le otorga carácter real al vampiro. Luego descubrimos que el vampirismo se crea por un virus. ¿Esto importa? Sí, importa, porque la última fase del fenómeno retórico —la *actio*—, el efecto sobre el lector, depende del contrato de ficción que se haya creado. Este contrato cambia según las dos posibles cláusulas: que pudiera ser una posibilidad en el universo que conocemos (el caso de *Soy leyenda*) o que sea sobrenatural (el caso de *Drácula*).

Voy a leer otro texto, ahora de Asimov, para ilustrar el desarrollo de la inventio. Asimov es un autor que muchos habréis leído. Su literatura es muy básica, pero quizás por ello es muy buena para explicar estas cosas. El ejemplo es casi infantil, pero muy divertido. A partir de él, veremos cómo la inventio se las apaña para desarrollar en la trama y en los personajes una serie de posibilidades que ya se habían planteado en la *intellectio*.

Nos encontramos en una estación orbital en la que tenemos a dos mecánicos ensamblando robots. Están allí, en medio la nada, lejos de todo durante... Qué sé yo... Meses. Y resulta que uno de los robots, al ensamblarlo, sufre un problema de programación y sale «metafísico». Entonces el robot empieza a plantearse el entorno, analiza a los humanos con los que está... hasta que llega un momento en que declara:

— Mírense ustedes mismos —dijo finalmente—. No lo digo con ánimo de desprecio, ¡pero mírense! El material del que están hechos es blando y fofo, sin la menor fuerza ni resistencia, y sometido a la energía obtenida de la ineficiente oxidación de materiales orgánicos... como eso. —Señaló con un dedo desaprobador a lo que quedaba del bocadillo de Donovan—. Periódicamente entran en coma, y la menor variación de temperatura, presión del aire, humedad o intensidad de la radiación afecta su eficiencia. Son ustedes temporales.

Yo, por mi parte, soy un producto terminado. Absorbo directamente la energía eléctrica y la utilizo con una eficiencia de casi un cien por ciento. Estoy compuesto de fuerte metal, soy consciente todo el tiempo y puedo soportar fácilmente los cambios más extremos de mi entorno. Estos son hechos que, junto con la proposición evidente en sí misma de que ningún ser puede crear a otro ser superior a sí mismo, aplasta sus absurdas teorías reduciéndolas a la nada (Asimov, 1982: 220).

Es una manera de desarrollar una *intellectio* hacia una *inventio* que rompa los esquemas culturales en los que se mueve nuestra sociedad.

Este tipo de desarrollo ha provocado a menudo críticas contra sus personajes planos, sus estructuras lineales... que han provocado a menudo que se la comparara con la literatura juvenil. Se debe al mismo hecho que ha llevado a denominarla: «literatura de ideas», pues esta compleja creación de mundos ha llevado a que los intentos de complejizar personajes o estructuras puedan desvirtuar las connotaciones que se pretenden despertar, o bien desviar la atención sobre el particular contrato de ficción. Creo que ocurre de un modo similar en el fantástico. Hay muchos cuentos fantásticos con personajes muy planos. Por ejemplo, el motorista del cuento de Cortázar —«La noche boca arriba»— no es complejo psicológicamente. ¿Qué pasaría si fuera complejo psicológicamente? Que el cuento se vendría abajo. No interesa, porque lo que interesa en ese relato es la problematización de la realidad.

Como he afirmado, esto implica a veces estructuras muy lineales, pero perfectas para la forma interior que se plantea. Voy a leer un texto un poco largo para ejemplificar cómo esa forma interior impregna tanto la *dispositio* (la estructura) como la *elocutio* (las palabras en sí).

Se trata de un texto de Daniel Keyes, de su novela *Flores para Algernon*. En ella, tenemos a un tipo que es retrasado mental y que va ser sometido a una operación cerebral para que desarrolle más inteligencia.

Leo el principio de la novela:

Informe de pogramos 1 marzo 3

El doctor Strauss dise que debo escrebir lo que yo pienso y todas las cosas que a mi me pasan desde aora. No se porque pero el dise que es mui importante para que ellos puedan ber si ellos pueden usarme a mi. Espero que ellos puedan usarme a mi pues miss Kinnian dise que ellos quisa pueden aserme listo. Yo quiero ser listo. Me yamo Charlie Gordon y tabajo en la panaderia Donner. El señor Donner me da 11 dolares por semana y pan y pasteliyos si qiero. Tengo 32 años y mi cumpleaños es mes prosimo. Le e dicho al doctor Strauss y al profesor Nemur que no se bien escrebir pero dise que no inporta que debo escrebir igual que ablo y como escrebo las composiciones en la clase de miss Kinnian en la clase de adultos ratasados del colegio bikman donde boi 3 bezes por semana en mis oras libres. El doctor Strauss dise que escreba mucho todo lo que yo pienso y todo lo que me pasa pero yo no puedo pensar mas porque no tengo nada mas para escrebir y asi termino por oi... su afetisimo Charlie Gordon (Keyes, 1982: 11).

La operación es un éxito. Se va desarrollando la trama y, a mitad de la novela, leemos el siguiente informe de progresos:

INFORME DE PROGRESOS 13

10 de junio. Estamos en un Stratojet que va a volar hacia Chicago. Debo este Informe de Progresos a Burt que ha tenido la luminosa idea de hacérmelo dictar a un magnetófono, del que después los pasará a máquina una secretaria de Chicago. Nemur considera la idea excelente. De hecho, quiere que utilice el magnetófono hasta el último minuto. Estima que el hecho de hacer escuchar la cinta más reciente al final de su reunión aportará un nuevo elemento a su informe.

Aquí estoy pues, sentado solo en nuestro compartimento privado en un Jet en vuelo hacia Chicago, intentando acostumbrarme a pensar en voz alta, habituarme al sonido de mi voz. Supongo que la secretaria mecanógrafa podrá eliminar todos los hum, eh y ah y darle al conjunto un aspecto natural en el papel. (No puedo impedir el sentirme como paralizado cuando pienso en los centenares de personas que van a escuchar las palabras que estoy pronunciando ahora.)

Mi mente está vacía. En este instante lo que experimento es más importante que todo lo demás.

La idea de volar me aterrera.

Por lo que sé, nunca antes de la operación llegué a comprender realmente lo que es un avión (Keyes, 1982: 133).

Desgraciadamente, el experimento fracasa y, tras muchos infructuosos esfuerzos, Charlie sufre una regresión. Transcribo aquí el inicio del último informe:

21 de noviembre. Oy e echo una tonteria e olbidado que ya no boi a la clase de adultos de miss Kinnian como acia antes. E entrado y me e sentado en mi antiguo puesto al fondo de la sala y ella me a mirado raro y a dicho Charlie de donde bienes. Yo e dicho ola miss Kinnian e benido por mi lecion de oy pero e perdido el libro.

Ella se a puesto a llorar y a salido corriendo de la clase. Todo el mundo me a mirado y e bisto que muchos ya no eran los mismos de cuando estaba yo.

Despues de golpe me e recordado de algo de la operasion y de aberme buelto listo y e dicho esta bez si as echo el Charlie Gordon. Me e ido antes de que ella buelba a la clase.

Es por eso por lo que me boy de aqui a la escuela asilo Warren. No quiero que buelba a pasar algo asi. No quiero que miss Kinnian sufra por mi (Keyes, 1982: 295).

Vemos aquí cómo la forma interior nos plantea que la realidad podría ser de otro modo y que esa posibilidad hace que nos preguntemos qué es el yo.

Se puede apreciar en ejemplos como este que la ciencia ficción no es más que un mecanismo retórico que nos permite este desarrollo.

Flores para Algernon es un acto de habla literario para desarrollar la cuestión del yo. No podemos complejizar mucho a Charlie. No puede ser un personaje de enormes particularidades psicológicas, aunque deba tener matices, ser tierno, interesante... No conviene desarrollar una estructura fractal.

¿Podríamos haber construido la novela a base de flashbacks o plantearnos multitud de revueltas psicológicas? Sí, pero qué bien funciona la linealidad, como mecanismo retórico, para lo que se quiere exponer.

Pasemos a la siguiente fase: la memoria. Es muy importante porque abarca todo lo contextual en relación con el campo referencial externo, pero también con el propio género. Implica por tanto muchos problemas, ya que llevamos más de cien años de historia de la ciencia ficción. Por ejemplo, se da en el género una frase que he oído casi exclusivamente referido a él: «Esta obra es muy buena literatura, pero muy mala ciencia ficción».

Hay buenos ejemplos de esta cuestión, como la novela de Ishiguro: *Nunca me abandones*, que trata sobre clones. Está muy bien escrita, es una novela estupenda, pero tiene el problema de que lo que plantea ya lo han desarrollado diversos autores de ciencia ficción antes que Ishiguro. A mí me gustó la novela, yo me lo pasé muy bien con ella, pero demuestra cómo lo contextual está muy presente en la literatura de ciencia ficción y conviene tenerlo en cuenta.

Esto lleva a otro problema: lo enormemente autorreferencial que se ha vuelto el género. Este hecho también dificulta a críticos y teóricos su acceso a ella.

Terminando ya, quiero hacer notar que, con este planteamiento de la forma interior del género, espero haber explicado: las novelas de viajes en el tiempo, de robots, de mutantes, el hard, la ucronía, la distopía, la utopía... Todos estos géneros se engloban dentro de una misma forma interior. Todos son ciencia ficción.

No importan lo temático ni los elementos superficiales. Al principio decíamos: ¿qué tienen en común un género con el otro? Espero haber demostrado que les hermana cierta forma interior basada en las cláusulas de un particular contrato de ficción.

Una vez más: el término pesa demasiado a la hora de acercarse a analizarlo. Por eso, convendría —sin abandonar la difícil carga de décadas de uso— plantear alternativas a partir de ahora.

Los norteamericanos emplean dos términos diferentes: sci-fi y s-f, según las inquietudes. Si la novela emplea ese pacto de ficción para desarrollar

aventuras, relatos de catástrofes, problemas maniqueos del Bien y del Mal... — todos estos desarrollos también son ciencia ficción—, existirá una diferencia respecto a la otra línea más profunda, de mayor digresión filosófica, cultural... que casi constituye otro género. En castellano no existe una diferencia entre ambos. Todo es ciencia ficción. Es más: la mayor parte del cine conocido como «de ciencia ficción» pertenece al primer tipo.

Entre todas las posibilidades, he decidido tomar el término del mejor conocedor del género en España, Julián Díez: «literatura prospectiva». A mí me gusta contemplar esta «ficción prospectiva» como un subgénero de la ciencia ficción que engloba a cualquiera de sus subgéneros, siempre y cuando la novela en cuestión desarrolle esos planteamientos más culturales. Así, podríamos diferenciarla de la ciencia ficción «operística», más centrada en las aventuras, el maniqueísmo... Y ambos términos podrían emplearse a menudo de modo más adecuado a lo que pretendemos representar.

¿Cuál de las dos es mejor?

Cualquier elitista esnob diría que la intelectual. Bueno, yo considero que no es obligatoriamente así. Existen grandísimas obras operísticas y grandísimas obras prospectivas.

A menudo se cita en este caso la «Ley Sturgeon de la ciencia ficción». Su origen se encuentra en una conferencia que dio el escritor Theodore Sturgeon sobre el género. Al parecer, un tipo se levantó y le comentó que había leído un montón de novelas de ciencia ficción y que el noventa por ciento le habían parecido una porquería, a lo cual Sturgeon respondió: Estoy de acuerdo con usted; «el noventa por cien de la ciencia ficción es una porquería. Pero es que el noventa por cien de todas las cosas es una porquería» (Scholes y Rabkin, 1982: 74).

Al fin y al cabo, se trata solo de un mecanismo retórico. No considero que se pueda desarrollar una teoría valorativa a partir de lo que no es más que un constructo retórico para desarrollar literariamente ciertas inquietudes. Y, una vez más: la ciencia ficción sólo es un constructo retórico.

Para acabar, quiero centrarme en esta idea de que la ciencia ficción solo es una manera de afrontar la realidad, una manera que, en vez de basarse en

aserciones como: «Estamos constituidos de la misma materia que todo el universo», se basa en otras del tipo: «Estamos hechos de polvo de estrellas». Y, por eso, podemos decir que todos esos géneros —la ucronía, las novelas de robots, de mutantes, de viajes en el tiempo, apocalípticas, las utopías, las distopías...— son los mismo: ciencia ficción, y que todas ellas lo que hacen, en realidad, es hablar del ser humano. ¿No es maravilloso?

BIBLIOGRAFÍA

Ficción:

- AGUILERA, Juan Miguel (1998): *La locura de Dios*, Barcelona: Ediciones B.
- ANÓNIMO (2005): *Poema de Gilgamesh*: Madrid: Tecnos.
- ASIMOV, Isaac (1982): “Razón” en ASIMOV, Isaac: *Los robots*, Barcelona: Martínez Roca, pp. 216-233.
- BALLARD, James G. (1996): *Crash*, Barcelona: Minotauro.
- BERGERAC, Cyrano de (1924): *Historia cómica de los Estados e Imperios del Sol*, Madrid: Calpe.
- BRADBURY, Ray (2007): *Fahrenheit 451*, Barcelona: Minotauro.
- CLARKE, Arthur C. (2003), *2001, una odisea espacial*, Barcelona, Plaza&Janés.
- CORTÁZAR, Julio (2009), “La noche boca arriba” en *Final del juego*, Madrid, Punto de Lectura.
- DELANY, Samuel R. (1987): *Dhalgren*, Barcelona: Ultramar.
- DICK, Philip K. (1994): *El hombre en el castillo*, Barcelona: Minotauro.
- FARMER, Philip J. (1987): “Los jinetes del salario púrpura” en ASIMOV, Isaac (comp.) (1971), *Los premios Hugo 1968-1969*, Barcelona: Martínez Roca, pp. 90-158.
- HUXLEY, Aldous (2000): *Un mundo feliz*, Barcelona: Plaza&Janés.
- ISHIGURO, Kazuo (2006): *Nunca me abandones*, Barcelona: Anagrama.
- KEYES, Daniel (1982): *Flores para Algernon*, Barcelona: Acervo.
- LE GUIN, Ursula K. (1980): *La mano izquierda de la oscuridad*, Barcelona: Minotauro.
- MATHESON, Richard (1995): *Soy leyenda*, Barcelona: Minotauro.
- MCCARTHY, Cormac (2007): *La carretera*, Barcelona: Mondadori.
- MORGAN, Richard (2006): *Leyes de mercado*, Barcelona: Gigamesh.
- ORWELL, George (1998): *1984*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- PLATÓN (1999): *República*, Madrid: Alianza.
- SHELLEY, Mary (1987): *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid: Anaya.
- SILVERBERG, Robert (2001): *Muero por dentro*, Madrid: La Factoría de Ideas.
- STAPLEDON, Olaf (2008): *Hacedor de estrellas*, Barcelona: Minotauro.

- STEWART, George (1995): *La tierra permanece*, Barcelona: Minotauro.
- STOKER, Bram (1987), *Drácula*, Madrid, Anaya.
- SWIFT, Jonathan (1987): *Los viajes de Gulliver*, Madrid: Alianza.
- VERNE, Julio (2004): *De la Tierra a la Luna*, Barcelona: EDAF.
- (1995): *20.000 leguas de viaje submarino*, Madrid: Anaya.
- VOLTAIRE (1994): “Micromegas” en *Cándido y otros cuentos*, Madrid: Alianza, pp. 20-40.
- WOLFE, Bernard (2002): *Limbo*, Barcelona: Minotauro.
- ZAMIATIN, Yevgueni (1993): *Nosotros*, Madrid: Alianza.

Estudios:

- ALBALADEJO, Tomás (1991): *Retórica*, Madrid: Síntesis.
- ALONSO, Dámaso (1950): *Poesía española*, Madrid: Gredos.
- AMIS, Kingsley (1966): *El universo de la ciencia ficción*, Madrid: Ciencia Nueva.
- BARCELÓ, Miquel (1990): *Guía de lectura*, Barcelona: Ediciones B.
- CAPANNA, Pablo (1992): *El mundo de la ciencia ficción: Sentido e historia*, Buenos Aires: Letra Buena.
- DOLEZEL, Lubomir (1999): *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid: Arco/Libros.
- ECO, Umberto (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972): *La novela de ciencia ficción*, Madrid: Siglo XXI.
- FORSTER, Edward Morgan (1993): *Aspectos de la novela*, Barcelona: Debate.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1998): “El concepto lingüístico de «forma interior»” en GARCÍA BERRIO, Antonio (1998): *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga: Excmo. Ayuntamiento de Málaga, pp. 17-57.
- GOODMAN, Nelson (1990): *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990.
- HARSHAW, Benjamin (1997): “Ficcionalidad y campos de referencia” en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 123-157.
- HENRY, Richard (1996), *Pretending and Meaning: Toward a Pragmatic Theory of Fictional Discourse*, Wesport: Greenwood Press.

- LÁZARO CARRETER, Fernando (1986): “Sobre los géneros literarios” en LÁZARO CARRETER, Fernando: *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid: Taurus, pp. 113-120.
- SCHOLÉS, Robert y RABKIN, Eric (1982): *La ciencia ficción: Historia, ciencia perspectiva*, Madrid: Taurus.
- SUVIN, Darko (1984): *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México: Fondo de Cultura Económico.
- TOMASHEVSKI, Boris (1970): “Temática” en TODOROV, Tzvetan (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI, pp. 199-232.
- ZOLKIEWSKI, Stefan (2006): “Cómo entender el modelo del mundo en la semiótica” en *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, núm. 6, disponible en <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/zolkiewski.htm> [fecha de consulta: 15 de julio de 2007].

LO FANTÁSTICO COMO DESESTABILIZACIÓN DE LO REAL: ELEMENTOS PARA UNA DEFINICIÓN

David Roas

Universitat Autònoma de Barcelona

La inmensa mayoría de las teorías sobre lo fantástico define dicha categoría a partir de la confrontación entre dos instancias fundamentales: lo real y lo imposible (o sus sinónimos: sobrenatural, irreal, anormal, etc.). Basta revisar algunas de las primeras aproximaciones teóricas a lo fantástico: así, Castex (1951: 8) señala que éste «se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle»; por su parte Caillois (1958: 10) afirma que lo fantástico «manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable, en el mundo real»; y para Vax (1960: 6), por citar a otro de los teóricos ‘clásicos’, la narración fantástica «se deleita en presentarnos a hombres como nosotros en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real», a lo que añade que «Lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo imposible». Una visión de lo fantástico que se reproduce después en los trabajos de Todorov (1970), Barrenechea (1972 y 1991), Bessière (1974), Finné (1980), Campra (1981 y 2000), Cersowsky (1985), Reisz (1989), Bozzetto (1990 y 1998), Ceserani (1996), etc.¹

Así pues, la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible* define a lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no se produce.

Pero ¿cómo identificamos un fenómeno como imposible? Evidentemente, comparándolo con la concepción que tenemos de lo real: lo imposible es aquello que no puede ser, que no puede ocurrir, que es inexplicable según dicha concepción. Ello determina una de las condiciones esenciales de funcionamiento de las obras fantásticas: los acontecimientos deben

¹ Las nuevas aportaciones teóricas siguen insistiendo en esa misma idea: véanse, entre otros, Erdal Jordan (1998), Mellier (2000), Lazzarin (2000), Tritter (2001), Royle (2003) y Bozzetto (2005).

desarrollarse en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real.

Pero al mismo tiempo eso nos obliga inevitablemente a reflexionar sobre la idea de realidad que estamos manejando, aspecto todavía descuidado por la mayoría de aproximaciones teóricas a lo fantástico. Algo que sorprende cuando resulta evidente que uno de los conceptos más cuestionados en las últimas décadas es la noción de realidad: son múltiples las revisiones (podríamos hablar incluso de «redefiniciones») de dicha noción que se han postulado desde disciplinas tan diversas como la física, la neurobiología, la filosofía, la teoría de la literatura o la teoría de la comunicación.

Lo que debemos preguntarnos entonces es si esas nuevas perspectivas sobre lo real afectan a la definición y el sentido actuales de lo fantástico.

Para responder a esta cuestión, voy a examinar primero dos aspectos interrelacionados: por un lado, la nueva visión de lo real que se ha postulado desde la ciencia, la filosofía y la tecnología contemporáneas; y, por otro, la impugnación de los límites entre lo real y lo irreal que propone la narrativa posmoderna.

1. ¿Hay literatura fantástica después de la física cuántica?

La literatura fantástica nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional. Lovecraft, todavía en 1927, en su célebre ensayo *El horror sobrenatural en literatura*, sigue hablando de las «leyes fijas de Naturaleza» y de la «suspensión o transgresión maligna y particular» de éstas que define a lo fantástico (Lovecraft, 1927: 11). Visto desde esta perspectiva «clásica», lo fantástico plantearía una excepción a la estabilidad del universo.

¿Cómo conciliar esa idea con el radical cambio de paradigma científico que se produce en el siglo XX?

Como es bien sabido, la teoría de la relatividad de Einstein (especial y general) abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos: como dice

Brian Greene (2006: 19), pasaron a ser concebidos como «estructuras maleables cuya forma y modo de presentarse dependen del estado de movimiento del observador». La mecánica cuántica, por su parte, ha revelado la naturaleza paradójica de la realidad: hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas y nos encontramos en un mundo donde la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental (contradiendo la conocida afirmación de Einstein «Dios no juega a los dados»). Como advierte otro célebre físico, Richard Feynman (2002: 67): «no es posible predecir *exactamente* lo que va a suceder en cualquier circunstancia. [...] la naturaleza, tal como la entendemos hoy, se comporta de tal modo que es *fundamentalmente imposible* hacer una predicción precisa de *qué sucederá exactamente* en un experimento dado. [...] sólo podemos encontrar un promedio estadístico de lo que va a suceder».

Ese indeterminismo de la naturaleza de las partículas subatómicas (no olvidemos que ese es el mundo en el que se mueve la mecánica cuántica) se resume en el célebre principio de incertidumbre de Heisenberg (1927): es imposible medir simultáneamente la posición y la velocidad de una partícula subatómica, puesto que para iluminarla es necesario al menos un fotón, y ese fotón, al chocar con la partícula alterará su velocidad y trayectoria en una cantidad que no puede ser predicha. Pero lo verdaderamente significativo de este principio no es simplemente el hecho de que el científico (el observador) ya no pueda realizar observaciones exactas sobre el comportamiento de la realidad que analiza, sino, sobre todo, que su intervención modifica de manera decisiva la naturaleza de lo que observa. De ese modo, la realidad deja de ser objetiva y 'externa', pues se ve profundamente afectada por el individuo que interacciona con ella.

Otro sorprendente fenómeno revelado por la mecánica cuántica se deriva de la función de onda de las partículas, que admite la posibilidad de que una partícula esté en una superposición de estados antes de ser observada: sólo la intervención del observador o del sistema de medida determina el paso de la indeterminación cuántica a la realidad concreta de uno de esos estados (basta recordar la célebre paradoja del gato de Schrödinger). De nuevo, la interacción del observador modifica la realidad.

A partir de aquí se desarrolla otra de las revoluciones conceptuales de la mecánica cuántica: la pérdida de la existencia de una única realidad objetiva en favor de varias realidades que coexisten simultáneamente, o «multiverso», según el término propuesto en 1957 por el físico Hugh Everett. Aplicando esta perspectiva al ámbito literario, podríamos decir entonces que la lovecraftiana ciudad de R'lyeh (donde Cthulhu muerto aguarda soñando), Tlön y las infinitas bifurcaciones de los jardines borgesianos, la dimensión en la que habitan los cenobitas de *Hellraiser*, y otros tanto mundos o dimensiones paralelos dejarían de ser transgresiones fantásticas para ingresar en la esfera de lo real, de lo posible. Claro está que, como advierte el físico japonés Michio Kaku (son de la misma opinión otros físicos como Guth, Wilczek o el premio Nobel Steven Weinber): «El truco es que no podemos interactuar con ellos [esos otros universos], porque están en decoherencia con nosotros [...] en nuestro universo estamos 'sintonizados' en una frecuencia que corresponde a la realidad física. Pero hay un infinito número de realidades paralelas que coexisten con nosotros en la misma habitación, aunque no podamos «sintonizarlas». Aunque estos mundos son muy parecidos, cada uno tiene una energía diferente. Y como cada mundo consiste en billones de billones de átomos, esto significa que la diferencia de energía puede ser muy grande. Como la frecuencia de estas ondas es proporcional a su energía (según la ley de Planck), esto significa que las ondas de cada mundo vibran a frecuencias diferentes y no pueden interactuar entre ellas. A efectos prácticos, las ondas de estos mundos varios no interactúan ni si influyen unas a otras» (Kaku, 2008: 199 y 201). Por suerte para nosotros, habría que añadir, todavía está en manos de la literatura fantástica y de la ciencia ficción cruzar esos límites infranqueables.

Si pasamos del mundo subatómico² al ámbito cosmológico, la ciencia ha revelado la existencia de entidades o fenómenos tan «fantásticos» (algunos de ellos incluso nunca vistos) como agujeros negros, materia oscura, agujeros de

² Podrían añadirse otros ejemplos más de lo que décadas atrás hubiéramos considerado pura ficción fantástica: el denominado «efecto túnel», es decir, la posibilidad de que una partícula subatómica pueda atravesar una barrera sólida y, por ello, aparentemente impenetrable. Un comportamiento imposible en el nivel de realidad que nosotros ocupamos, pero posible en el nivel subatómico.

gusano, energía negativa, materia negativa... o la propia idea de que existan diez dimensiones (nueve espaciales y una temporal), o quizá más.

Claro que en lo que se refiere a nuestra discusión sobre la noción de realidad y su relación con lo fantástico, no podemos pasar por alto un aspecto esencial: la magnitud de los fenómenos que estudian la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica nos es del todo ajena porque, en definitiva, sus propiedades están más allá de nuestra experiencia cotidiana del tiempo y del espacio. Al no movernos a la velocidad de la luz no podemos captar las distorsiones que evidencia la teoría de la relatividad (especial y general); lo que no quiere decir que no sea la teoría que mejor explica el funcionamiento de lo real en una dimensión cosmológica. Lo mismo sucede cuando descendemos a escalas atómicas y subatómicas: el marco conceptual de la mecánica cuántica «nos muestra de una manera absoluta e inequívoca que ciertos conceptos básicos esenciales para nuestro conocimiento del entorno cotidiano *no tienen significado* cuando nuestro centro de interés se reduce al ámbito de lo microscópico» (Greene, 2006: 107). Dicho a la inversa, el universo subatómico se basa en principios que, desde la perspectiva de nuestra experiencia cotidiana, resultan extraños, por no decir increíbles. O fantásticos. Como Feynman escribió en una ocasión: «[la mecánica cuántica] describe la naturaleza como algo absurdo desde el punto de vista del sentido común. Pero concuerda plenamente con las pruebas experimentales. Por lo tanto, espero que ustedes puedan aceptar a la naturaleza tal como es: absurda» (citado en Greene, 2006: 132).

Para complicarlo todo un poco más, resulta que la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica son mutuamente incompatibles: como dice Greene (2006: 17), «la relatividad general y la mecánica cuántica *no pueden ser ciertas a la vez*». Para unificarlas, se ha planteado la posibilidad de la teoría de las supercuerdas o de la teoría M, que resolvería la tensión entre ambas al unificarlas en una teoría única capaz, en principio, de describir todos los fenómenos físicos, partiendo de las propiedades ultramicroscópicas del universo. Pero como todavía no sabemos si la teoría de las cuerdas es correcta, ni si es la teoría definitiva sobre la naturaleza, evito meterme en tan espinoso asunto.

¿En qué situación nos deja todo esto con relación a la comprensión del funcionamiento de lo real? Utilizo de nuevo las sagaces explicaciones de Michio Kaku: como él dice, convivimos con dos tipos de física: «uno para el extraño mundo subatómico, en el que los electrones aparentemente pueden estar en dos sitios a la vez, y otro para el mundo macroscópico en el que vivimos, que parece obedecer a las leyes de sentido común de Newton» (Kaku, 2008: 186).³ Y es a partir de ahí, añado yo, desde donde parece inevitable que sigamos juzgando las ficciones fantásticas.

Si abandonamos el estricto dominio de la física y nos asomamos a la neurobiología y a las propuestas de la filosofía constructivista, la realidad también deja de ser concebida como una entidad objetiva y aparentemente estable.

Así, Antonio Damasio no duda en afirmar que

los patrones neurales y las imágenes mentales correspondientes de los objetos y acontecimientos fuera del cerebro son creaciones de éste relacionadas con la realidad que provoca su creación, y no imágenes especulares pasivas que reflejen dicha realidad. [...] Debe advertirse de que esto no niega la realidad de los objetos. Los objetos son reales. Ni niega la realidad de las interacciones entre objeto y organismo. Y, desde luego, las imágenes son también reales. Sin embargo, las imágenes que experimentamos son construcciones cerebrales *provocadas* por un objeto y no imágenes especulares del objeto (2007: 189).

A lo que añade algo esencial:

Existe un conjunto de *correspondencias*, que se ha conseguido en la larga historia de la evolución, entre las características físicas de los objetos que son independientes de nosotros y el menú de posibles respuestas del organismo. [...] El patrón neural atribuido a un determinado objeto se construye de acuerdo con el menú de correspondencias, seleccionando y ensamblando las piezas adecuadas. Sin embargo, somos tan similares entre nosotros desde el punto de vista biológico que construimos patrones neurales similares de la misma cosa (2007: 190-191).

³ La realidad tendría una estructura con varios niveles de observación, cada uno de los cuales —son palabras de Jorge Wagensberg (2005: 48)— induce una subrealidad con sus propias leyes: «Dos diferentes niveles de observación introducen dos realidades distintas de una misma realidad».

De esta afirmación de Damasio surgen dos ideas fundamentales: la realidad es concebida como una construcción «subjetiva», pero a la vez ésta es compartida socialmente.

Una visión de lo real que coincide con la que proponen los filósofos constructivistas. Así, Nelson Goodman (*Maneras de hacer mundos*, 1978), Jerome Bruner (*Realidad mental y mundos posibles*, 1986) y, entre otros, Paul Watzlawick (*La realidad inventada*, 1989), postulan que la realidad no existe antes de la conciencia que nosotros tenemos de ella, lo que la convierte en una construcción subjetiva. Así, Goodman (1995: 50) sostiene que no conocemos el mundo sino las «versiones» que fabricamos de él: «la percepción participa en la elaboración de lo que percibimos».

Por su parte, Watzlawick concluye que no hay «realidad real», sino representaciones de la realidad. Y añade algo esencial: la realidad es una construcción social. Aquí podría aplicarse el concepto de «patrón neural» utilizado por Damasio, pero entendido, desde esta perspectiva, como el patrón de realidad *compartido* por los humanos.

El biólogo chileno Humberto Maturana (1995), también concibe la realidad como una construcción social, en la que el observador es un participante constitutivo de lo que observa. Cuando uno habla de lo real en verdad se refiere a su experiencia de lo real y no a una noción objetiva de ello. De aquí se deduce que no existe una realidad objetiva independiente del observador, coincidiendo —desde otras perspectivas— con las tesis científicas antes descritas⁴.

La cibercultura —como advierte Sánchez-Mesa (2004: 15)— también ha provocado un cambio en nuestra percepción de la realidad a partir de los nuevos modos de comunicación.⁵ Así, la realidad virtual, los entornos digitales y holográficos, el hipertexto han multiplicado los niveles ficcionales de realidad, a la vez que cuestionan la veracidad de nuestras percepciones e intensifican la dificultad de distinguir entre realidad y ficción. Aunque no me voy a detener en

⁴ Véase también Edelman y Tononi (2002).

ello, basta pensar en las novelas ciberpunk (con *Neuromante* a la cabeza; 1984, William Gibson) y en películas como *Dark City* (1998), *eXistenZ* (1999), *Ghost in the Shell* (2004), o la sobrevalorada y mesiánica *Matrix* (1999-2003), narraciones todas ellas que coinciden en el cuestionamiento de la realidad mediante la construcción de historias cuyos protagonistas viven inmersos en entornos engañosos en los que no pueden confiar en sus sentidos. Dos mundos separados —«real» y virtual—entre los que los personajes se mueven más o menos seguros. Aunque en ocasiones se rompe la frontera entre ambos, lo que contradice la tercera de las tesis expuestas por Michael Heim en *The Metaphysics of Virtual Reality* (1993) en relación a las diferencias entre el mundo real y el virtual: en el ciberespacio, afirma Heim, no podemos ser dañados por el entorno (a diferencia de lo que sucede en la realidad «real»). Como nos muestran *Matrix* y *Avalon* (2001), quien muere en el mundo informático, muere también en el mundo «real», «analógico».

Así pues, en todas estas narraciones, la imagen se usa como suplantación y duplicación para crear (por medios informáticos) un mundo falsificado e inmaterial, una idea que conecta, además, con la obsesión posmoderna por el simulacro (a la que enseguida me referiré). Como advierte el ya citado Michael Heim, el desarrollo de las realidades virtuales nos fuerza a examinar nuestro sentido de la realidad.

En conclusión, lo que se desprende de todas estas nuevas perspectivas es una idea coincidente: la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro). Se hace evidente que ya no puede concebirse (reconstruirse) un nivel absoluto de realidad, un criterio definitivo o infalible de ésta: como advierte David Deutsch

Nuestro juicio acerca de lo que es real o no, siempre depende de las diversas explicaciones disponibles en cada momento, y a veces cambia a medida que éstas mejoran. [...] No sólo cambian las explicaciones, sino que nuestros criterios e ideas

⁵ Véanse, en relación a este asunto, además de los artículos recogidos en Sánchez-Mesa (2004), las obras de Turkle (1997) y Dery (1998), así como la útil tesina de Iván Gómez (2007).

acerca de lo que debe ser considerado explicaciones también cambian (y mejoran) gradualmente. En consecuencia, la lista de los modos de explicación admisibles permanecerá siempre abierta, así como la de los criterios de realidad aceptables (2002: 94).

2. ¿La realidad está ahí fuera? (La narrativa posmoderna y lo real)

Como acabamos de ver, la ciencia, la filosofía y la tecnología postulan nuevas condiciones en nuestro trato con la realidad. Y, como señala Calinescu (1991: 261), tales cambios «no pueden ocurrir sin analogías al nivel de la conciencia estética».

La narrativa posmoderna supone una perfecta transposición de estas nuevas ideas, manifestadas en su cuestionamiento de la capacidad referencial del lenguaje y la literatura. Coincide así con la visión postestructuralista de la realidad, resumida en la idea de que ésta es una construcción artificial de la razón (Paul de Man, *Blindness and Insight*): en lugar de explicar la realidad de un modo objetivo, la razón elabora modelos culturales ideales que superpone a un mundo que se considera indescifrable. Ello implica la asunción de que no existe una realidad que pueda validar las hipótesis. De ese modo, y engarzando con las tesis científicas y filosóficas antes expuestas, la realidad es vista como un compuesto de constructos tan ficcionales como la propia literatura. Lo que se traduce en la disolución de la dicotomía realidad/ficción⁶.

En el mundo posmoderno no hay realidad, sino —como dice Baudrillard— un simulacro, una suerte de realidad virtual creada por los medios de comunicación que suplanta o simula ser la realidad (la hiperrealidad... o *Matrix*). Frente a lo real, tenemos el simulacro, que es autorreferencial: los simulacros son copias que no tienen originales o cuyos originales se han perdido (Disneylandia, según el citado pensador francés, sería el mejor ejemplo de ello).

Así, la narrativa posmoderna rechaza el contrato mimético (cuyo punto de referencia es la realidad) y se manifiesta como una entidad autosuficiente

⁶ Como señala Federman (1975: 37), no habría distinciones «between real and the imaginary, between the conscious and the unconscious, between the past and the present, between truth and untruth».

que no requiere la confirmación de un mundo exterior («real») para existir y funcionar. Por eso se pregunta Calinescu (1991: 289): «¿puede la literatura ser otra cosa que autorreferencial, dada la actual duda epistemológicamente radical y los modos en los que esta duda afecta al *status* de la representación?, ¿se puede decir que la literatura es una ‘representación de la realidad’ cuando la propia realidad resulta ser enteramente tornasolada de ficción?, ¿en qué sentido se diferencia la construcción de la realidad de la construcción de la mera posibilidad?».

La obra literaria se contempla entonces como un experimento verbal sin ninguna relación con la realidad exterior al universo lingüístico. Dicho de otro modo, no se remite a la realidad, sino que se basa en su propia ficcionalidad.

¿Puede concebirse, entonces, en el seno de la literatura posmoderna, la existencia de una categoría como lo fantástico que se define por oposición a una noción de realidad extratextual?

Enseguida volveré a este asunto. Pero antes es necesario examinar cómo se relaciona lo fantástico con los diversos paradigmas de realidad con los que se ha ido encontrando a lo largo de su historia.

3. Lo fantástico ante los nuevos paradigmas de realidad

Vuelvo a la definición expuesta al principio: lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica, conviene insistir en ello, mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla. Bioy Casares resume perfectamente esta cuestión: «Al borde de las cosas que no

comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad».

Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. 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.

Por eso no estoy de acuerdo con las definiciones inmanentistas que postulan que lo fantástico surgiría simplemente del conflicto en el interior del texto entre dos códigos diferentes de realidad:

no es para el lector —afirma erróneamente Morales (2004: 36-37)— para quien [el fenómeno] debe ser inverosímil (que no se asemeje a la verdad de cómo funcionan las cosas) e increíble (imposible de aceptar dentro del marco pre-establecido como existente) [...]; es para una instancia textual (narrador o personajes) que, en un momento dado del texto, termina por reconocer lo ilegal de lo sucedido [...] Lo fantástico entonces no debería definirse en relación con las leyes del mundo ni con el estatus de realidad que se le conceda a la aparición del fenómeno anómalo en un marco determinado de convenciones empíricas, fenomenológicas o culturales, sino por la relación de efectos codificados dentro del texto que testimonien que dos órdenes excluyentes de realidad han entrado en contacto.

Si nos atenemos literalmente a esa concepción inmanentista, cualquier conflicto entre dos órdenes, cualquier transgresión de una «legalidad» instaurada en el texto (ya sea física, religiosa, moral...) podría ser calificada como fantástica. ¿Pero esa transgresión tiene el mismo significado y efecto que la que articula relatos como «El gato negro», de Poe, «¿Quién sabe?», de Maupassant, o «El libro de arena», de Borges?

Esa definición inmanentista olvida que los recursos estructurales y temáticos que se emplean en la construcción de las narraciones fantásticas buscan implicar al lector en el texto por dos vías esenciales:

1) los diversos recursos formales empleados para construir el mundo del texto orientan la cooperación interpretativa del lector para que asuma que la realidad intratextual es semejante a la suya. Un mundo que reconoce y donde se

reconoce. Un proceso que se inauguró con Hoffmann (sustituyó los mundos exóticos y lejanos de la narrativa gótica por la realidad cotidiana del lector) y que no ha cesado de intensificarse.

2) y, lo que es más importante, la integración del lector en el texto implica una correspondencia entre su idea de realidad y la idea de realidad creada intratextualmente. Eso le lleva a evaluar la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad. Sin olvidar que los fenómenos que encarnan esa transgresión tocan resortes inconscientes en el lector ligados también al conflicto con lo imposible y que intensifican su efecto inquietante: como afirma Freud en «Das Unheimliche» (1919), la literatura fantástica saca a la luz de la conciencia realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados. Y lo hace del único modo posible, por vía del pensamiento mítico, encarnando en figuras ambiguas todo aquello que en cada época o período histórico se considera imposible (o monstruoso).

En conclusión, lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo del lector, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del lector en el universo narrativo.

No obstante, todo esto no implica una concepción estática de lo fantástico, pues éste evoluciona al ritmo en que se modifica la relación entre el ser humano y la realidad. Ello explica que mientras los escritores del siglo XIX (y también algunos del XX, como Machen o Lovecraft) escribían relatos fantásticos para proponer excepciones a las leyes físicas del mundo, que se consideraban fijas y rigurosas, los autores del siglo XX (y del XXI), una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de ésta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo. Como advierte Roberto Reis (1980: 7), «o fantástico produz uma ruptura, ao pôr em cheque os precários contornos do real cultural e ideológicamente estabelecido».

Lo fantástico está, por tanto, en estrecha relación con las teorías sobre el conocimiento y con las creencias de una época, como ya advertieran Bessière

(1974), Campra (1981) o Reisz (1989). Y no sólo eso, sino que el «coeficiente de irrealidad» de una obra —utilizo el término propuesto por Rachel Bouvet (1998)—, y su correspondiente efecto fantástico, están también en función del contexto de recepción, y no sólo de la intención del autor.

De ese modo, la *experiencia colectiva de la realidad* mediatiza la respuesta del lector: percibimos la presencia de lo imposible como una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real, en el que no sólo están implicados los presupuestos científicos y filosóficos antes descritos, sino también lo que en otro trabajo (Roas, 2006) he denominado «regularidades», es decir, las «certidumbres preconstruidas»⁷ que establecemos en nuestro trato diario con lo real y mediante las cuales codificamos lo posible y lo imposible.

Como se hace evidente, por tanto, el relato fantástico descansa sobre la *problematización* de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real. La poética de la ficción fantástica no sólo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto (cf. Reisz, 1989: 195-196).

De ello se deduce que la tematización del conflicto resulta esencial: la problematización del fenómeno es lo que determina, en suma, su fantasticidad.

El concepto de multiverso, antes comentado, me permite argumentar esta afirmación. En una escena de la novela de Fredric Brown, *Universo de locos* (1949), el protagonista afirma lo siguiente: «Si hay un número infinito de universos, entonces todas las posibles combinaciones deben existir. Entonces, en algún lugar, *todo debe tener existencia real*. Quiero decir que sería imposible escribir una historia fantástica porque por muy extraña que fuera eso mismo tiene que estar sucediendo en algún lugar» (Brown, 1949: 243). El personaje, evidentemente, anda errado: lo fantástico se producirá siempre que los códigos de realidad del mundo en que habitamos sean puestos en entredicho. Qué más da que exista un universo en el que los seres puedan duplicarse, vomitar conejitos o poseer libros infinitos. Sólo cuando tales fenómenos irrumpen en

⁷ Cf. Sánchez (2002: 306).

nuestro universo y, por tanto, subviertan nuestros códigos de realidad, se producirá lo fantástico.

Por eso en aquellas historias en las que el contacto entre dimensiones paralelas es posibilitado por las condiciones de realidad con las que se construye el mundo del texto, lo fantástico tampoco se produce. Así puede verse en la novela de Asimov *Los propios dioses* (1972). Ambientada en el año 2070, narra, entre otras cosas, los intercambios que se producen entre la Tierra y los habitantes de un universo paralelo (con leyes físicas diferentes), gracias a la tecnología del momento. Por tanto, nunca se problematiza el contacto.

Lo fantástico, como decía antes, exige la presencia de un conflicto que debe ser evaluado tanto en el interior del texto como en relación al mundo extratextual. Como afirma Jackson (1981: 20), lo fantástico recombina e invierte lo real, pero no escapa de éste, sino que establece con él una relación simbiótica o parasitaria.

Alazraki (1990) y otros teóricos de lo mal llamado «neofantástico» se propusieron ir más allá de esta concepción, al postular que dicho género no descansa sobre una representación causal de la realidad, sino que, aunque a veces parezca que supone una ruptura de la lógica real, lo que en verdad persigue es una ampliación de las posibilidades de la realidad. O, como dice Nandorfy (1991: 261), una «realidad enriquecida por la diferencia», que eliminaría la visión de lo fantástico como «alteridad negativa» de lo real: «Aunque las dicotomías sigan dando forma a nuestras percepciones, ahora se contemplan como implicadas en la expansión de la imaginación; ya no la restringen obligando a escoger entre verdad e ilusión, tal como dictaba el enfoque absolutista» (p. 259).

Claro que, definido desde esta perspectiva, ¿cómo distinguimos lo fantástico actual de otras manifestaciones como la literatura surrealista, que plantea una relativización y una ampliación del concepto de realidad mediante la inclusión de estados mentales inconscientes (el sueño, la libre asociación de ideas o la locura) en un mismo plano de realidad que los productos del estado consciente? La literatura surrealista construye una realidad textual autónoma en la que se amplían los límites de lo real al borrar la frontera con lo irreal. Pero

ello no supone la creación de un efecto fantástico, ni genera inquietud alguna. Un efecto que, sin embargo, se produce en los relatos mal llamados «neofantásticos», donde el lector sigue percibiendo la ruptura, el conflicto que en ellos se establece respecto de la noción extratextual de realidad, y la perturbación que ello provoca. La inquietante imposibilidad del doble o del vampiro (por citar dos motivos tradicionales) es la misma que la del vomitador de conejitos cortazariano o la del individuo que un día despierta metamorfoseado en insecto.

Es cierto que la narrativa fantástica, una vez agotados los recursos más tradicionales, ha evolucionado hacia nuevas formas para expresar esa transgresión que la define: muchos autores contemporáneos han optado por representar dicha transgresión mediante la ruptura de la organización de los contenidos, es decir, en el nivel sintáctico.⁸ Según afirma Campra (1981), ya no es tan necesaria la aparición de un fenómeno imposible (sobrenatural), porque la transgresión se genera mediante la irresoluble falta de nexos entre los distintos elementos de lo real. Pero es evidente que esas narraciones no ponen en cuestión sólo la sintaxis, es decir, la lógica narrativa (eso supondría, como antes señalé, ampliar erróneamente la categoría de lo fantástico a textos surrealistas o a la literatura del absurdo), sino que su dimensión transgresora va inevitablemente más allá de lo textual: su objetivo es siempre cuestionar los códigos que hemos diseñado para interpretar y representar lo real.⁹

Debemos preguntarnos ahora qué sucede con lo fantástico en el ámbito de la literatura posmoderna, que se caracteriza —como dije antes— por una general desconfianza ante lo real, por la eliminación de los límites entre realidad y ficción. Si la literatura posmoderna evita modelar el mundo ficticio según el real, ¿puede concebirse, desde esos parámetros, un tipo de narrativa que se configura en oposición a un concepto de realidad extratextual (convencional y arbitrario)? Si el mundo real deja de ser el término de

⁸ Véanse al respecto los trabajos de Campra (1981) y Erdal Jordan (1998).

⁹ Por eso González Salvador (1980: 56) y Campra (1981: 181) se equivocan cuando afirman que en muchos relatos fantásticos, una vez desaparece o es eliminado el fenómeno imposible, la realidad recupera su equilibrio, su normalidad. Nada más lejos: la realidad (nuestra convención sobre lo real) ya nunca puede volver a ser la misma, ¿cómo seguir enfrentándonos a ella cuando nuestros sistemas de percepción han sido anulados al mostrarnos la posibilidad (excepcional) de lo imposible?

comparación y la literatura deviene puramente autorreferencial, antimimética, ¿lo fantástico tiene razón de ser en la actualidad? ¿O debemos abordar su definición desde otros parámetros que excluyan lo real extratextual?

Examinemos dos escenas de dos obras —una cinematográfica y otra literaria— que no dudaríamos en calificar de posmodernas. La primera pertenece a la película de David Lynch, *Lost Highway* (1997). En ella vemos a Fred, el protagonista, entrando en una fiesta. Va a la barra, pide una copa y mientras la bebe, ve llegar a un tipo extraño (muy pálido, peinado hacia atrás con gomina y de inquietante mirada). La conversación que se desarrolla entre ambos resulta sobrecogedora (reproduzco el guión en su versión original):¹⁰

MYSTERY MAN- We've met before, haven't we?

FRED - I don't think so. Where was it that you think we've met?

MYSTERY MAN - At your house. Don't you remember?

FRED - (*surprised*) No, no I don't. Are you sure?

MYSTERY MAN - Of course. In fact, I'm there right now.

FRED - (*incredulous*) What do you mean? You're where right now?

MYSTERY MAN - At your house.

FRED - That's absurd.

(*The Mystery Man reaches into his coat pocket, takes out a cellular phone and holds it out to Fred.*)

MYSTERY MAN . Call me.

(*Fred snickers, like this is a bad joke. The Mystery Man puts the phone into Fred's hand.*)

MYSTERY MAN - Dial your number.

(*Fred hesitates, puzzled.*)

MYSTERY MAN - Go ahead.

(*Fred shrugs, laughs, dials his number. We HEAR a pick up as*

¹⁰ Lo transcribo de <http://www.imsdb.com/scripts/Lost-Highway.html>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009 .

we stay on FRED'S FACE.)

PHONE VOICE OF MYSTERY MAN - I told you I was here.

(Fred, still holding the phone, stares at the man standing in front of him.)

FRED - How did you do that?

(The Mystery Man points to the phone.)

MYSTERY MAN - Ask me.

(Fred, mirthful at first, as if it is a party trick of some kind, suddenly turns serious - it's obvious he's thinking now of the videotapes. He speaks into the phone.)

FRED - *(angrily)* How did you get into my house?

PHONE VOICE OF MYSTERY MAN - You invited me. It's not my habit to go where I'm not wanted.

(Fred looks at the man in front of him, but speaks again into the phone.)

FRED - Who are you?

(The man laughs - identical laughs - both over the phone and in person.)

PHONE VOICE OF MYSTERY MAN - Give me my phone back.

(The man in front of Fred reaches out his hand for the phone.

Fred hears the line go dead, and he slowly passes the phone

back to the Mystery Man who takes it, folds it, and puts it in his pocket.)

MYSTERY MAN - It's been a pleasure talking to you.

La otra escena que quiero comentar aparece en la novela de Agustín Fernández Mallo *Nocilla Dream* (2007). En el capítulo (o fragmento) 55 de la misma se narra una situación que a primera vista podría considerarse fantástica: en una gasolinera del desierto de Albacete, Fernando improvisa con su guitarra eléctrica; de pronto, dice el narrador, «Se acerca un coche negro con una línea de luces que se desplazan en la parrilla delantera de izqda a dcha. Con pericia de cine, el Pontiac Trans Am del 82 se detiene en la gasolinera»

(Fernández Mallo: 2007: 105-106). El lector, que posee el referente de la serie de televisión *El coche fantástico*, no puede dejar de sonreír y de imaginar —equivocadamente— que se trata de un hortera albaceteño que no sólo se ha comprado un Pontiac, sino que lo ha tuneado con las lucecitas que adornan el morro del citado coche de ficción (y que es algo que puede verse desde hace años por nuestras carreteras, hasta en humildes Ford Fiesta). Lo verdaderamente sorprendente de la escena es que quien baja del automóvil es el propio Michael Knight (hábilmente, el narrador se refiere a él con un escueto «Michael»), es decir, el personaje de ficción protagonista de la citada serie, que se pone a hablar con Fernando como si fueran viejos conocidos: «Habitualmente —dice el narrador— le saca tres cabezas a Fernando. Hoy, con las nuevas botas de serpiente, tres y media» (106). Y no sólo eso, sino que después de una breve charla, «Michael le paga con un cheque de la Fundación Para la Ley y el Orden» (106), un nuevo guiño para los conocedores de la serie. La escena (y el fragmento 55) termina con el Pontiac alejándose de allí, mientras Fernando «comienza a tontear con los acordes de *El coche fantástico*» (106).

Pensemos ahora en el efecto que causan en el receptor dichas escenas y por qué. Ambas, no lo olvidemos, se desarrollan en espacios que el receptor reconoce como semejantes al mundo extratextual.

Un buen dato para evaluar dichas escenas es la reacción de los personajes: el protagonista de *Lost Highway* no puede creer lo que está ocurriendo («That's absurd», resume), es decir, percibe el conflicto con su concepción de lo real; mientras que en la novela, Fernando (y con él, el narrador) se comporta con normalidad ante una situación que, como se desprende del texto, es algo que no altera la realidad cotidiana intratextual (incluso parece haber ocurrido en otras ocasiones).

Ante ambas escenas, el receptor reacciona como los personajes: la inexplicable duplicación del personaje lynchiano la percibimos como una transgresión tanto de la concepción de lo real del personaje como de la nuestra. Lo que se traduce en la inevitable sensación de inquietud que experimentamos al contemplar la escena.¹¹

En el fragmento de *Nocilla Dream*, lo (aparentemente) extraordinario surgiría de la ruptura de los límites entre realidad y ficción. Estamos en Albacete y en un ámbito que calificaríamos como cotidiano, es decir, no estamos en el marco de la serie de televisión. En dicho espacio, la presencia de dicho coche y del personaje de ficción que lo conduce en la serie, ¿debería interpretarse como una alucinación de Fernando producto del calor? ¿o se trata de un «fantasma semiótico», como los que asaltan al protagonista del relato de William Gibson, «El continuo de Gernsback»,¹² surgido directamente del inconsciente colectivo, en este caso alimentado por la televisión? Nada dice el narrador ni nada —como sí sucede en el cuento de Gibson— expone como conflicto la presencia del coche fantástico y de Michael Knight en el nivel de realidad (o de ficción) en el que habita Fernando. Dicho de otro modo, el texto de Fernández Mallo no problematiza los códigos cognitivos y hermenéuticos del lector: la presencia de Michael Knight y su coche fantástico es otro posible más de ese mundo.

Claro que para valorar e interpretar una escena como ésa no hay que olvidar otro factor recurrente en la narrativa posmoderna: la parodia. En este caso, la novela de Fernández Mallo requiere del lector que realice una lectura consciente de la modalidad paródica del texto que colabora tanto en la verosimilización de lo narrado (el texto reconoce explícitamente su carácter artificial) como en el borrado —no problemático— de los límites entre realidad y ficción. Salvando las muchas distancias, podría decirse que se produce una

¹¹ Lynch desarrolla un juego —recurrente en su filmografía— basado en la interacción entre las visiones distorsionadas originadas en la subjetividad de los personajes y lo que efectivamente acontece en la realidad ficcional. El protagonista de *Lost Highway* experimenta una crisis psicótica que le lleva a cambiar de identidad, lo que, al mismo tiempo (y ahí radica la esencia de su efecto fantástico), genera un mundo más allá de la razón construido de elementos objetivos y subjetivos, reales e irreales.

¹² Recuérdese que el protagonista de dicho cuento, en su viaje por Estados Unidos en busca de ejemplos de la arquitectura «retro-futurista» de los años treinta y cuarenta, es asaltado por visiones de máquinas, edificios y seres que responden a ese estilo y que no pueden estar donde él se los encuentra. Su amigo Kihn, especialista en fenómenos paranormales, ovnis y otras hierbas, le explica la razón de tales alucinaciones: «Si quieres una explicación más elegante, te diría que viste un fantasma semiótico. Todas esas historias de contactos, por ejemplo, comparten un tipo de imaginaria de ciencia ficción que impregna nuestra cultura. Podría aceptar extraterrestres, pero no extraterrestres que pareciesen salidos de un cómic de los años cincuenta. Son fantasmas semióticos, trozos de imaginaria cultural profunda que se han desprendido y adquirido vida propia, como las aeronaves de Julio Verne que siempre veían esos viejos granjeros de Kansas. Pero tú viste otra clase de fantasma, eso es todo. Ese avión fue en otro tiempo parte del inconsciente colectivo. Tú, de alguna manera, sintonizaste con eso» (Gibson, 1986: 46).

integración y equivalencia absoluta de lo real y lo imaginario semejante a la que articula los relatos mágico-realistas.

Así, la diferencia reside en que lo fantástico problematiza los límites entre la realidad y la irrealidad (o la ficción), mientras que la narrativa posmoderna (hablo en un sentido muy general) los borra y, por tanto, armoniza lo que identificaríamos como real e imaginario.

Insisto, pues, en que lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica —también construida— que es nuestra visión de lo real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir: de ese modo, cuando esos dos órdenes —paralelos, alternativos, opuestos— se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, absurda e inhóspita. Y no sólo eso, sino que en los relatos fantásticos, el fenómeno imposible es siempre postulado como excepción a una determinada lógica (la de la realidad extratextual), que organiza el relato.¹³ Por eso nos inquieta.

En la novela posmoderna no se produce ese conflicto entre órdenes, porque todo entra dentro del mismo nivel de realidad (o de ficcionalidad): asumimos todo lo narrado dentro de un mismo código de verosimilitud interna. La lógica del texto no se rompe.

Pero al mismo tiempo, la narrativa fantástica y la narrativa posmoderna (sigo hablando en sentido general) presentan reveladoras coincidencias, algo que los críticos han pasado por alto. Por caminos diferentes, ambas impugnan la idea de un mundo racional y estable y, por tanto, la posibilidad de su conocimiento y representación literaria. La narrativa posmoderna lo hace mediante la autorreferencialidad: como dice Hutcheon (1988: 119), no hay una verdad exterior que unifique o verifique lo expresado, y el texto reconoce su identidad como artefacto y no como simulacro de una «realidad externa». Por su parte, lo fantástico revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad

¹³ Algo que inevitablemente también advierten los teóricos de lo neofantástico: el propio Cortázar no puede dejar de reconocerlo, y así señala que ante determinadas situaciones se «tiene la impresión de que las leyes a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una

para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo.

En ambos casos, no se niega la realidad, sino que se evidencia —por caminos diversos— que nuestra percepción de ésta se hace a través de representaciones verbales, lo que implica asumir la artificialidad de nuestra idea de la realidad y, por extensión, de nosotros mismos. Cuestionamos nuestro conocimiento. Como advierte Susana Reisz

las ficciones fantásticas se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las «evidencias», de todas las «verdades» transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él (1989: 194).

La diferencia entre la narrativa fantástica y la (definición general que suele postularse de la) narrativa posmoderna estriba en los diversos modelos de lectura (y, por tanto, de pactos de ficción) que éstas exigen. Lo que nos lleva a otro aspecto que debe destacarse (y por eso antes insistía en hablar en sentido general): no toda la narrativa posmoderna descansa sobre el concepto de autorreferencialidad. Buen ejemplo de ello es uno de los géneros más cultivados en la actualidad: la novela autoficcional, que se caracteriza por la inserción en el relato de numerosos elementos *reales* pertenecientes a la biografía del autor (empezando por su propio nombre, idéntico al del narrador y protagonista), junto a otros datos completamente inventados; de modo que el texto induce al lector a realizar un pacto de referencialidad, pero también, y de forma simultánea, un pacto de ficción.¹⁴

Todo ello lleva a concluir que lo fantástico sigue teniendo vigencia y un lugar dentro del panorama literario posmoderno. Es más, y aunque suene

manera parcial, o están dando lugar a una excepción». Disponible en <<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/confe1.htm>>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009 .

¹⁴ Cf. Casas (2008). En relación a la autoficción y su problemática relación con lo real, véanse, entre otros, Colonna (2004), Gasparini (2004) y Alberca (2007).

obvio, es *literatura posmoderna*. Lo que permite acallar algunas voces agoreras que han negado dicha vigencia o que lo contemplan como una categoría desfasada.

Lo que hay que evidenciar es cómo lo fantástico ha ido transformándose (aun conservando muchas de sus convenciones formales y temáticas) en función de los cambios en nuestro trato con lo real.

Lo fantástico contemporáneo asume —como dije antes— que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos. Pero dicha asunción no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico. Porque su objetivo esencial es cuestionar dicha idea.

Los autores actuales se valen de lo fantástico no sólo para denunciar la arbitrariedad de nuestra concepción de lo real, sino también para revelar la extrañeza de nuestro mundo. Como advierte Erdal Jordan (1998: 59-60), la narrativa fantástica contemporánea no intenta abolir la referencia extratextual («será siempre el límite a través de cuya transgresión se define»), sino que lo que hace es crear nuevos sistemas referenciales o «mundos alternativos» que, al ser homologados a «la realidad», cuestionan la vigencia de esta noción.

Así, por ejemplo, Millás reconoce su preferencia por «esos relatos en los que se parte de situaciones muy familiares y en los que de repente basta el cambio de un adjetivo para modificar el punto de vista sobre esa realidad, que pasa así de ser cotidiana a ser inquietante» (cito de Casquet, 2002). Cristina Fernández Cubas expresa algo semejante en su relato «El ángulo del horror»: el protagonista, para explicarle a su hermana lo que le está sucediendo, una nueva percepción del mundo que ha adquirido sin saber cómo y que le perturba enormemente, lo describe de este modo (en sus palabras basta sustituir el término 'casa' por el de 'realidad' para que el texto adquiera toda su dimensión):

Era la casa, la casa en la que estamos ahora tú y yo, la casa en la que hemos pasado todos los veranos desde que nacimos. Y, sin embargo, había algo muy extraño en ella. Porque era exactamente *esta casa*, sólo que, por un extraño don o castigo, yo la contemplaba desde un insólito ángulo de visión. [...] Un extraño ángulo que no por el

horror que me produce deja de ser real... Se que no podré librarme de él en toda la vida (Fernández Cubas, 1990: 109).

El problema de lo fantástico es que cuando nos asomamos a través de ese insólito ángulo de visión, lo único que contemplamos es el horror. No hay nada consolador en esa nueva perspectiva de la realidad (como también advierte Millás). Ni tampoco hay lugar para esa ampliación «positiva» que reivindican Alazraki y Nandorfy.

En definitiva, el mundo del relato fantástico contemporáneo sigue siendo nuestro mundo, seguimos viéndonos representados en el texto. Nuestros códigos de realidad —arbitrarios, inventados, pero, esto es lo importante, compartidos— no sólo no dejan de funcionar cuando leemos relatos fantásticos, sino que actúan siempre como contrapunto, como contraste de unos fenómenos cuya presencia imposible problematiza el precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1990): «¿Qué es lo neofantástico?», en ROAS (2001: 265-282).
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, núm. 80, pp. 391-403.
- (1991): «El género fantástico entre los códigos y los contextos», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, pp. 75-81.
- BESSIERE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París: Larousse Université.
- BOUVET, Rachel (1998): *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec: Le Griot.
- BOZZETTO, Roger (1990): «¿Un discurso de lo fantástico?», en ROAS (2001 : 223-242).
- (1998): *Territoires des fantastiques. Des roman gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- (2005): *Pasages des fantastiques: des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- BROWN, Fredric (1949): *Universo de locos*, Barcelona: Edhasa.
- CAILLOIS, Roger (1958): «Del cuento de hadas a la ciencia ficción», en *Imágenes. Imágenes*, Barcelona: Edhasa, 1970, pp. 9-47.
- CALINESCU, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos.
- CAMPRA, Rosalba (1981): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en ROAS (2001: 153-191).
- (2000): *Territori della finzioni. Il fantastico in letteratura*, Roma: Carocci.
- CASAS, Ana (2008): «Los diarios (auto)ficticios de Juan Antonio Masoliver Ródenas», en *Insula* (en prensa).
- CASQUET, Sergio: «Juan José Millás, un abismo de monstruos bajo la cama», en

www.literateworld.com/spanish/2002/portada/apr/w02/juanjosemilla_sunabismodemonstruosbajolacama.html>

- CASTEX, Pierre-Georges (1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París: José Corti.
- CERSOWSKY, Peter (1985): «The Copernican Revolution in the History of the Fantastic Literature at the Beginning the Twentieth Century», en Robert A. Collins y Howard D. Pearce (eds.), *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors*, Londres: Greenwood Press.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, Bolonia: Il Mulino.
- COLONNA, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch: Tristram.
- DAMASIO, Antonio (2007): *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona: Crítica.
- DERY, Mark (1998): *Velocidad de escape. La Cibercultura en el final del siglo*, Madrid: Siruela.
- DEUTSCH, David (2002): *La estructura de la realidad*, Anagrama: Barcelona
- EDELMAN, Gerald y Giulio TONONI (2002): *El universo de la conciencia: cómo la materia se convierte en imaginación*, Barcelona: Crítica.
- ERDAL JORDAN, Mary (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- FEDERMAN, Raymond (1975): *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1990): «El ángulo del horror», en *El ángulo del horror*, Barcelona: Tusquets, pp. 97-115.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2007): *Nocilla Dream*, Canet de Mar: Candaya.
- FEYNMAN, Richard (2002): *Seis piezas fáciles*, Barcelona: Crítica.
- FINNE, Jacques (1980): *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- FREUD, Sigmund (1919): «Lo ominoso» (*Das Unheimliche*), en *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, ed. James Strachey y Anna Freud, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1988, pp. 219-251.

- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, París: Seuil.
- GIBSON, William (1986): «El continuo de Gernsback», en *Quemando Cromo*, Barcelona: Minotauro, 2002, pp. 39-52.
- GÓMEZ GARCÍA, Iván (2007): *Vivir conectados. El fin de la utopía liberal*, Universitat Autònoma de Barcelona (tesina).
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1980): *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona: El Punto de Vista.
- GOODMAN, Nelson (1995): *De la mente y otras materias*, Madrid: Visor.
- GREENE, Brian (2006): *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría unificada*, Barcelona: Crítica.
- HEIM, Michael (1993): *The Metaphysics of Virtual Reality*, Oxford: Oxford University Press.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction*, Nueva York: Routledge.
- KAKU, Michio (2008): *Universos paralelos*, Girona: Atalanta.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy, the literature of subversion*, Nueva York: New Accents.
- LAZZARIN, Stefano (2000): *Il modo fantastico*, Roma: Laterza.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1927): *El horror en la literatura*, Madrid: Alianza, 1984.
- MATURANA, Humberto (1995): *La realidad, ¿objetiva o construida?*, Barcelona: Anthropos.
- MELLIER, Denis (2000): *La littérature fantastique*, París: Seuil.
- MORALES, Ana M. (2004): «Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)», en Ana M. Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, pp. 25-37.
- NANDORFY, Martha J. (1991): «La literatura fantástica y la representación de la realidad», en ROAS (2001: 243-261).
- REIS, Roberto (1980): «O fantástico do poder e o poder do fantástico», *Ideologies and Literature*, núm. 134, pp. 3-33.

- REISZ, Susana (1989): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en ROAS (2001: 193-221).
- ROAS, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.
- (2004): «Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable», en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, pp. 39-56.
- (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis* (México), II, núm. 3 (enero-junio), pp. 95-116.
- ROYLE, Nicholas (2003): *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press.
- SÁNCHEZ, Sergi (2002): «Pánico en la escena. Miedo real y miedo representado», en Vicente Domínguez (ed.), *Los dominios del miedo*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 303-318.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (ed.) (2004): *Literatura y cibercultura*, Madrid: Arco/Libros.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París: Seuil.
- TRITTER, Valérie (2001): *Le fantastique*, París: Ellipses.
- TURKLE, Sherry (1997): *La vida en la pantalla: la construcción de la identidad en la era de Internet*, Barcelona: Paidós.
- VAX, Louis (1960): *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires: Eudeba, 1973³.
- WAGENSBERG, Jorge (2005): *La rebelión de las formas*, Barcelona: Tusquets.

EL MARAVILLOSO TEATRO DE LO MARAVILLOSO

Ignacio García May

Dramaturgo

1. Introducción

Al ver anunciada una conferencia sobre teatro en un congreso dedicado a la ciencia ficción quizá se hayan preguntado ustedes: pero, ¿acaso existe el teatro de ciencia ficción? Y, si la respuesta a esta pregunta es positiva, ¿dónde está ese teatro? ¿Cómo es? Y, sobre todo, ¿por qué no hemos oído hablar de él?

Bien, hay respuestas para todas estas cuestiones y voy a intentar proporcionárselas. Y para empezar les avanzaré que, en efecto, *existe* un teatro de ciencia ficción. Pero si queremos seguir adecuadamente su pista tenemos que dar un rodeo amplio para esclarecer ciertas confusiones muy extendidas. Por ejemplo, según una cita célebre de Nabokov, en términos estrictos, *La Tempestad* de Shakespeare sería ciencia ficción. Pero Nabokov se equivoca por completo; y sin embargo, su error es muy significativo, pues nos señala una pista para comprender la raíz de las confusiones antes aludidas. Así pues, antes de explicar el teatro de ciencia ficción convendrá entender el teatro fantástico, que es una categoría superior. Y antes de detenernos en el teatro fantástico tendremos que analizar el concepto mismo de *lo fantástico*, que, pese a lo que pudiera parecer, es de naturaleza muy moderna.

Quizá les extrañe lo que acabo de decir: ¿*lo fantástico* es *moderno*? Pero, razonarán ustedes, si la antigüedad está llena de fantasía: en las mitologías hay dioses, héroes con poderes extraordinarios, brujas, dragones... Ciertamente; sólo que nada de esto es *fantasía* tal y como lo entendemos nosotros. El dogma de la cultura humana pretende que creamos que los hombres de la antigüedad eran pobres idiotas ingenuos que, debido a su ignorancia, le tenían miedo a todo, y que por tanto elaboraron, a partir de ese miedo y de esa ignorancia, un complicado sistema de fabulaciones mitológicas que desapareció cuando la luz de la ciencia nos colocó a todos en la rampa del progreso. Dicho de otro modo:

el hombre antiguo creía en lo sobrenatural porque no estaba allí la ciencia para demostrarle que estaba equivocado, pues ambas cosas, ciencia y creencia sobrenatural, se excluyen mutuamente.

Sin embargo, un estudio riguroso de las culturas antiguas demuestra que todo esto es una absoluta falacia: por el contrario, la pauta común en la antigüedad era la *coexistencia* de los dos mundos, el de la realidad cotidiana, con sus reglas, y el de la *suprarealidad*, con las suyas. Pitágoras, por mencionar un nombre de todos conocido, fue el padre de las matemáticas, pero también el líder de una de las sectas de conocimiento espiritual más importantes de Grecia sin que una cosa estorbara a la otra, pues ambas se complementaban e incluso se retroalimentaban. En la cultura helénica se podía ser iniciado en los ritos de Eleusis y al mismo tiempo cultivar la geometría. En Egipto, la doble corona de los faraones, del Alto y Bajo Egipto, título que suele entenderse desde una óptica pura y literalmente geográfica, era, en realidad, el símbolo del doble poder del faraón como gobernante del mundo material y representante del inmaterial. En una cita evangélica que todavía desconcierta a algunos comentaristas (Mateo 22-21), Jesucristo declara: «dad, pues, a César lo que es de César y a Dios lo que es de Dios», sentencia que también tiende a entenderse literalmente pero que hace alusión a la misma necesidad de *no contraponer lo real cotidiano y lo real trascendente por muy opuestos que nos parezcan*. Quizá sea la propagación de la alquimia, cultivada durante la Edad Media y el Renacimiento por las mentes más brillantes de todo el occidente cristiano, del mundo islámico, y hasta de la China, el ejemplo más claro de hasta qué punto se entendía entonces como fundamental el equilibrio entre el pensamiento científico y el impulso trascendente.

Fueron el racionalismo de finales del siglo XVII, primero, y la Ilustración, después, los que establecieron la separación entre ambas percepciones del universo, otorgándoles el carácter *mutuamente excluyente* al que antes aludíamos y que se ha convertido en pauta. La ciencia, por así decir, se transformó en una especie de aspirina que curaba el virus de la creencia, olvidando así que «la maravilla (...) es una forma de aprendizaje... un estado intermedio, sumamente

particular, semejante a una especie de suspensión de la mente entre ignorancia e ilustración que marca el fin de la ignorancia y el comienzo del saber»¹.

Ahora bien, como la vida no se rige a base de decretos, por muy invasivos y prepotentes que estos se muestren, la decisión puramente intelectual de separar los dos mundos con el fin de instaurar el reinado único del pensamiento *racionalista literalista* no impidió que lo numinoso siguiera manifestándose libremente. Incluso con mayor energía, si cabe: el Siglo de las Luces y de la Enciclopedia es, también, el de Cagliostro, Saint Germain, los Iluminados de Baviera y las muy diversas organizaciones masónicas. El romanticismo, inmediatamente después, exigió de forma clara la devolución de aquella parte *mágica* de la existencia que la Ilustración había pretendido anular, y algunos de los grandes artistas de la época incluso cultivaron el consumo de drogas, como el láudano tomado en grandes cantidades, con el fin de recuperar la *conexión* perdida, igual que harían los jóvenes de los años sesenta del siglo XX.

Pese a todo, el daño estaba hecho, y desde entonces todo lo referente a la existencia de *otras realidades* quedó oficialmente reducido a una despreciable creencia de dementes y de analfabetos; incluso la religión, oficialmente entendida, se despojó de todo su aparato misterioso, abominando de los milagros y apariciones que tan importantes le habían parecido en siglos anteriores. Como, según la física tradicional, toda acción implica una reacción, el impulso hacia el más allá bloqueado por aquella rigidez intelectual encontró su escape filtrándose a través de un tipo nuevo de ficción literaria. *Es entonces, y sólo entonces, cuando nace lo fantástico en el sentido que nosotros damos a este término*: en 1765 aparece la que se considera como la primera novela gótica, *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole. Luego vendrían *Los misterios de Udolfo*, de Ann Radcliffe, *El monje*, de Mathew Gregory Lewis o *Melmoth el errabundo*, de Charles Maturin.

La fantasía, pues, *no es sino la forma en que lo numinoso se cuele, en forma de creación artística, dentro de la misma sociedad moderna que ha renunciado a creer en el numen*. Como, por lo demás, la *tecnología* tuvo un importante desarrollo durante

¹Adalgisa Lugli citado por Laurence Weschler (2001: 88).

el siglo XIX, hasta el punto de considerarse a sí misma como la solución a todas las respuestas, el principio de acción/reacción operó de nuevo y no quedó más remedio que equilibrar esa tiranía con una fantasía que utilizara sus mismas armas: si el cientifismo tecnológico era el triunfo de lo racional posible, la ciencia ficción no tuvo más remedio que convertirse en la victoria de lo racional imposible, una curiosísima paradoja, una transmutación alquímica, de hecho, que transforma la intolerancia del pensamiento literalista en flexible imaginación.

La Tempestad, por tanto, no es ciencia ficción, como decía Nabokov. Todo lo contrario: acaso sea la última de las obras literarias de aquel mundo antiguo donde Próspero, Duque de Milán, podía ser al mismo tiempo un sabio y un mago, un hombre y un espíritu, sin tener que dar explicaciones a cada paso.

Es particularmente notable el hecho de que lo fantástico, a partir de su gestación como relato ficcional, se haya dividido en tres subgéneros que, antiguamente, no estaban separados como tales, sino que aparecían libremente entremezclados: el terror, la fantaciencia (o ciencia ficción), y la *fantasy*. El primero hace alusión a los miedos primordiales del hombre. El segundo evidencia nuestra relación paradójica e insatisfactoria con esa ciencia que prometió solucionarlo todo y que, en su aspecto práctico, tecnológico, ha aportado muchas cosas nuevas a nuestra forma de vida, pero que en el filosófico ha faltado constantemente a la verdad, pues no sólo no ha colmado ningún tipo de anhelo espiritual sino que ha contribuido al incremento de la angustia existencial. El tercero representa la nostalgia por mundos que no hemos conocido nunca pero que nuestra psique parece intuir como fundamentales para mantener su armonía.

2. El teatro de los muertos que vuelven

El teatro, debido a su origen religioso, ha sido siempre muy consciente de la importancia de representar y transmitir lo supranatural en escena: como se sabe, la tragedia griega está llena de héroes, titanes, y dioses. Pero, dado que, tal y como hemos explicado, el griego antiguo es un hombre místico y científico

a la vez, lo numinoso no era sólo una cuestión argumental, sino también una justificación para el uso de determinados procedimientos escénicos de naturaleza mecánica: una de las convenciones del drama ático era el *teologeion*, esto es, la aparición del dios al final del relato para poner orden en los asuntos de los hombres. Dicha aparición se hacía mediante el uso de una polea que permitía descolgar a un actor desde lo alto, como si el dios *bajara* realmente del Olimpo a la tierra de los mortales. La traducción latina de este procedimiento escénico, *deus ex machina*, ha quedado en el lenguaje común para aludir a esos finales del teatro, la literatura y el cine en los que una solución apresurada de última hora resuelve lo que el autor no ha sabido atar de otro modo más inteligente. Otra máquina común en el teatro griego era el *enciclema*, plataforma giratoria que permitía cambiar de golpe un fondo, y hacer aparecer, de paso, a un personaje por sorpresa, con todo lo que este efecto conlleva. El *maquinismo* es, ciertamente, una pasión griega, consecuencia lógica del interés de aquel pueblo por la ciencia y la filosofía: conocemos la obra curiosísima de Herón de Alejandría, ingeniero e inventor que contribuyó a la tecnología militar, la matemática, la óptica y el teatro, y que trabajó sobre todo con autómatas, hasta el punto de que se le considera el pionero de la cibernética y el primero en utilizar el vapor de agua como fuerza motora.

De Grecia provienen dos conceptos que resultan particularmente interesantes dentro del contexto tratado: uno de ellos es el de *theama*, es decir, la visión, lo que se ve desde el *theatron*, que a su vez es «el lugar desde el cual se mira». Otro es el de *phasmata*, la aparición, término que aparece relacionado con las iniciaciones de Eleusis y que más tarde se asociaría literalmente con lo fantasmal (véase Kart Kerényi, 2003). La idea de sentarse a ver un espectáculo está, pues, relacionada, con la idea de percibir imágenes del más allá; con la posibilidad de *ver de otra manera*. No es raro, pues, que todo el teatro primitivo esté impregnado por el aroma de lo numinoso, subrayando la parentela, aún cercana, entre la experiencia teatral y la religiosa: a través de la escena hacemos entrar el otro mundo en éste. Por supuesto, podemos rastrear la importancia de todas estas cosas en los argumentos de la tragedia griega, pero sobre todo en un

tipo de teatro cuyo origen parece estar en China y que prácticamente no ha cambiado nada en su forma de hacerse: el teatro de sombras.

Los relatos del origen de los diferentes teatros de sombras tienen en común su relación directa con la muerte y con devolver los muertos a la vida. Según se cuenta, las sombras chinas se inventaron cuando Wu Ti (140-87 a. de C.), el más grande emperador de la dinastía Han, perdió a su concubina favorita. Desolado, lamentaba no haber tenido una última oportunidad para despedirse de su amada. Alguien en la corte tuvo la ingeniosa idea de construir una silueta con la forma de la muchacha, y le garantizó a Wu Ti la oportunidad de ver por última vez a la concubina con la condición de que no debía tocarla ni acercarse a ella, pues le hablaría desde detrás de un velo. Y así se hizo, en efecto, inaugurando una forma espectacular que dura hasta hoy mismo. En el teatro *karagöz* turco se narra un episodio similar referido a los dos personajes protagonistas, Karagöz y Harcivad, una especie de versión turca de la pareja Arlequín y Brighella. Ambos eran bufones de un sultán particularmente susceptible, que mandó cortarles la cabeza tras una actuación que no llegó a complacerle. Sin embargo, aquel sultán se calmaba con tanta rapidez como se enfadaba; al cabo de un rato, y pasado su enojo, pidió que sus bufones acudieran a seguir divirtiéndole, y nadie se atrevió a decirle que la sentencia había sido cumplida... El remedio de sustituir a Karagöz y Harcivad por sombras permitió continuar la función.

Como vemos, el teatro de sombras es un teatro de muertos a los que, sin embargo, se nos permite entrever durante la duración de la obra. El hecho de que los espectadores tengan que mantenerse a cierta distancia de los personajes, sin poder tocarlos, nos retrotrae a esos relatos mitológicos en los que el contacto directo con lo sobrenatural hace que el tenue puente se rompa de inmediato: pensemos en Orfeo, a quien se prohíbe mirar directamente a Eurídice mientras sale con ella del infierno so pena de malograr la empresa, y que no puede resistir la tentación, perdiendo así a su amada definitivamente. La pantalla que nos separa de las sombras es una clara expresión de ese tenue velo de Isis que, según la tradición, establece la frontera de lo numinoso, y la idea misma de las sombras no puede sino recordarnos la metáfora de la caverna platónica. En

última instancia, la pregunta planteada por este teatro sería: ¿acaso somos nosotros, espectadores, también una sombra? Por otra parte hay una *tecnología* aplicada en este tipo de espectáculo, como la hay en todos, y por muy sencilla que nos resulte, visible en el diseño, construcción y manipulación de los muñecos. Lo tecnológico, pues, no se opone a la presencia del más allá, sino que la facilita. Quizá el cenit de esta fusión entre lo tecnológico y lo sobrenatural sean los espectáculos llamados *fantasmagorías*, popularizados al final del siglo XVIII y principios del XIX por Etienne Robertson, y de los cuales fue un gran aficionado nada menos que Napoleón. En esencia, consistían en la utilización de una linterna mágica para proyectar sobre una pantalla figuras fantasmales. Para un espectador contemporáneo serían inaceptablemente burdas, pero en aquel periodo maravillaron a todo tipo de públicos; los más ingenuos se sentían atraídos por la aparición misma de los fantasmas, mientras que los más cultos admiraban precisamente lo que de moderno, de *tecnológico*, había en ellos.

Podríamos extendernos en la representación de lo maravilloso dentro del teatro, desde las moralidades medievales a las comedias mitológicas o de santos del barroco español, pero dado que el objeto de esta conferencia es la ciencia ficción daremos un salto hasta su lugar de origen como género, el siglo XIX.

3. El teatro de ciencia ficción

Los especialistas parecen estar de acuerdo en que corresponde a *Frankenstein* o *El moderno Prometeo* de Mary Shelley el honor de ser considerada como la primera obra de ciencia ficción estricta². Es cierto que la novela de Mary Shelley, que es de 1818, incide en el aspecto científico al convertir a su protagonista en un médico que busca el origen de la vida y que, inspirándose lejanamente en los experimentos de Galvani, cree hallarlo en la electricidad, estableciendo así un paralelismo con el fuego de los dioses que Prometeo había

² Significativamente, las enciclopedias de cine suelen clasificar las películas sobre Frankenstein como de ciencia ficción mientras que sitúan a Drácula claramente como personaje de terror, si bien solemos percibir a ambas criaturas como parte de un mismo universo fantástico y hasta han formado pareja cinematográfica muy frecuente.

robado para entregarlo a los hombres. Pero no olvidemos que la famosa apuesta de Villa Diodati de la que surgen tanto la novela de Mary Shelley como *El vampiro*, de John William Polidori, consistía en escribir una historia de *terror*, y que éste está presente durante todo el relato, desde ese turbador primer capítulo con el barco varado en el círculo polar ártico.

Centrándonos en lo que nos corresponde, el aspecto teatral, sería importante llamar la atención sobre el hecho de que el subtítulo de la novela, *El moderno Prometeo*, hace alusión a la más enigmática tragedia de la antigüedad, atribuida tradicionalmente a Esquilo, pero sobre cuya auténtica autoría hay serias dudas. Lord Byron había escrito un poema en torno al titán en 1816, el año del encuentro en Villa Diodati, y Percy Bysshe Shelley, el marido de Mary, escribió en 1820 una obra en cuatro actos titulada *Prometeo desencadenado*. Que el teatro, en general, formaba parte importante de la vida de los románticos, es cosa sabida; Byron incluso llegó a ser consejero literario del Drury Lane, uno de los teatros más importantes de Londres, antes de su exilio. Las novelas eran adaptadas entonces, con frecuencia, al teatro, del mismo modo que hoy lo son al cine. No es por tanto extraño que *Frankenstein* se viera convertida en espectáculo poco después de su publicación. Sin embargo, la moral de la novela resultaba peliaguda para el público conservador inglés del momento, con lo que la primera adaptación introdujo serios cambios para satisfacer la tranquilidad de los empresarios y garantizar el éxito comercial. La obra se tituló *Arrogancia, o el destino de Frankenstein (Presumption or Frankenstein's fate, 1823)* y fue escrita por Richard Brinsley Peake. El título anuncia ya el tono de la narración: su protagonista no es más que un vanidoso que busca equipararse a Dios y que, por tanto, está condenado desde el primer momento. A Frankenstein se le asimila con Fausto y se le tilda de satanista. Para enfatizar este juicio moral se convierte a la criatura en un ser infantiloides, estúpido, e incapaz de articular palabra, estableciendo así el parámetro por el que se representaría al monstruo de entonces en adelante, en abierta oposición con el héroe inteligente y sensible descrito por Mary Shelley. También se introducía en esta obra el personaje, luego obligatorio en casi todas las versiones cinematográficas, del siniestro ayudante del doctor que, andando el tiempo, acabaría degenerando en el

paródico Igor de *El jovencito Frankenstein*. Un cartel de la época anuncia como momentos espectaculares de la función «la misteriosa y terrorífica aparición del Demonio (!) del laboratorio de Frankenstein, la destrucción por incendio de una casa de campo y la caída de una avalancha», según la tradición del melodrama decimonónico, muy aficionado a este tipo de cosas. El tema, en todo caso, resultó tan popular que en muy poco tiempo se hicieron hasta cinco versiones teatrales diferentes, todas igualmente disparatadas. Hubo que esperar a 1826 para que Henry Milner en su *Frankenstein o El hombre y el monstruo* mostrara por primera vez lo que luego se ha convertido en un momento clásico, el despertar de la criatura sobre la mesa del laboratorio, y que las versiones anteriores, e incluso la propia novela, habían escatimado. Para entonces había hasta adaptaciones cómicas y en forma de *burlesque*, o apariciones del monstruo en otras obras, como por ejemplo *El Diablo entre los actores* (*The Devil among the players*, 1826) que unía, sobre el escenario, a Frankenstein, el Vampiro de Polidori, y a Fausto, como si fuera un antecedente de esos *monsters meetings* que tanto frecuentaría la Universal Pictures en los años cuarenta. Por cierto que de ahí proviene la confusión entre el nombre del doctor y el de la criatura, que, como se sabe, originalmente carecía de él. Mary Shelley conoció la versión de Brinsley Peake y experimentó la sensación de estupor que tantos novelistas modernos sienten cuando ven sus obras transformadas en películas; pero no se opuso a la proliferación de adaptaciones, entendiendo, quizá, que había construido un fenómeno que se le escapaba de las manos.

Bastante más tarde, en Londres, en 1927, y tras el éxito de una adaptación teatral de *Drácula* que él mismo había escrito e interpretado, el actor y empresario Hamilton Deane encargó a Peggy Webling la redacción de *Frankenstein, una aventura en lo macabro* (*Frankenstein, an adventure in the macabre*), obra que se estrenó con un triunfo similar al de su anterior empresa. Deane, pésimo escritor, introdujo algunos cambios en el texto de Webling, que ya de por sí se alejaba bastante de la novela. A su vez, cuando el espectáculo fue comprado para trasladarlo a Nueva York, John Balderston, que ya antes había hecho un servicio similar para el *Drácula* de Dean, hizo sus propios arreglos textuales, si bien al final la obra nunca llegaría a estrenarse en Broadway por

problemas de producción (véase David Skal, 2008). Es en esta adaptación, en la que de nuevo se llamaba Frankenstein al monstruo, y se bautizaba al doctor como Henry, en la que se basaron la célebre película protagonizada en 1931 por Boris Karloff, y casi todas las posteriores.

Otro Frankenstein memorable, aunque por razones diferentes, fue el de la compañía norteamericana Living Theatre, en 1966. Por entonces el Living se había convertido en el referente de la vanguardia teatral: tras un periodo más o menos cercano a la influencia piscatoriana, y el éxito sucesivo de *The connection* y *The brig*, la compañía se había visto acosada por sus deudas con hacienda, iniciando un exilio europeo. Allí se radicalizaron sus posturas políticas y artísticas, adentrándose en los territorios del *happening*, y haciendo de la compañía más una forma de vida en común que un trabajo, según marcaba la época: eran los tiempos del hippismo, del LSD, de las manifestaciones antivietnam. Se entiende, pues, que su versión de *Frankenstein* no tuviera nada que ver con las ya conocidas: a partir de un par de hojas de texto, el espectáculo podía llegar a durar ¡entre tres y seis horas!, dependiendo de las improvisaciones, del estado de ánimo de la compañía y de las reacciones del público. «Frankenstein es la representación de la vida del hombre, de su pasado, de su presente, en un ritual clásico formado por el movimiento y los sonidos de los cuerpos» (Alberto Miralles, 1973: 90). Para el Living, el monstruo somos nosotros mismos.

A día de hoy la criatura de Mary Shelley mantiene su presencia en los escenarios: sorprende la cantidad de producciones teatrales de *Frankenstein* que pueden encontrarse en los últimos años, prueba fehaciente de su persistente vigor como materia dramática. Destacaremos aquí dos por su peculiaridad. La primera es *Juguetes Mortales (Mortal Toys)*, de la compañía norteamericana *Automata*, dirigida por Janie Geiser y Susan Simpson. Se trata de un espectáculo de marionetas, aunque sobra explicar que el término no debe entenderse en ese reduccionista sentido infantil que se usa a menudo. A través de imágenes bellísimas, inspiradas en la estética decimonónica, la obra se centra en lo que la historia de Mary Shelley tiene de viaje, mostrando la persecución del monstruo desde los Alpes hasta el Ártico: es, quizá, la única producción teatral que

muestra ese fragmento particularmente brillante de la novela ubicado entre los hielos polares. La otra producción, a la que antes se ha aludido de pasada, es *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*) versión musical, recientemente estrenada en el Milton Theatre de Broadway, de la película homónima de Mel Brooks. Se trata de una operación descaradamente comercial a rebufo del inesperado éxito de *Los productores*, adaptación previa de otra película de Brooks que tampoco era musical en origen. La película tenía una característica que la hacía entrañable: no sólo era una parodia del monstruo, sino un homenaje a las películas de la Universal, lo cual se hacía patente en el elaborado juego estético, que iba desde la utilización de la fotografía en blanco y negro hasta la reproducción del laboratorio original de Frankenstein, tal y como había sido diseñado en 1931 por el legendario Kenneth Strickfaden. Sin embargo este interesante elemento metalingüístico, que era la principal virtud del film, está completamente ausente de la puesta en escena, pues ésta no alude en absoluto a las precedentes versiones teatrales de la historia sino que se limita a reproducir, en color, claro, la estética de la película original.

Una demostración, en todo caso, de la vitalidad teatral del mito, que queda ilustrada, aún más, en este significativo detalle: el 4 de agosto de 2007 se estrenó en *Second Life*, ese mundo informático que reproduce, como su nombre indica, una vida alternativa, un musical llamado *Joined at the Heart*, y que resultó ser una adaptación de Frankenstein que también podía verse, en la vida real, en Cambridge.

4. Julio Verne y H. G. Wells

Si *Frankenstein* es la novela fundacional de la ciencia ficción, se suele considerar a Julio Verne y H. G. Wells como los verdaderos padres del género.

La relación de Verne con el teatro es intensa, y, de hecho, anterior a su éxito como novelista: mientras aún estudiaba para ser abogado escribió su primera obra teatral, de tema histórico, y al llegar a París, abandonada ya su carrera legal, entabló amistad con los Dumas, padre e hijo, que le ayudarían a estrenar otras obras posteriores. Escribió libretos para operetas y comedias:

llegó a estrenar, en total, cuarenta y un textos teatrales, sólo, o en colaboración con otros autores³. Como en el caso de *Frankenstein*, el éxito de sus novelas provocó las inmediatas adaptaciones teatrales. Pero hay con Verne un curioso equívoco que aún hoy se mantiene, y es el de considerarle un autor para lectores juveniles e incluso infantiles, lo cual es completamente falso por más que los jóvenes de entonces y de hoy puedan sentirse fascinados con su particular universo. Esta perspectiva ha dañado seriamente tanto a las versiones cinematográficas como a las teatrales de su trabajo.

De la ingente obra verniana hay tres títulos que han gozado de adaptación regular a los escenarios: una de ellas, *Miguel Strogoff*, no tiene nada que ver con la ciencia ficción, y por tanto la dejaremos aparte. La segunda, *La vuelta al mundo en ochenta días*, no es, estrictamente hablando, una obra de ciencia ficción, aunque el afán de Phileas Fogg por demostrar que es un hombre moderno a través del obsesivo automatismo de sus comportamientos le convierte casi en un androide, y le sitúa cerca de esos héroes «fríos» tan comunes al género. La primera versión, insatisfactoria, se estrenó en 1872, tenía cuatro actos y estaba coescrita por Verne con Edouard Cadol; pero según el director del Teatro Porte-Saint-Martin, el único hombre capaz de adaptar adecuadamente aquel material era Adolf Philippe D'Ennery (1811-99), uno de los más populares dramaturgos de la época, conocido sobre todo por su lacrimógeno melodrama *Las dos huérfanitas*, y por el libreto para la ópera de Massenet, *El Cid*, y fue éste quien se encargó de una reescritura estrenada en 1874, esta vez en cinco actos y un prólogo. Los carteles y fotos existentes inciden en la espectacularidad de la propuesta, que, por lo demás, era habitual en los espectáculos de entonces. El éxito de la empresa (se hicieron 415 funciones, cantidad desorbitada en aquellos tiempos) hizo que el equipo Verne-D'Ennery repitiera con una adaptación precisamente de *Strogoff*, otra de *Los hijos del capitán Grant*, y una tercera de *Las tribulaciones de un chino en China*. Además escribieron juntos *Viaje a través de lo imposible*, de la que más tarde hablaremos.

³ La página web *Andreas Fehrmann's Collection Jules Verne*, www.j-verne.de, fecha de consulta: 9 de agosto de 2003 ofrece una lista exhaustiva, en alemán.

Entre las versiones de *La vuelta al mundo en ochenta días* hay una memorable: se trata de *Around the World* (1946). La obra pretendía ser el regreso triunfal de Orson Welles al teatro neoyorquino tras su experiencia en Hollywood, iniciada triunfalmente con el contrato sin precedentes de *Ciudadano Kane*, que le confería el control absoluto sobre la película, y terminada seis años más tarde con la derrota de verse reducido a mero director asalariado de una película de serie B llamada *El extraño*. Welles, que antes que nada fue hombre de teatro, puso toda su energía en la producción, que había adaptado en forma de musical, con partitura de Cole Porter; puso su energía, pero también su dinero, ya que el productor previsto, Michael Todd, reveló a Welles, de pronto, cuando el proyecto ya estaba en marcha, que estaba arruinado. Como se ha contado muchas veces, fueron las deudas contraídas por *Around the World* las que impulsaron a Welles a aceptar la dirección de *La dama de Shanghai*. La enormidad de la producción, definida por el propio Welles como «mastodóntica y costosa» (*apud*. Patricia Bosworth, 1986: 340) acabó siendo su propia sentencia de muerte. Había treinta y ocho decorados diferentes, los cambios de escena eran técnicamente muy complicados y tendían a atascarse, y como el reparto era muy extenso, se producían, a menudo, ausencias que había que solventar de cualquier forma: ya durante la segunda función Welles tuvo que sustituir al actor que hacía de Fogg, y unos días después salió a escena a interpretar a Passepartout sin saberse el papel. Acabo haciendo de inspector Fix durante el resto de las funciones. Pese a las dificultades, Welles se sentía orgulloso de la producción, que por otra parte, recibió elogios de una figura inesperada y excepcional: Bertolt Brecht, por entonces exiliado en EEUU, que la consideró como «una muestra del mejor teatro norteamericano que había visto en su vida» (Wells y Bogdanovich, 1994: 150).

20.000 Leguas de viaje submarino es, quizá, la mejor creación de Verne: sin duda, el capitán Nemo es su mejor personaje. La página web *mobilis in mobile*⁴, dedicada íntegramente a la novela, identifica hasta 20 espectáculos teatrales de diferente índole basados, en parte o en todo, en el relato original, de los cuales

⁴ Como se sabe, ésta era la divisa de Nemo: «móvil en un mundo móvil», haciendo alusión a la capacidad del Nautilus para trasladarse por los océanos.

la apabullante mayoría son infantiles, desechando, pues, cualquier intento de polémica relativo a la revolucionaria personalidad de Nemo. Acaso interese anotar aquí que la versión más lujosa de la novela de Verne, y también la primera, fue la de nuestro injustamente olvidado Enrique Rambal, que en 1927 paseó por los escenarios españoles una adaptación espectacular, con libreto de Pascual Guillén y Manuel Carballeda, y que incluía proyecciones rodadas nada menos que en los estudios de la UFA, en Berlín, los únicos que por entonces igualaban, e incluso superaban, en medios técnicos, a los de Hollywood (véase José Martínez, 1989: 96). Se calcula que el costo de la producción fue de 100.000 pesetas, cantidad astronómica en aquel entonces. Rambal haría más tarde *La vuelta al mundo en ochenta días* y un espléndido Drácula, mucho más fiel a la novela original de Stoker que las versiones teatrales inglesas y norteamericanas.

Pero, como se ha comentado ya, la infantilización de Verne ha afectado profundamente a la forma de presentar estos espectáculos, si bien se aprecian en algunos de ellos ciertos destellos de imaginación dramática. Por ejemplo, una versión francesa de 2005, dirigida por Sydney Bernard, estaba planteada a modo de conferencia en la que el profesor Aronnax iba relatando su experiencia en el Nautilus. La narración iba invocando sobre la escena algunos de los elementos más relevantes de la historia, por ejemplo, el combate contra el *kraken*, el calamar gigante, cuyos tentáculos hinchables ocupaban de pronto la pequeña sala donde se hacía la representación. En la versión checa de 2006, dirigida por Zoja Mikotova, se utilizaba una gran pecera en la que los actores sumergían marionetas de sus propios personajes para simular su paseo por el fondo del mar.

Viaje a través de lo imposible (Voyage á travers l'impossible) ocupa un lugar insólito en la descripción del Verne teatral. Se trata, como se ha dicho, de una colaboración con D'Ennery, pero no estamos aquí ante una adaptación, sino ante un texto original en tres actos y veinte cuadros que, por otra parte, es una parodia del propio Verne. En ella nos encontramos con el hijo del capitán Hatteras, protagonista de otro célebre título verniano, que se ve involucrado en una aventura que le llevará al interior de nuestro planeta, al fondo del mar, y al planeta Altor, tras un viaje espacial. A lo largo de su peripecia se cruzará con el

doctor Ox, el capitán Nemo, el Michel Ardan de *Con destino a la Luna*, y el profesor Liddenbrok del *Viaje al centro de la tierra*, en sucesivos e irónicos auto homenajes. El espectáculo tuvo un inmenso éxito gracias a sus decorados extravagantes y a los números musicales y de ilusionismo que le acompañaban, pero el texto se perdió y estuvo mucho tiempo desaparecido, si bien pudo ser recuperado en Francia hacia 1981, y traducido al inglés muy recientemente, en 2003⁵. Uno de los grandes éxitos del cineasta Georges Méliés fue su adaptación, por otra parte, libérrima, de este material. Una obra posterior de Alexandre Rivemale, *Nemo*, estrenada en 1956 en el parisino Theatre Marigny, daba un paso más en esta línea metalingüística y planteaba una situación en la que el capitán se negaba a seguir interpretando su papel tal y como Verne lo había escrito, renunciando, siquiera temporalmente, a su vida submarina.

Aunque acaso la producción más original sobre Verne sea la que puso en escena en 2005⁶ Jean Luc Courcoult, con su compañía Royal de Luxe, en Nantes y en Amiens, respectivamente, ciudad natal, y la de los últimos años, del escritor. Se trataba de un espectáculo de calle hecho con marionetas gigantes. Durante tres días podía asistirse a la súbita aparición de una extraña nave, estrellada frente a la plaza del ayuntamiento, de la cual surgía una niña, la Pequeña Gigante, que iba en busca de un elefante, igualmente descomunal, perteneciente al Sultán de las Indias y con la capacidad de viajar por el tiempo. La Pequeña Gigante recorría las calles de Nantes y de Amiens en busca del paquidermo quien, debido a su tamaño, provocaba inocentemente todo tipo de desastres... naturalmente controlados por la compañía. El último día mostraba la despedida de tan simpáticos y fascinantes personajes, que emprendían viaje de regreso a sus particulares tiempo y espacio. Si bien argumentalmente nada de esto tenía relación directa con Verne, la estética *steampunk*⁷ de la producción y la mezcla entre tecnología (la manipulación de los formidables muñecos es

⁵ *Journey through the impossible*, Prometheus Books, Amherst, New York, en una publicación magnífica extensamente anotada y que incluye ilustraciones realizadas expresamente para la edición, pero dibujadas a la manera del siglo XIX.

⁶ Año del centenario del fallecimiento de Verne.

⁷ Utilizo conscientemente este término anglosajón acuñado para definir esa parte de la moderna ciencia ficción que cultiva conscientemente un aire añejo, decimonónico.

complejísima) y fantasía, con las calles de las ciudades vernianas como fondo, consiguieron su objetivo de rendir tributo al genio de la ciencia ficción francesa.

El británico Herbert George Wells ha tenido más suerte en el cine que Verne, pero menos en el teatro: sus textos se han adaptado con frecuencia mucho menor. Quizá el más notable sea la adaptación de *El hombre invisible*, con música de Brendan Healy, que Ken Hill presentó en 1991 en el Theatre Royal de Stratford East y que luego fue trasladado durante ocho meses al West End londinense. Hill, ya fallecido, fue un autor curioso, especialista en adaptaciones de literatura fantástica, entre ellas *La maldición del hombre lobo*, *La tumba de la momia* o *El fantasma de la ópera*. De hecho, fue su producción de esta última la que inspiró a Andrew Lloyd Webber su exitoso musical homónimo. Hill era un protegido de Joan Littlewood, la legendaria directora del no menos legendario *Theatre Workshop*, un teatro alternativo muy politizado de la escena inglesa, famoso, en los años sesenta del siglo XX, por haber estrenado en Londres la *Madre Coraje* de Brecht, así como un irónico musical antibelicista titulado *Oh what a lovely war!*

El hombre invisible de Hill está planteado como una especie de music hall decimonónico en el que predominan el humor y los efectos especiales. El mago Paul Kieve, que también colaboró en una producción teatral de *El doctor Jekyll y Mr Hyde* y en *La Tempestad* que Sam Mendes dirigió para la Royal Shakespeare Company en 1993, diseñó hasta cincuenta y tres ilusiones, de las cuales la más impactante era, lógicamente, el momento en el que el protagonista, Griffin, se quitaba la venda de la cara, descubriendo tras ella el vacío.

La guerra de los mundos fue objeto de un montaje que, si bien pertenece al ámbito radiofónico, entra en el capítulo de las versiones teatrales. Se trata, por supuesto, de la celeberrima emisión del Mercury Theatre dirigida por Orson Welles el 30 de octubre de 1938. Se ha escrito ya mucho sobre el aspecto anecdótico y polémico de esta emisión, así que no insistiremos ahora en ello. Sí interesa recordar que la idea dramática de Welles era particularmente brillante, lo cual no suele suceder en estas versiones teatrales del género que tienden más bien a reducir o incluso eliminar los aspectos más ricos de las novelas de las que parten. Como se sabe, Welles y su guionista, Howard Koch,

plantean la narración a partir de un (falso) programa de variedades que se ve interrumpido en directo por el noticiario (igualmente falso), a través del cual se da noticia del aterrizaje y posterior ataque de los marcianos. H.G.Wells consideró la adaptación «un ultraje», sin darse cuenta de que la obra del Mercury era, en realidad, mucho más fiel al espíritu de su novela que otras adaptaciones aparentemente más cercanas al original. Koch, conocido por el gran público como guionista de *Casablanca* (1943), y desafortunada víctima, en los años cincuenta, de las listas negras del maccarthysmo, escribió más adelante otra obra teatral *Invasión from Mars* que trataba sobre el efecto causado por la emisión radiofónica. Cuarenta años más tarde, en 1978, el músico Jeff Wayne puso en marcha una versión musical rock que, si bien en principio estaba destinada a ser, simplemente, un disco, acabó convirtiéndose en espectáculo. Wayne, que seguía el texto de la novela con más fidelidad que Orson Welles, contaba, para su grabación, con músicos de la talla de Justin Hayward, de los *Moody Blues*, o Phil Lynott, de los *Thin Lizzy*, y se apuntó la voz espectacular de Richard Burton para grabar los textos del narrador. El inesperado éxito de la propuesta hizo que unos años más tarde se llevara a escena la adaptación, si bien con otros músicos y utilizando la voz grabada de Burton, que por entonces había ya fallecido, o bien sustituyéndole por otros actores. El resultado puede definirse más como un concierto rock dramatizado que como un musical al uso, si bien tiene aquí su lugar merecido.

Podemos rastrear otros espectáculos basados en *La máquina del tiempo* o en *La isla del dr. Moreau*, aunque se trata en todos los casos de pequeñas producciones sin relevancia alguna. El gran espectáculo que Wells merece está aún por hacerse.

5. Pesadillas del mundo moderno

El 25 de enero de 1921 se estrenó en el Teatro Nacional de Praga una obra escrita durante el año anterior por el autor checo Karel Čapek: *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* que inmediatamente haría historia, no tanto por su calidad como por el hecho de introducir en el lenguaje común (y en el de la ciencia

ficción) la palabra *robot*. Fue Josef, el hermano de Karel, también escritor, quien le sugirió el uso de aquel término, derivación de la palabra checa *robotá*. Habitualmente se traduce ésta como «trabajo forzado» o «servidumbre», si bien el origen medieval del concepto hace alusión a los días en que los campesinos se veían obligados a abandonar sus propias tierras para trabajar, sin remuneración alguna, al servicio de los nobles. Los robots de la obra son, ciertamente, auténticos esclavos, con la particularidad de que han sido contruidos artificialmente. Por otra parte, el concepto de hombre mecánico tampoco era nuevo: hemos visto que la pasión por los autómatas viene desde Grecia, y E.T.A. Hoffmann había construido uno de sus relatos más memorables, *El hombre de la arena*, base del famoso ballet *Coppelia*, en torno a esta idea. La auténtica novedad introducida por Čapek era la de identificar al robot no ya con un horrendo armatoste mecánico, sino con ese tipo de figura de apariencia humana que hoy preferimos llamar como androide, (o *replicante* a partir de *Blade Runner*) y que tanta importancia ha tenido y tiene en el género que nos ocupa. Čapek es un autor hoy semiolvidado, pero era, por entonces, muy conocido: su obra *El juego de los insectos* (1921) es un pequeño clásico del teatro de aquella década, y *El caso Makropoulos* (1922), a la que puso música Leos Janáček, forma parte del repertorio más exquisito de la ópera contemporánea. En esta última encontramos otro tema caro a la literatura fantástica, el de la posibilidad de la inmortalidad.

Pero es *R.U.R.* la que ocupa un lugar de honor en la ciencia ficción. La obra se inscribe en esa corriente peculiar del género que John Brunner califica como «utopías y pesadillas»⁸ y que hará furor a finales del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo, no por casualidad, con las revoluciones sociales del mundo real. Recuérdense *Los quinientos millones de la Begun*, de Verne, o *El mundo futuro*, de Wells, por no citar más que a los dos autores de los cuales acabamos de ocuparnos, y en las que no aparecen robots, pero sí sociedades del futuro sometidas a cambios temibles y deshumanizadores. Los robots de Čapek son, en realidad, hombres sin alma; y a lo largo de la obra se insiste en que sólo esto les diferencia de los auténticos humanos. Cuando uno de los científicos

⁸ En el capítulo correspondiente de la *Visual Encyclopedia of science fiction*, Pan Books, Londres, 1977.

encargados de construirles decide introducir en ellos la capacidad de sentir dolor, pensando en que eso evitara muchos accidentes de los que los androides son víctima debido a su insensibilidad, se dará el primer paso en su humanización. Pero la primera reacción de estos nuevos robots «dolientes» es la de rebelarse contra la esclavitud, y acaban exterminando a la humanidad. En un epílogo menos ingenuo de lo que a primera vista parece, dos robots, macho y hembra, descubren un nuevo sentimiento, el del amor: como nuevos Adán y Eva, aparece en ellos la promesa de un renacimiento. *R.U.R.* fue traducida inmediatamente al inglés y estrenada en Nueva York en 1922 y en Londres en el 23. A partir de entonces el robot se convertiría en parte esencial de la mitología del género, si bien el gran público olvidó enseguida, e ignora hoy, que debía el término a una obra teatral.

Una película de 1926, *Metrópolis*, cumbre del mal llamado «cine expresionista alemán», y centrada también en una de esas pesadillas sociales que el fascismo y el comunismo harían realidad a marchas forzadas, fue reconvertida en espectáculo teatral en época reciente: en 1989 se estrenaba en el Picadilly Theatre de Londres con música de Joe Brooks y libreto de Brooks y Dusty Hughes, dirigida por Jerome Savary, nombre importante y polémico del teatro europeo. Brian Blessed, un notable actor shakespeariano, asumía el papel de John Freeman, el megalómano dueño de la ciudad. Pese al interés suscitado por la propuesta resultó un fracaso y no llegó a transportarse al Broadway neoyorquino, pese a que ése era su propósito, si bien la obra llegó a hacerse, producida por grupos locales, en ciertos teatros de provincias estadounidenses (por ejemplo en el Pentacle Theatre de Salem, Oregón, en 2002). Más cerca de nosotros, temporal y geográficamente, la compañía aragonesa Teatro Che y Moche eligió *Metrópolis* en 2007 como producción para celebrar su décimo aniversario, pues precisamente habían iniciado su andadura la década anterior con otra versión, más humilde, del mismo material. Combinando teatro, danza, música, y proyecciones de la película original, y en coproducción con el Centro Dramático de Aragón, se estrenó en el Teatro Principal de Zaragoza el 13 de diciembre dirigida por Joaquín Murillo, con música de Victor Rebullida y coreografía de Elia Lozano.

Robots y utopías fracasadas se unían, si bien en tono de comedia, en un espectáculo singular, una vez más musical, llamado *Return to the forbidden planet* (*Retorno al planeta prohibido*), adaptación rockera y *psicotrónica* del film clásico (*Planeta prohibido*, de Fred Mcleod Wilcox) que, a su vez, estaba lejanamente inspirado por *La tempestad* shakespeariana, sustituyendo al mago Próspero por un científico loco. La obra se anunciaba, de hecho, y con mucha guasa, como «la olvidada obra maestra rockera de Shakespeare», cerrando así un círculo de múltiples influencias. Diseñada por Bob Carlton como una pequeña producción para el Bubble Theatre a mediados de los ochenta, acabó atrayendo la atención de los grandes empresarios y pasó al Cambridge, un teatro del West End londinense, en 1989, donde permaneció con gran éxito durante tres años y medio, y obtuvo el premio Olivier al mejor musical en 1990. La obra incluía clásicos del rock de los cincuenta como *Great balls of fire* o *Johnny B. Goode*, homenajeando, con su espíritu gamberro, la estética del cine de ciencia ficción de aquella década. Importa destacar aquí algo que ya ha aparecido constantemente a lo largo de esta exposición: y es la identificación del género de ciencia ficción como algo reservado al público adolescente o en todo caso joven, pero jamás adulto, como si estos no pudieran tomárselo en serio. Volveremos sobre este tema, que nos parece esencial para explicar las causas del injusto olvido crítico de todo este teatro.

6. Maestros

Hay una larga tradición de teatro policiaco, pero prácticamente ninguno de los grandes del género negro ha escrito nunca teatro, si bien algunos de ellos (Chandler, Westlake) sí lo hicieron para el cine (véase Ignacio May, 2007). Del mismo modo, estamos comprobando aquí que existe un teatro de ciencia ficción, pero los maestros modernos del género lo han evitado casi por completo. Con una excepción notabilísima: la de Ray Bradbury.

El gran autor de las *Crónicas marcianas*, *El hombre ilustrado*, *Fahrenheit 451*, y *La feria de las tinieblas*, que de niño se sintió fascinado, como muchos de su generación, por los circos ambulantes y los espectáculos de *freaks*, ha sido

siempre un buen aficionado al teatro. Por otra parte, se sabe que Bradbury es un hombre completamente al margen de lo tecnológico, lo cual alegan en su contra sus detractores: no utiliza ordenadores, ni siquiera conduce (¡Viviendo en una ciudad como Los Angeles!), y sus relatos tienen que ver más con un pasado nostálgico (incluso cuando suceden en el futuro) que con el fantástico porvenir. Así pues, su afición al teatro puede parecer, para quienes consideran que también el teatro es algo obsoleto, como un rasgo más de la naturaleza «anticuada» de este autor.

En 1964 fundó, junto con Charles Rome Smith, la Pandemonium Theatre Company, que toma su nombre precisamente del siniestro espectáculo de feria que aparece en *La feria de las tinieblas*. El primer espectáculo, presentado en el Coronet Theatre de Los Angeles, California, se llamaba *El mundo de Ray Bradbury* (*The World of Ray Bradbury*) y era una adaptación de diferentes relatos del autor, entre ellos el célebre *El peatón*. Nos encontramos de nuevo en el territorio de la adaptación, con la diferencia de que aquí es el propio autor quien, llevado por su pasión hacia el escenario, elabora directamente los textos. No se trata, además, de una actividad ocasional ni excepcional, sino de un amor duradero: Bradbury ha escrito también obras dramáticas ajenas a la ciencia ficción; véase, por ejemplo, *Falling upward!* que podríamos traducir como «cayendo hacia arriba» y que además lleva por pintoresco subtítulo *To Eire is human, to forbid divine*⁹, una comedia de ambiente irlandés más cerca de *El hombre tranquilo* que de las obras de O'Casey o de Yeats.

Hay tres recopilaciones de textos teatrales de Bradbury: *The Anthem Sprinters and Other Antics* (1963) donde aparecen sus obras de ambientación irlandesa, *The Wonderful Ice Cream Suit and Other Plays* (1972), y *Pillar of Fire and Other Plays* (1975). No hace demasiado (1991) se han refundido los tres en un solo volumen con el título de *Ray Bradbury on stage, a chrestomathy of his plays*. En español solo existe edición del tercer libro, en Minotauro (1997), con el título de *Columna de fuego y otras obras para hoy, mañana, y después de mañana*. Dado el

⁹ Juego de palabras intraducible: «Eire», Irlanda, suena muy parecido a «err», errar, de manera que «Errar es humano, perdonar es divino», se convierte, aproximadamente, en «ser irlandés es humano, perdonar es divino».

desinterés de los aficionados españoles por el teatro es dudoso que se traduzcan los otros.

La pega es que el Bradbury dramaturgo no está a la altura del Bradbury narrador: su característico lirismo, clave en los relatos, se convierte en peso muerto en las versiones teatrales. Escuchamos todo el tiempo la voz del autor imponiéndose a la de los personajes. En *Columna de fuego*, por ejemplo, el protagonista, Lantry, que había muerto, resucita en un futuro donde está prohibida la propia muerte: de hecho él era el último cadáver sobre la tierra. La violencia ya no existe, como tampoco existen la policía ni los ejércitos, pero tampoco los libros, ni el teatro, ni la poesía, que, remedando el tema de *Fahrenheit 451*, han sido quemados unos años antes. El personaje se ve obligado a convertirse en un cruel asesino para devolver a los seres humanos el miedo a la muerte, y, con ello, todo lo que va aparejado: el propio valor de la vida. El planteamiento argumental podría ser interesante, pero los Símbolos, con mayúscula, impiden despegar a la obra. Lantry no es más que un altavoz para expresar las ideas de Bradbury sobre lo terrible que sería una vida sin literatura y sin belleza y sin el lado oscuro de las cosas, mientras que los demás personajes ni siquiera lo son: se trata, sencillamente, de presencias sobre las cuales Lantry hace rebotar sus discursos.

Las adaptaciones de los grandes títulos de Bradbury parecen haber tenido más suerte: *Fahrenheit*, por ejemplo, se ha montado en diferentes ocasiones, tanto en Inglaterra como en EEUU, con cierto éxito. Pandemonium hizo una versión de *La feria de las tinieblas* cuya descripción en las críticas de los diarios de Los Angeles resulta de lo más atractiva: el terrible carrusel de Mr Dark se hacía con espejos y con actores encarnando a los caballitos, si bien esas mismas críticas¹⁰ señalan la insuficiencia de casi todos los actores con excepción del intérprete del viejo Mr Halloway. El Colony Studio Theatre Playhouse, dirigido por Terrence Sank, obtuvo en 1977 varios premios del Círculo de Críticos de Los Ángeles por su puesta en escena de *Las crónicas marcianas*. No

¹⁰ Puede leerse la de Sharon Perlmutter en, <www.Talkingbroadway.com>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009

me consta que en España se haya hecho nunca adaptación alguna de las obras de Bradbury.

Otra obra maestra del género, *La naranja mecánica*¹¹, conoció versión teatral de su propio autor, Anthony Burgess. En la introducción al texto, Burgess explica: «El lector tiene derecho a preguntarse por qué me he inventado ahora una versión teatral. La respuesta es muy simple: para detener el flujo de adaptaciones de aficionados de las que he oído hablar pero que nunca he visto. Para proporcionar una versión definitivamente actuable que posea autoridad auctorial¹². Y, por encima de todo, es una versión que, al contrario de lo que sucede con la adaptación cinematográfica de Kubrick, se basa en el libro completo, presentándonos al final a un héroe gamberro que está creciendo, que se enamora, que propone una vida decente y burguesa junto a una esposa y una familia, consolándonos con la doctrina de que la agresión es un aspecto de la adolescencia que la madurez rechaza», como para subrayar el pedigrí teatral del texto, Burgess le añade una cita que no figuraba en la novela original y que pertenece, claro, a Shakespeare, más concretamente a *El cuento de Invierno*: «Ojalá no hubiera edad entre los diez años y los veintitrés o la juventud durmiera todo ese tiempo; pues no hay nada entremedias sino muchachas preñadas, ancianos maltratados, robos, peleas».

El texto dramático recuperaba, efectivamente, el mítico capítulo 21 de la novela del cual había prescindido Kubrick y que incluso faltaba en algunas ediciones, pues la censura consideraba que ver a Alex, *el Drugo*, felizmente integrado y viviendo una vida normal, sin castigo alguno por sus fechorías anteriores, era algo inaceptable. Poco después, en 1990, la Royal Shakespeare Company presentó una nueva versión, algo más elaborada, con música de Bono y The Edge, de U2, y la aquiescencia de Burgess. En España, la Fundación William Layton, bajo producción de José Carlos Plaza y dirección de Eduardo Fuentes, puso en escena, en abril de 2000, una traducción de la obra teatral de Burgess, si bien prescindiendo de su aspecto musical. La obra se estrenó en el

¹¹ Cuya presencia, por otra parte, muchos discutirían aquí, alegando que en realidad se trata de una parábola social y no de ciencia ficción. Las eternas dificultades para marcar el territorio de la ciencia ficción...

¹² La aliteración está en el original inglés: «It is to provide a definitive actable version which has auctorial authority».

Nuevo Apolo, y dado que se alejaba mucho estéticamente de las pautas marcadas por Kubrick, tanto en vestuarios y decorados, como en la traducción del *nasdat*, el peculiar lenguaje de los protagonistas, desconcertó a buena parte de los espectadores, que acudían por referencias a la película pero ignoraban que ésta estuviese basada en una novela previa o que hubiera una versión teatral. Sin embargo el montaje, que este cronista tuvo ocasión de ver, era notable, con una dirección enérgica y un reparto brillante en el que se combinaban actores muy jóvenes con veteranos vinculados al Laboratorio de Layton, como Pilar Bayona o Miguel Foronda, y un excelente ejemplo de cómo una adaptación teatral de un texto de ciencia ficción no tiene por qué limitarse al mimetismo de los códigos cinematográficos.

Dejando de lado a Bradbury y Burgess, quien, en todo caso, no puede ser considerado autor del género aunque haya escrito una de sus obras mayores, encontramos en las obras de ciertos maestros de la ciencia ficción que nunca escribieron teatro una llamativa fuerza dramática. Por ejemplo, en los relatos de Fritz Leiber se siente a menudo esa presencia, aunque en este caso no es tan raro, ya que Leiber era hijo de un matrimonio de reputados actores shakespearianos, y él mismo fue actor y profesor de teatro durante su juventud. Su espléndido cuento «No es una gran magia», incluido en las *Crónicas del gran tiempo* (1984) está protagonizado por una compañía de teatro que viaja en el tiempo para representar las obras de Shakespeare ante la Reina Isabel... ¡y el propio Shakespeare! Las novelas de ciencia ficción policial de Asimov, como *Las bóvedas de acero* o *Los robots del amanecer* están más cerca de las intrigas de Agatha Christie que de la moderna novela negra, y eso las emparenta también con un cierto tipo de teatro policiaco clásico, más basado en los largos diálogos que en la acción. Las historias de Alfred Bester son tan endiabladas que ni siquiera el cine se ha atrevido a adaptarlas, aunque se detecta en ellas la amplia cultura del autor y su afición al espectáculo: su esposa era actriz y él se encargó durante mucho tiempo de la crónica de espectáculos en la revista *Holiday*, de la que era editor jefe. «El tiempo es el traidor», uno de sus cuentos más famosos, está inspirado por el *Alceste* de Eurípides, nada menos. Recordemos, en fin, que muchos de los grandes autores de la Edad de Oro escribieron para la naciente

televisión de los años cincuenta y primeros sesenta, más parecida a un teatro filmado que al cine. La revisión, hoy, de ciertos episodios de *Twilight zone* o *Tales of tomorrow* nos depara materiales dramáticos de primer orden que perfectamente podrían ponerse en escena. De la televisión, por ejemplo, surgió uno de los grandes nombres del género en Gran Bretaña. Nigel Kneale. Obras como la tetralogía del Dr. Quatermass, *The Stone Tape* o *The year of the sex olympics* rompieron, entre la década de los cincuenta y la de los setenta, la imagen de la televisión (y de la propia sociedad) británica como monótona, gris, y, en términos puramente dramáticos y narrativos, rutinariamente naturalista, planteando, en su lugar, un universo de conspiraciones, amenazas extraterrestres, casas fantasmales y futuros distópicos y angustiosos. En 1997, Peter Thornhill puso en escena, al aire libre, en una cantera de Cropwell Bishop, en las Midlands británicas, *Live from a quarry*, es decir, «en directo desde una cantera», que en realidad era la espectacular adaptación de la que se considera la mejor de las historias del Dr. Quatermass, *Quatermass and the pit*, obra que en los años cincuenta se había adelantado a las luego populares teorías de Von Däniken sobre el origen extraterrestre de la humanidad. El autor había dado su permiso al espectáculo, pero dado que el título original pertenecía legalmente a la Hammer films, que había hecho la versión cinematográfica, Thornhill no tuvo más remedio que cambiarlo. Por otra parte, el «en directo desde una cantera» conectaba, ignoro si consciente o inconscientemente, con la invasión marciana de Orson Welles, al plantear la historia desde una óptica cercana a la de éste: el descubrimiento de una nave marciana enterrada durante siglos bajo tierra se producía, como una noticia, literalmente ante la mirada de los espectadores, mientras una legión de figurantes provistos de picos y palas quitaba las toneladas de tierra que tapaban la nave. La producción fue extremadamente complicada, debido a la ubicación en aquel espacio poco común, la enormidad de los decorados (la nave espacial medía diez metros) y la presencia de sofisticados elementos tecnológicos y de una gran cantidad de extras. La lluvia vino a complicarlo todo, inundando la cantera para desesperación de la compañía. Pese a todo, y por la información que circula (incluyendo fragmentos

de grabaciones de video aficionados), el espectáculo debió hacer honor al propio término.

Citemos, para finalizar este apartado, otra producción poco común relacionada con un gran autor de la literatura fantástica contemporánea: se trata de la monumental *Illuminatus!*, en realidad un ciclo de cinco obras que totalizaban ocho horas y media de duración y que trasladaba a la escena el mundo enloquecido de Robert Anton Wilson (RAW). Wilson tampoco es, en rigor, un autor de ciencia ficción, y, de hecho, para algunos ni siquiera es un autor *de ficción*. Sus novelas, ensayos y artículos han hecho de él la máxima autoridad en lo que hoy se conoce como la cultura de la *conspiranoia*, que RAW cultivó activa y alegremente, y con un formidable sentido del humor, hasta el día de su muerte. Lo interesante de sus obras es, precisamente, que no se sabe nunca dónde acaba lo real y empieza lo ficticio; dónde pretende que le tomemos en serio y dónde se está riendo de todos nosotros: en *Illuminatus!* se habla del asesinato de Kennedy, de una conspiración para difundir un virus que mezcla el ántrax con la lepra, de la Atlántida, de las ramificaciones de la mafia, de la magia erótico-satanista de Aleister Crowley, de los nazis que aguardan escondidos a que llegue el momento de volver a intentar la conquista del mundo, y, naturalmente, de la propia secta de los Illuminati, todo ello envuelto en el humor descacharrante de RAW que Ken Campbell, actor, director, dramaturgo, hombre de la vanguardia teatral británica, supo entender perfectamente. Lo que empezó en Liverpool, en 1976, como espectáculo alternativo (¡Pese a su duración!) acabó presentándose dos años más tarde en el National Theatre¹³ reconvertido en acontecimiento contracultural. Wilson escribiría más tarde el musical *Wilhelm Reich in Hell*, donde el controvertido psicoanalista se cruzaba con Gurdjeff, Marilyn Monroe y el Marqués de Sade, entre otros personajes reales, en una mezcla de drama judicial y cabaret punk.

7. España: episodios de excepción

¹³ Por cierto, que la aparición en estas páginas tanto de la Royal Shakespeare Company como del NT nos recuerda algunas diferencias entre la forma en que los teatros públicos británicos entienden el teatro y cómo lo han entendido tradicionalmente aquí...

Si la presencia de la ciencia ficción ha sido minoritaria en los escenarios de países como Estados Unidos o Inglaterra, donde el género tiene tanta importancia, será fácil entender que en España, donde ni siquiera se ha dado esa circunstancia, su lugar haya sido aún menor. Hemos citado ya aquí a Rambal y sus adaptaciones de Verne. Ureña, en su libro (*Rambal, veinticinco años de actor y empresario*, 1942) sobre el famoso actor y director, le adjudica también otros títulos cercanos al campo que estudiamos: entre ellos *El extraño caso del dr Jekil* (sic), *El rayo de la muerte*, y *El monstruo invisible*. Éste último texto, a cuya reedición y recuperación tuve el honor de contribuir (May, 2007), tiene como protagonista a un hombre invisible... *La Fundación*, de Buero Vallejo, no fue planteada como obra de ciencia ficción; sin embargo, la puesta en escena, aún en el recuerdo, de Pérez de la Fuente vinculaba la historia con un universo más cercano a la metáfora de *The Matrix* que a su origen de denuncia antifranquista, y así lo entendió el numerosísimo público joven que acudió a verla. *El tragaluz*, del mismo autor, empieza con dos personajes que, desde un lejanísimo y hermético futuro, investigan un hecho de su pasado...

La dramaturgia española más contemporánea nos ofrece algunas obras del género: en *Te quiero, muñeca*, de Ernesto Caballero, nos encontramos con la historia de un hombre que, en busca de una mujer perfecta, acaba en brazos de un robot. *Vitro*, de Beatriz Cabur, habla de la clonación. Los espectáculos biomecánicos (en un sentido más cercano al de Giger que al de Meyerhold) de Marcel.Li Antúnez caben también en este capítulo, e incluso el autor de estas líneas ha contribuido al género con *Los años eternos*.

Pero si tuviéramos que elegir un momento de excepción en el teatro de ciencia ficción española sería la publicación, en 1970, del número 15 de la mítica revista *Nueva Dimensión*, la mejor del género jamás publicada entre nosotros, y que estaba dedicado, precisamente, a *La ciencia ficción en el teatro*. La portada de Enrich sustituía las convencionales máscaras de la tragedia y la comedia por los rostros gemelos de sendos extraterrestres. El monográfico empezaba, significativamente, con estas palabras: «el teatro de SF está por hacer» y rastreaba el origen del género nada menos que en los diálogos humorísticos de Luciano de Samosata, lo cual, como ya se ha explicado aquí, es absolutamente

discutible y responde más bien a esa costumbre intelectual de buscarse antecedentes nobles para justificar las propias actividades, precisamente porque se descrea profundamente del valor que éstas puedan tener por sí mismas. La revista publicaba también el texto que Bradbury había escrito para el programa de mano inaugural de Pandemonium, y varias obras cortas de Carlo Frabetti y Alberto Miralles, entre otros autores. Finalmente, un breve artículo titulado «¿Existe un teatro de sf?» Intentaba contestar a la misma pregunta que nos hemos hecho aquí. He dicho que esta publicación constituyó un hito, y lo mantengo, y sin embargo, leída hoy produce una cierta ternura por su ingenuidad e insuficiencia: los textos no son buenos, ni como teatro, ni como ciencia ficción; están, más bien, intoxicados de esa discursividad pseudoprogresista y semihippy que se le suponía al arte de la época, una cierta obsesión por demostrar la propia y ofendida importancia. Los artículos son breves y pasan por la cuestión de forma poco profunda. El experimento no tuvo continuidad: aunque *Nueva Dimensión* siguió publicando durante mucho tiempo no volvió a interesarse por el teatro.

8. Algunas conclusiones

Quizá les parezca a ustedes *ahora*, tras este somero repaso, que no sólo hay teatro de ciencia ficción sino que éste es abundante. Pero semejante impresión sería tan errónea como su opuesta. Las obras citadas en esta conferencia no son más que excepciones en el inmenso mar del drama. La conclusión, pues, resulta un tanto melancólica: en efecto, *hay* teatro de ciencia ficción, pero éste ha sido siempre escaso y minoritario.

El rechazo del teatro hacia la ciencia ficción proviene de dos razones. La primera es el error de creer que la ciencia ficción se basa exclusivamente en un tecnologismo exacerbado que el cine admite pero que en el teatro resultaría demasiado caro, aparatoso, y poco satisfactorio. Pero eso es cuestionable: la ciencia ficción tiene que ver, en última instancia, con la forma en que lo tecnológico (como resultado del pensamiento *cientifista literalista*) afecta a lo humano, pero no con la tecnología *per se*. En *Blade Runner* pueden

impresionarnos los decorados de diseño, pero de lo que finalmente se está hablando es de qué es lo que nos hace humanos, y de cuál es nuestra relación con la divinidad. En suma: los grandes temas del teatro de siempre. No en vano, el momento más recordado de esa película es el famoso monólogo (¡Un monólogo! ¡Algo casi proscrito en el cine!) de Rutger Hauer bajo la lluvia.

La segunda razón, y acaso la más importante, es el rechazo intelectual del teatro «culto» hacia un género que nunca se ha tomado la molestia de intentar conocer y que consideraba, de antemano, como infantil y despreciable. Lo hemos visto ya en los ejemplos mencionados: la ciencia ficción es cosa de adolescentes, o de adultos con mentalidad adolescente... Como, a lo largo del siglo XX, el teatro sintió que su territorio era invadido por el cine y la televisión, fue enclaustrándose cada vez más en un espacio al que llamar propio y del que expulsó cualquier rasgo que pudiera acercarle a sus «enemigos». Por supuesto, la llamada «cultura popular» fue la primera víctima de este proceso. Y así sucede que géneros como la ciencia ficción, o lenguajes completos como, por ejemplo, el del *comic*, fueron repudiados por el teatro, que se consideraba a sí mismo demasiado importante, demasiado por encima, desde el punto de vista intelectual, como para descender a tratarlos. Por supuesto, a día de hoy sabemos que tanto la ciencia ficción como el *comic* son fundamentales para entender el siglo XX, y hasta el teatro ha empezado a darse cuenta.

Pero en mi opinión ya es demasiado tarde: porque la ciencia ficción está en vías de desaparición. Su labor, como se ha explicado, fue la de mantener la llama de lo numinoso en tiempos que negaban la idea misma del númeron y entronizaban a la Ciencia como sagrada. Hoy hemos comprendido, por dolorosa experiencia propia, que la ciencia no es infalible y que ha traído tantos horrores como bondades. Por lo demás, la novedad tecnológica ya no impresiona a nadie: ¿cómo va a impresionarnos si todos llevamos encima un aparatito llamado *móvil* que es pura ciencia ficción y nos pasamos la vida conectados a *internet*? Llama la atención el hecho de que ciertos científicos hayan empezado a expresarse en términos que son casi místicos, o que entroncan directamente con las tradiciones religiosas: títulos célebres como el de *El tao de la física* y similares nos enseñan por dónde van las cosas en el

mundo de hoy, y los titulares de los periódicos nos recuerdan que la religión no sólo no es una cosa muerta sino que vuelve a estar en el eje de algunas de las cuestiones internacionales más relevantes. Véase, por ejemplo, la preeminencia que está cobrando la cultura Islámica; si bien se la identifica exclusiva y arteramente con el terrorismo, lo cierto es que, desde otro punto de vista, es la única formulación social que hoy por hoy, derrotados los experimentos derivados del marxismo, se está oponiendo de manera efectiva al modelo capitalista/occidentalista. No es mi intención juzgar este hecho, pero sí dar cuenta de él y de sus resultados en el campo que nos atañe: la ciencia ficción ha dejado de ser necesaria y tiene que dejar paso a otro tipo de género fantástico.

Convendría, para finalizar, mencionar un ámbito que los profesionales del teatro tienden a despreciar pero que, en mi opinión, es la pista final para entender las conexiones entre la ciencia ficción y el drama. Me refiero a los grandes parques temáticos, *donde se ha producido un replanteamiento radical de la relación entre público y espectáculo a través de los espacios dramáticos y escenográficos*. Sería interesante el estudio a fondo y desprejuiciado de estos lugares, tomando acaso como punto de partida la Exposición Universal de París de 1900 y llegando hasta el fascinante EPCOT de Florida, contando, por supuesto, con las World Fair neoyorquinas de 1939¹⁴ y 1940. Algunos de estos parques han conseguido lo que la ciencia ficción pretendió pero el teatro de ciencia ficción fue incapaz de hacer: transportar al espectador a otras realidades.

¹⁴ Que, entre sus muchas atracciones, incluyó un espectáculo llamado *Railroads on parade*; un espectáculo ¡sobre la historia del ferrocarril! con música, nada menos, de Kurt Weill.

BIBLIOGRAFÍA

- BOSWORTH, Patricia (1986): *Orson Welles*, Barcelona, Tusquets.
- BURGUESS, Anthony (1987): *A Clockwork Orange*, Century Hutchinson Ltd.
- KERENYI, Kart (2003): *Eleusis*, Madrid, Siruela.
- LEIBER, Fritz (1984): *Crónicas del gran tiempo*, Madrid, Martínez Roca.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José (1989): *Rambal, mago de la escena española*, Utiel, Edición de la Agrupación Escénica «Enrique Rambla».
- MAY, Ignacio (2007): *Teatro policiaco español*, Madrid, RESAD/Fundamentos.
- MILLARES, Alberto (1973): *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Biblioteca Calvat de Grandes Temas.
- SKAL, David J. (2008): «Los monstruos y el sr. Liveright» en *Monster Show, una historia cultural del horror*, Madrid, Valdemar.
- UREÑA (1942): *Rambal, veinticinco años de actor y empresario*, San Sebastián, imprenta v. Echeverría.
- WELLES, Orson y BOGDANOVICH, Peter(1994): *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo.
- WESCHLER, Laurence (2001): *El gabinete de las maravillas de Mr Wilson*, Barcelona, Seix Barral.

LO FANTÁSTICO Y EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX¹

Julio Checa

Universidad Carlos III de Madrid

Excelentísimos señores académicos: Me hacen ustedes el honor de solicitar que presente a la academia un informe sobre mi anterior vida de mono. En este sentido no puedo, desgraciadamente, atender a la petición. Casi cinco años me separan de la simiedad, un tiempo quizá corto si se mide en el calendario, pero infinitamente largo de atravesar al galope tal y como yo lo he hecho, acompañado a trechos por excelentes personas, consejos, aplausos y músicas de fanfarrias, pero, de hecho, sólo porque todo el acompañamiento, para quedar dentro del marco, se mantenía lejos, por delante de la barrera.

En efecto, acabo de leer el comienzo de uno de los relatos fantásticos más conocido de la Literatura del siglo XX, *Informe para una academia*, escrito por Franz Kafka en 1917 para hablar del precio que tenía que pagar un judío de su tiempo para ser asimilado. El interés de esta obra no reside tanto en la elección de un personaje, el mono Perorrojo, narrador-protagonista de un relato en primer persona sobre su progresiva conversión en un humano, cuanto en la potencia dramática de la situación creada, una situación que pudiéramos denominar teatral, o metateatral si se prefiere. Sin duda, el carácter dramático del relato —caracteres, elección del monólogo, tratamiento del espacio y del tiempo—, facilitó que uno de los actores y directores más prestigiosos de la escena española contemporánea, José Luis Gómez, se consagrara con la interpretación de este personaje hace más de treinta años (en 1971), y que haya repuesto con éxito este montaje hace unos meses, con algunos cambios. De todos ellos, el más importante, a mi juicio, es el que ha marcado el paso del tiempo en el actor. Sin embargo, no es éste el único. Como se ponía de relieve en el dossier de prensa, el actor había propiciado la elaboración de un nuevo espectáculo a través de los cambios desarrollados en la interpretación y la escenografía, y este nuevo trabajo permitía a su vez nuevas lecturas que

¹ En esta publicación transcribimos el texto de la conferencia que se pronunció el día 8 de mayo de 2009 en el Aula Magna de la Universidad Carlos III de Madrid.

abordaban diversos conflictos personales y colectivos de nuestro tiempo, que irían desde el tema de la inmigración hasta la función del teatro en la sociedad contemporánea. Al salir de una de las funciones de la reposición, escuché en un bar próximo a un grupo de espectadores de cierta edad que discutían acerca de una cuestión para ellos central: si Gómez «hacía mejor de mono» en los setenta o en la actualidad. Como parece evidente, nunca creyeron estar en presencia de un mono, sino de un magnífico actor que hacía de mono. De lo que escuché tampoco pude deducir que les hubiera preocupado en exceso reflexionar acerca del sentido de la obra, eso parecía un asunto menor: ¿dónde había quedado Kafka?

Es obvia, claro, la diferencia de códigos de producción y recepción que existe entre la Literatura y el Teatro, a pesar de la tupida red de conexiones que pueden reconocerse entre ambas artes y, a la vez, la importancia decisiva de la puesta en escena en la producción de sentidos que ofrece el teatro. En esta intervención querría proponer una aproximación a lo fantástico en la escena española del siglo XX, atendiendo a este doble plano, el de la Literatura Dramática y el del Teatro, es decir, la representación.

Acerca de la primera cuestión, habría que señalar cómo dentro de la Literatura, la Literatura dramática occidental ha dado cabida desde sus orígenes hasta nuestros días a todo tipo de géneros, incluidos los fantásticos y la ciencia ficción. No podemos olvidar lo dionisiaco como germen de un teatro en Occidente que persigue, de manera sagrada o ritual, la representación de una realidad trascendente que alguna vez se presentó a la imaginación o a los sentidos y que se fue fijando a través de unos textos y unos modos particulares de ponerlos en escena. Por ello, podemos encontrar una literatura dramática, de carácter no mimético, poblada de seres ahora fantásticos, cuyas acciones suceden en espacios y tiempos *extraños* a los diferentes presentes de los dramaturgos dentro de un marco de posibilidades que incluiría, claro está, las anticipaciones. En un amplísimo margen que iría desde lo real mimético hasta lo ficcional inverosímil, la tragedia griega, los misterios medievales, los autos sacramentales, el teatro isabelino, la comedia de la Ilustración, el drama

romántico, las obras de la vanguardia histórica o el teatro posmoderno nos ofrecen un repertorio de textos tan amplio como el que pudiéramos rastrear en todos los demás géneros literarios. Otra cosa es considerar hasta qué punto los dramaturgos han ofrecido esos textos pensando siempre en lectores o en espectadores y cómo se han llevado a escena muchas obras, dramáticas o no. Mientras la literatura se lee o se escucha, el teatro se contempla, y esto abre una brecha que se ha venido salvando de muy diversas maneras y que tiene que ver, entre otras cosas, con resolver la cuestión sobre cómo poner en escena espectros —el rey *Hamlet*—; dioses y héroes —a *Orestíada*—; viajes extraordinarios a través del espacio y del tiempo —*Fausto*—; animales que hablan —como en las piezas de José Ruibal o de Juan Mayorga—; robots, androides, ciborgs —*R.U.R.*, *Frankenstein*—, o representar de forma creíble espacios utópicos y distópicos —*Perro muerto en tintorería: los fuertes*—. En su estudio sobre el Cine Digital, Matt Hanson (2004) se refiere a cómo «los dispositivos para recrear fantasías, simulacros, avanzan cada vez más. Y también aumenta el atractivo que tienen para embelesar y revolucionar al público, al que ofrecen imágenes fugaces de mundos tecnológicos fantásticos y de sociedades distópicas que desafían nuestro statu quo actual». Por el contrario, el teatro se resiste al empleo de estas formas de embeleso como productoras fundamentales de sentido. En el teatro, la presencia en un mismo tiempo de intérpretes y espectadores, la delimitación de los espacios que unos y otros deben ocupar, la semiotización de todo cuanto ocurre en escena, la elección de estructuras discursivas dramáticas que deben ser enunciadas de un modo particular, la economía del lenguaje dramático, en el que presuposiciones e implicaturas tienen un valor decisivo, así como los límites temporales de la representación o el uso particular de objetos e iluminación, entre otros, han ido configurando códigos que pudiéramos reconocer como cierta especificidad del teatro. En este sentido, también las posibilidades de la técnica y sus usos, las condiciones de los creadores y la sensibilidad de los espectadores para comprender y apreciar lo que se les muestra son determinantes, como en las demás artes, y nos propondrían, al menos, las mismas tres preguntas, a saber, a) ¿Cómo se da algo a la contemplación?, b) ¿Qué es lo que se da a contemplar?, y

c) ¿Cómo se interpreta lo que contemplamos? Tratar de responder a cualquiera de ellas nos exigiría un tiempo del que carecemos, pero parece evidente que se apreciarían notables diferencias según cuáles fuesen las formas artísticas comentadas. Podría pensarse en los diferentes modos de recepción de, por ejemplo, *La guerra de los mundos*. De todos modos, quisiera hacer un breve paréntesis para considerar por qué se viene utilizando progresivamente más el término «artes escénicas» en detrimento del término clásico «teatro», y cómo una de las razones que más contribuyen a borrar las fronteras entre diversas formas de espectáculos estarían relacionadas con el nuevo modo de asumir y utilizar las posibilidades tecnológicas.

Parece que existe un cierto recelo a denominar *teatro* a propuestas que se salen de cierta especificidad. El director Peter Brook sostiene que basta un hombre cruzando un escenario que es contemplado por otro para que pueda hablarse de teatro; pero esto parecería referirse más bien a un supuesto grado cero de la teatralidad, es decir, señalar a partir de cuándo, pero no precisar hasta dónde. Es cierto que el teatro se resiste a abandonar su esencia asamblearia y su exaltación de lo público, de lo colectivo, su carácter artesanal y su sentido del riesgo, del fracaso humano: tropezar, olvidar el texto, morir en escena. Fernando Fernán-Gómez explicó en una ocasión que prefería el cine al teatro, y la razón era que le molestaba mucho que lo mirasen mientras trabajaba. También es cierto que en el teatro han tenido cabida experiencias decisivas que ponían en tensión todos estos extremos; pero si desde un patio de butacas no podemos desprendernos de la idea de que Gómez es Gómez, y no un mono, ¿ocuparía el teatro fantástico espacios similares a los de la literatura fantástica? Parecería que no, y aquellas personas a las que escuché después de ver a José Luis Gómez coincidían con *Mefistófeles* cuando se dirige a *Fausto* en la Primera Parte de la obra y le dice: «Tú eres, al fin y al cabo... lo que eres. Ponte pelucas de millones de rizos; calza tus pies con coturnos de una vara de alto, y a pesar de todo, seguirás siendo siempre lo que eres».

Resulta de sobra conocido el caso de Johann Wolfgang von Goethe, quien concibió su monumental *Fausto* (1831) para la lectura; no para la representación. Pero, ¿por qué? A favor de su lectura podríamos señalar la enorme potencia de

un texto desbordante que, sin duda, puede considerarse una de las cumbres de la Literatura Universal, pero, al mismo tiempo, resistente a ser fácilmente digerido. Tal vez, muchos de sus pocos lectores no fueran grandes aficionados a un teatro de evasión, pues conocemos el recelo con el que siempre se ha mirado al teatro. En contra de la representación intervenían numerosos elementos que pudiéramos relacionar *a priori* con aspectos técnicos y de duración del espectáculo: un texto de proporciones considerables; viajes a través del espacio y del tiempo gracias al impulso del *aire ígneo*, o sea, el hidrógeno; cientos de personajes en escena, algunos ciertamente extravagantes, etc. Muchas de estas cuestiones no eran en realidad un problema en los escenarios más comerciales dirigidos a públicos populares y podemos encontrar numerosos ejemplos que irían desde las comedias de magia y los espectáculos de autómatas y marionetas hasta los musicales de nuestro tiempo. Sabemos que los románticos alemanes, como Von Kleist, habían concebido el teatro de títeres como sustitutos de los actores y como medio de ampliar la capacidad expresiva de las obras. A pesar de la resistencia de esta pieza a subir completa a los escenarios, la prueba concluyente nos la ofreció el director alemán Peter Stein, el cual nos deleitó hace unos años con una brillante puesta en escena que duraba en torno a las diez horas en la que el actor Bruno Ganz hacía un trabajo memorable. La representación de *Fausto* era y es posible. Seguramente, en esta sala habrá muchas más personas que recuerden la película de F. W. Murnau (1926), actor de teatro formado en la escuela de Max Reinhardt, que lectores del texto de Goethe. La respuesta a la pregunta de por qué Goethe no contemplaba la posibilidad de ver representado su *Fausto* no se explicaría por las características fantásticas —incluso de ciencia ficción— de la fábula, ni por un problema para crear la ilusión escénica. Tiene que ver más bien con la dificultad de conciliar un texto tan rico y tan denso, minoritario, con una fórmula escénica dominada por un aparato deslumbrante, dirigido a públicos populares. Su voluntad anticlasicista, su talento poético y su búsqueda de un «teatro total» eran difícilmente conciliables en los escenarios de su tiempo. Seguramente también en los de hoy.

Según lo que llevo dicho hasta aquí, sostengo la idea de que también es posible técnicamente poner en escena piezas de toda índole. De lo que ya no estaría tan seguro es de afirmar que los espectadores de teatro fantástico, de ciencia ficción o de terror puedan conseguir los mismos niveles de inmersión que encuentran los lectores en la Literatura o el Cine de estos géneros. La especificidad del teatro produce un cierto distanciamiento que, sin duda, ha contribuido a una progresiva desatención hacia algunas de sus formas. Si a esto añadimos el carácter efímero de cualquier representación podremos entender que este teatro haya ido entrando en una cierta invisibilidad y que otras manifestaciones artísticas, como el cine, hayan acaparado una mayor presencia. Acabo de referirme al *Fausto* de Murnau, y ahora podría referirme a *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, a partir de un relato escrito por su esposa, Thea von Harbou, quien se había inspirado a su vez en una obra de teatro escrita y estrenada con éxito unos años antes, *R.U.R.*, de Karel Čapek, autor de otros dramas utopísticos como *El caso Makropoulos*, convertida en ópera por Leos Janachek (1922), o *Adán el creador* (1927). *R.U.R.* fue dirigida en su estreno por Frederik Kiesler y pasó a formar parte de un repertorio teatral de extraordinario alcance artístico escasamente recordado en el que lo fantástico y la ciencia ficción ocuparon un lugar muy destacado. En efecto, entre el Simbolismo y la época de las vanguardias se desarrollan nuevos modos de interpretación y puesta en escena que se alejan del mimetismo y el psicologismo naturalista para buscar una reteatralización de la escena a través del empleo de muñecos, títeres y marionetas, y habría que recordar la propuestas de Gordon Craig y su Supermarioneta; las de Adolphe Appia y su construcción de espacios mediante la luz; el teatro de la Bauhaus con las creaciones de Oskar Schlemmer y de Kurt Schmidt (como las obras *Hombre + Máquina*, *Hombre-Máquina*, *El hombre en el cuadro de mandos*, o *Circus*, donde la máquina es asimilada a una bestia feroz y monstruosa. Los cuerpos mecánicos adquieren animalidad, mientras los cuerpos humanos se tornan mecanomorfos. En la Bauhaus se observa la fascinación por la eficiencia de las máquinas, contraria a la de Fritz Lang en *Metrópolis*, y que hacía posible el sueño de Marinetti del «hombre multiplicado», nacido del acoplamiento del hombre con su bella máquina de

acero); o la exhibición de la industrialización del gesto y el movimiento, como se ve en la Biomecánica, de V. Meyerhold.

En efecto, una de las aportaciones más interesantes del teatro de las vanguardias residirá en la presentación de fábulas que pudiéramos llamar mecánicas, mediante el uso de marionetas y muñecos que sustituían a los actores de carne y hueso. El asunto de las marionetas no era del todo novedoso, podríamos volver a recordar a von Kleist, pero para no irme muy atrás en el tiempo, quisiera arrancar con una cita de Maurice Maeterlinck, quien en 1980 se plantea lo siguiente:

Es difícil prever qué grupo de seres sin vida podrían sustituir al hombre en la escena, pero parece que las extrañas impresiones que sentimos en las galerías de figuras de cera, por ejemplo, hace tiempo que podrían habernos llevado tras las pistas de un arte muerto o nuevo. Es como si todo ser con apariencia de vida, sin tenerla, apelase a potencias de naturaleza no exactamente igual a la de las potencias a las que apela el poema.

No obstante, cuando el dramaturgo belga escribe sus piezas para «marionetas» no está pensando todavía en la sustitución de los actores, sino en la naturaleza de sus personajes. Tampoco era realmente necesario. Como más tarde escribió Tadeusz Kantor, «a los ojos del espectador, el actor se presenta como si hubiera asumido la condición de muerto». A partir de Maeterlinck, el camino se abrirá para sustituir realmente a los actores y reemplazarlos por artefactos sin «conciencia de estar siendo mirados mientras trabajan». ¿Hay menos diferencia entre un manipulador de títeres y su marioneta que entre un programador informático y sus criaturas?

Bajo la influencia de Maeterlinck escriben teatro para marionetas otros dramaturgos como Georg Trakl (*Barba azul*, 1909); Jiri Karasev (*El sueño del imperio de la belleza*, 1907); Michel de Ghelderode (*El caballero extravagante*, 1920); Arthur Schnitzler (*El gran bufón*, 1904); Valle-Inclán (*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, 1924); Edmond Rostand (*La última noche de don Juan*, 1914); Alfred Jarry (*Ubú, rey*, 1896); Oskar Kokoschka (*La Esfinge y el espantapájaros*, 1907); Yvan Goll (*Matusalén o el eterno burgués*, 1919). Los actores a veces se

transforman en mecanismo. El hijo de Matusalén es un híbrido, hombre y autómatas al mismo tiempo. En lugar de la boca, un megáfono de cobre; en lugar de la nariz, un receptor telefónico; en lugar de los ojos, dos piezas de oro; en lugar de la frente y el sombrero, una máquina de escribir); Jacinto Benavente (*El encanto de una hora*, 1892. Sobre dos figuras de porcelana); Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión*, 1923. Explora las relaciones entre un creador de autómatas y sus criaturas), o Federico García Lorca (*Amor de don Perlimplín*, 1928).

Además del empleo de marionetas y de otra serie de ingenios escénicos, también podríamos citar los espectáculos del teatro futurista, con obras como *Misterio bufo* (1913), de Mayakovsky, la ópera *Victoria contra el Sol* (1913), de Alexei Kruchenky y Mijaíl Matyushin, con figurines de Malevich, el montaje de *El magnánimo Cuckold* (1922), del propio Meyerhold, en la que se percibe el cuerpo humano como una máquina que el hombre debe aprender a controlar, la adaptación de la propia *R.U.R.*, que bajo el título de *El motín de las máquinas*, dirigió Alexei Tolstoi en 1924 para el teatro Bolshoi de Moscú, o los montajes *The bed-bug I y II* (1929), y *The bad house* (1930), ambas de Mayakovsky, dirigidas por Meyerhold, con música de D. Shostakovich y figurines de Rodchenko, en las que se plantea la liberación del ser humano y la esperanza en una Utopía Social Futura; el Pequeño Teatro Dinámico de Títeres y Escenarios Móviles, construido por Balla en 1919, donde ofrecía espectáculos basados en la estética de lo maravilloso, o los famosos «ballets mecánicos», ideados por el propio Balla o por otros creadores como Prampolini, Depero o Marasco, entre otros. Uno de los espectáculos más famosos fue *La angustia de las máquinas* (1927), de Vasari y Vera Idelson. A comienzos de los años 30, las investigaciones centradas en el tema del personaje-autómata llevan a Thayaht a prever la utilización de robots teledirigidos en escena, al tiempo que Munari proyecta la creación de enormes marionetas mecánicas que funcionan como juguetes mecanizados.

Creo que pueden bastar todos los ejemplos arriba citados para señalar cómo no sólo desde la Literatura dramática occidental, sino también desde su Teatro, seres y mundos *extraños*, fantásticos, sobrenaturales o mecánicos, han poblado los escenarios y han mostrado unos niveles creativos y artísticos ciertamente extraordinarios.

¿Y en España?

Si uno busca fuentes que hablen de las relaciones entre la escena española y los géneros fantástico y de ciencia ficción en España durante el siglo XX, el resultado más probable será que resuene el eco de la pregunta. Sin embargo, no cabe duda de que se ha escrito y representado teatro perfectamente asimilable a estas categorías. Con relación a la puesta en escena, habría que señalar, por ejemplo, cómo los teatros de Madrid y Barcelona acogieron en los años veinte algunas de las propuestas de vanguardia arriba reseñadas y, de forma minoritaria, contribuyeron modestamente con otras. Con relación a la escena española contemporánea, propondré algunos nombres de referencia a título de inventario, pues quisiera dedicar algo más de tiempo a la Literatura dramática. Por ejemplo, hace unos días, como colofón de un sarao conmemorativo, hubo ocasión de ver una propuesta de la compañía *La Fura dels Baus*, conocida internacionalmente por espectáculos creados con un lenguaje *furero*, de gran impacto, que ha ofrecido trabajos tan interesantes para el tema de este encuentro como *Noun*, *Suz/o/Suz*; *Fausto 3.0*, *El simio del milenio*, o su último montaje, *Imperium*, claramente marcado por las distopías futuristas. Seguramente muchos de ustedes conocerán su *Manifiesto Binario* en el que abordan su propuesta de teatro digital:

El teatro digital es la suma de actores y bits 0 y 1 que se desplazan por la red. En el teatro digital, los actores pueden interactuar desde lugares y tiempos diferentes. Las acciones de dos actores situados en dos lugares y tiempos diferentes coinciden en la red de tiempos infinitos y espacios virtuales. En el siglo XXI, la concepción genética del teatro (desde su origen hasta el final de la puesta en escena), dejará paso a una organización de experiencias interactivas e interculturales. El Teatro Digital hace referencia a un lenguaje binario que relaciona lo orgánico con lo orgánico, lo material y lo virtual, el actor de carne y huesos con el avatar, el espectador presencial con el internauta, el escenario físico con el ciberespacio. El Teatro Digital de la Fura dels Baus permite escenarios de interacción dentro y fuera de la red, inventando nuevos periféricos e interfaces hipermedia. El hipertexto y sus protocolos crean nuevos tipos de narrativa más parecidos al pensamiento o a los sueños, creando un teatro interior en el cual el sueño se hace realidad virtual. Internet es la visualización de un pensamiento

colectivo, orgánico y caótico, desarrollándose sin una jerarquía definida. El teatro digital se multiplica en miles de representaciones en las que los ciberteatros pueden desplegar imágenes de su propia subjetividad, dentro del interior de mundos virtuales compartidos. ¿Perpetuará el Teatro Digital la Falocracia? ¿Ganará, finalmente la Vaginocracia? O, tal vez, se fundirán ambas en perfecta armonía 0-1? En el Teatro Digital convive la abstracción absoluta con el retorno al cuerpo, que puede adquirir una dimensión sado-masoquista, sensual, angélica, orgiástica-sado-masoquista, sensual, angélica, orgiástica o incluso una mezcla de todas ellas. Por definición, el acto teatral comporta un exceso, un plus de representación. Es el placer de mostrar, de mostrarse. Entre el actor y el espectador se establece una corriente de identificación. ¿Cómo se ejerce esta identificación en el Teatro Digital? ¿Como una mano cuando está dentro de un guante? ¿Como una prolongación de uno mismo? ¿Con la integración en la red? La tecnología digital hace posible el viejo sueño de trascender el cuerpo humano. Así, el ciberespacio puede poblarse de cuerpos en su nueva madeja representacional, entre la subjetividad y la materialidad. Se ha de salir de la propia piel para adentrarse en una referencia perceptiva común. Los roles de actor, autor y espectador tienden a confundirse. La cultura digital ya no pertenece a una tecnología de la reproducción, sino de la producción inmediata. Mientras la fotografía hablaba en pasado: eso fue así, en congelar un instante ya vivido, la imagen digital lo hace en presente: eso es así. Uniéndose con el acto en vivo, con el teatro aquí y ahora. El Teatro Digital permite cambiar la imagen, de una figuración a otra, virtual y presencial, ubicándola en diversos escenarios: un icono de síntesis que seguirá siendo, sobre todo, Humana.

Desde sus inicios, allá por 1979, la fuerza de las acciones y el predominio de los códigos visuales sobre los verbales han caracterizado un teatro poblado de desechos industriales, artefactos mecánicos, pantallas, sonidos electrónicos, robots, cuerpos de actores en espacios difíciles de delimitar, repletos de claroscuros atravesados por fuertes ráfagas luminosas en las que el espectador, frágil y aislado, se ve inmerso en atmósferas que reconocemos perfectamente en muchas distopías. Aprovecho aquí para citar a Marce.li Antúnez como uno de los tres integrantes del grupo fundador, junto a Carles Padrissa y Pere Tanyá, a quien seguramente algunas personas conocen por su trayectoria posterior en solitario, con trabajos como *Epizoo*. También en estos días puede verse en otro teatro de Madrid un trabajo de la compañía Sexpeare, reconocida por la crítica y con gran tirón de público a partir de la presentación de una serie de piezas definidas como comedias psicodélicas de ciencia ficción, con trabajos como *Hipo*

(1999), y *H. El pequeño niño obeso quiere ser cineasta* (2003). Las claves paródicas del género constituyen buena parte de las razones del éxito de estos montajes. Resumo muy brevemente el argumento de *Hipo*: el profesor Sádex quiere inventar una píldora que convierta al mundo entero en homosexual. En un principio lo único que consigue es provocar una epidemia de hipo que provoca la muerte de muchas personas. Más tarde, y gracias a la colaboración de su amante Rabón, logra su propósito. A ellos se enfrenta un policía homófono.

Si antes recogía algunos trabajos de la Fura, ahora quisiera hacer referencia a otros tres trabajos de otra compañía mítica, Els Joglars, con montajes como *M7-Catalònia* (1978); *Laetius* (1980), y *Bye, bye Beethoven* (1987).

En *M7-Catalonia* se partía de las siguientes premisas:

La ciencia es el nuevo «tótem» de hoy.

Los viejos representan un objeto molesto que no tiene cabida en las nuevas formas de vida.

Nosotros nos hemos convertido en los conserjes del Mediterráneo para guardar y entretener los lugares de veraneo de los bárbaros instalados alrededor de un mar que cada día se parece más a un sanitario público.

Ellos nos deslumbran y nos acomplejar aún más con su progreso, con la técnica, la ciencia, los filósofos, economistas y políticos.

Nosotros, en cambio, poseemos la etiqueta de exóticos y folclóricos y nuestras peculiares características particulares son cada día menos particulares y más vendidas como *souvenirs*.

Por lo tanto, las doctoras Noguera Grau (XI 7781 B) y Plana River (BL 5432) poseen buena parte de los elementos para llevar a cabo su investigación. Así, estas doctoras, dos bellezas anglosajonas, que ya han pasado a la otra civilización, reciben el encargo de experimentar en su laboratorio una de las culturas del pasado, concretamente la M-7, y dar una conferencia en la que ilustrar el resultado de sus investigaciones. Para Boadella, la obra era «una mirada que se detiene en una sociedad casi artesanal donde los sentimientos, la amistad y la conversación todavía cuentan, frente a la cultura de otra sociedad

que nos va invadiendo y que, ante el progreso y la ciencia, olvidará otras cosas». Sin embargo, este montaje que tuvo un éxito extraordinario en lugares como Hamburgo, recibió amenazas de bomba en Madrid por representar un «conciliábulo judeo-masónico-separatista»; y en Barcelona, por ser una «crítica a la forma de ser de los catalanes». Otra vez el asunto de la producción de sentidos.

Dos años más tarde (1980) llegaría *Laetius*, denominado «Espectáculo-reportaje sobre un residuo de vida post-nuclear». Inspirado en la catástrofe de Chernóbil, una explosión nuclear propiciaba la aparición de una nueva forma de vida, *Laetius*, el personaje del futuro, derivado de los animalitos de compañía. Esta nueva forma de vida se parece externamente al hombre actual, pero no su forma de vida en un planeta estéril y desértico.

Por último, en *Bye, bye Beethoven* (1987), nos mostraban a unos científicos soviéticos que experimentaban con una sociedad que envejecía rápidamente debido a la acción de un virus que se desarrollaba con la música de Beethoven. El virus, llamado Apocalíptico, enloquece a las personas y las lleva a la autodestrucción. Después de la explosión aparece una nueva criatura, el *Laetius*, capaz de sobrevivir en un medio contaminado. Para guardar en la memoria aquellos experimentos, una vez eliminadas las pruebas y documentación, un grupo de militares especializados en el campo de la dramaturgia y la comunicación, explican delante del público lo que ocurrió en el campo de experimentación antes y después de la gran explosión.

Obviamente, en la escena española contemporánea se han producido otros espectáculos marcados por claves pertenecientes al ámbito de lo fantástico o de la ciencia ficción, por ejemplo una propuesta sobre un *Macbeth ciberespacial* dirigida por Mateo Feijóo, el montaje con un actor-personaje cyborg, en el *Borges* de Rodrigo García, la distopía futurista que mostró Angélica Liddell en su obra *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, o dos espectáculos sobre textos de Juan Mayorga, como *La tortuga de Darwin* y *La paz perpetua*, entre otros, pero las propuestas de *La fura del Baus* y de *Els Joglars* nos parecen las más significativas dentro de este apartado.

Por lo que a la Literatura Dramática se refiere, en su recorrido por la *Historia de la Ciencia ficción en España*, Carlos Sainz Cidoncha (1976), apenas sí recuperaba algunos títulos de textos dramáticos adscritos al género. Incluso, con relación a otros géneros de mayor aceptación popular para los lectores, afirmaba que durante todo el periodo anterior a los años 50, «difícil es encontrar algún ejemplo aislado de traducción o adaptación de obras extranjeras, y en cuanto a los autores españoles, no brillaron sino por su ausencia» (Sainz, 1976: 19). Este autor entendía que hasta mediados los años cincuenta no se producía el surgimiento de textos de ciencia ficción en España, fenómeno que alcanzaría su apogeo llegados los años 60. Durante este periodo subrayaba la importancia de narradores como José Malloquí (*Un viajero a 1933*); Eduardo Texeira (*El hombre de las nieves*); Pascual Enguídanos (*La saga de los Aznar*: utopía basada en la superabundancia de bienes de consumo y en la colonización del planeta Redención a la manera de los conquistadores españoles del siglo XVI en América y Filipinas); Eduardo Texeira (*El hombre de las nieves*), y, muy especialmente, de diversas colecciones periódicas, como *Nebulae*, que ofrecía traducciones de Asimov, entre otros, y originales de autores españoles, como Antonio Ribera o Luis García Lecha (*Louis G. Milk*). Sin embargo, este periodo de apogeo sigue sin ofrecer ni un solo texto dramático, a pesar de que apareciesen nuevas colecciones, *Anticipación*, y autores (Pedro Domingo Mutiñó, Luis García Atienza o Luis Vigil, entre otros). Hasta tal punto es así, que la primera referencia teatral que aparece en su volumen es *Siempre*, de Miguel Masriera, que él valora como una prueba inequívoca de la desastrosa situación de la ciencia ficción en España, por tratarse no de una novela, «sino de una obra teatral» (Sainz, 1976: 61). La breve recuperación del género desde finales de los años sesenta, gracias a revistas como *Nueva Dimensión*, dirigida por Luis Vigil, Sebastián Martínez y Domingo Santos, abre el camino a la publicación «incluso de libretos de obras de teatro» (Sainz, 1976: 66). En su análisis de las constantes del género, entre las que recoge los viajes espaciales, la presencia de seres extraños, las armas sofisticadas y los cerebros artificiales, ofrece una somera referencia a la obra dramática R.U.R., de Karel Čapek, quien en 1920 incorporaba al léxico común la palabra «robot», vocablo procedente del

checo «trabajar», lo que le permite a Sainz Cidoncha aclarar las diferencias entre los términos Robot (de naturaleza mecánica) y Cyborg (de naturaleza orgánica y mecánica).

Este «desinterés» por la literatura dramática no resulta extraño. Evidentemente, la literatura dramática resulta un género minoritario si se compara con otros géneros, tanto en edición como en número de lectores; y el teatro, es decir, la puesta en escena a partir de textos o «libretos», como escribe el propio Sainz Cidoncha, presenta una serie de particularidades que condicionan la producción y recepción de las obras. Sin embargo, basta echar un vistazo a otros acercamientos teóricos posteriores para comprobar cómo, en efecto, la ciencia ficción ha tenido cultivadores dentro de la dramaturgia española del siglo XX. Nel Diago, por ejemplo, proponía ya en 1989 un recorrido en el que recogía autores como José Ricardo Morales (*Prohibida la reproducción* o *Hay una nube en su futuro*); José María Benet i Jornet (*La nau*, 1970); Jaime Picas (*Tot enlaira*); Albert Miralles (*Experiencia 70*. Cátaro); el monográfico de la revista *Nueva Dimensión*, que recogía obras de Alberto Miralles, Miguel Pacheco, Miguel Cobaleda, Teresa Inglés y Luis Vigil, para cerrar su recorrido con la referencia a dos obras de Antonio Buero Vallejo, a saber, el drama *El tragaluz* (1967), en la que dos investigadores del futuro, Él y Ella, que reconstruyen con técnicas hologramáticas un drama real sucedido en el remoto siglo XX; y la ópera *Mito* (1968), obra fronteriza según Diago, en la que habla de «la chifladura marciana de los platillos volantes». A este recorrido quisiera yo añadir ahora algunos textos más, y lo hago remontándome al año 1909, en que Ramón Pérez de Ayala, reconocido novelista y crítico teatral, publica su obra *Sentimental Club*, luego llamada *La revolución sentimental* en una versión refundida tras el triunfo aparente del comunismo con la revolución bolchevique, publicada en 1929 y reimpressa varias veces en vida del autor y después en sus obras completas, así como en una valiosa antología de proficción española (Santiáñez-Tiód, 1995). Estas reediciones en vida del autor, muy raras en el subgénero en España, son un indicio claro, como sostiene Mariano Martín Rodríguez, de la importancia que Pérez de Ayala daba a esta obrita, en la que expresa de manera programática su liberalismo, entendido éste

como una garantía de la autonomía individual frente a una uniformización impuesta desde arriba, ya en la época en que la boga creciente del colectivismo, todavía solo ideológica, hacía presagiar derivas totalitarias luego hechas realidad. La polémica entre partidarios del socialismo y contrarios a esta ideología tuvo numerosas manifestaciones tanto en la literatura utópica como en la naciente literatura de anticipación, especialmente en la literatura en lengua inglesa que Pérez de Ayala conocía muy bien, incluyendo la producción de H. G. Wells, sin que faltaran algunas, como el relato *The New Utopia* (1891), de Jerome K. Jerome, en un registro humorístico afín al utilizado en parte en *Sentimental Club*, cuyo subtítulo, «patraña burlesca», es elocuente al respecto. En la distopía irónica de Jerome, como en la de Pérez de Ayala, la búsqueda de la igualdad se traduce en una sociedad en que cualquier distinción se castiga sin piedad y se persigue cualquier sentimiento ajeno al control de la colectividad, sea éste centralizado, sea espontáneo por acción de las masas. A diferencia del procedimiento común en las utopías socialistas más célebres en tiempos de Pérez de Ayala como *Looking Backward* (1888), de Edward Bellamy, o *News from Nowhere* (1890), de William Morris, satirizado también por Jerome K. Jerome, Pérez de Ayala no pone en escena a un personaje contemporáneo con el que el lector puede identificarse y que, al encontrarse proyectado en un futuro, vaya descubriendo poco a poco las diferencias entre su sociedad y la utópica (o distópica, como en *When the Sleeper Wakes* [1899], de Wells). El argumento es muy sencillo: mil quinientos años después del triunfo de la socialización de los medios de producción y distribución, y de la implantación de un modelo social inspirado en *La República*, de Platón, un grupo disidente, encabezado por Ulises, constituyen el *Sentimental Club* y planean la Contrarrevolución sentimental. Forman parte de este grupo varias parejas de enamorados inconscientes — subversión—, que expresan de forma instintiva una serie de deseos físico-emocionales alimentados por los estímulos que el propio Ulises les facilita: la comida, el amor, la música, etc. La acotación del prólogo nos sitúa en un espacio que se describe así:

Teloncillo corto. Un paisaje nebuloso o una marina undivaga; a elegir. En primer término, junto a las candilejas, un gramófono enorme. Un actor se encargará, si la

comisión no le enojara demasiado, de recitar el prólogo, con voz ronquecina, contrahaciendo la voz metálica de estos desagradables instrumentos. En tanto dura el prólogo, un aeroplano surcará con gran prosopopeya las lontananzas escénicas. El gramófono comenzará ejecutando el andante de la sonata de Beethoven, conocida por claro de luna.

A pesar del tono paródico que se trasluce de estas líneas y que resulta hilarante en buena parte de la obra, el propósito es perfectamente serio. La voz del gramófono dirá: «Cuando convertís los ojos hacia lo venidero, ¿no sentís el alma llena de hondo terror y de espesa neblina?». Así, la primera acotación completa la del prólogo proponiendo un paisaje muy próximo al de la distopías futuristas del siglo XX:

Interior del Sentimental Club. Una estancia austera, de muebles simplisísimos. Las paredes revestidas de gris. Al fondo una gran puerta, desde cuyo umbral se ve avanzar hacia fuera en el espacio una construcción a modo de puente levadizo: es la plataforma donde descienden los personajes que llegan en aeroplano. Se ve por el hueco de la puerta la perspectiva de techos de una ciudad futura. Todos los personajes que intervienen en esta patraña van vestidos por el mismo patrón y del propio color gris, lo mismo varones que hembras: blusa holgada, que no embarace los movimientos; pantalón bombacho hasta el gozne de la rodilla; medias de lana; todo gris. Zapato bajo de cuero marrón. El cráneo rapado y dos aladares a los lados del rostro, como los antiguos siervos de la gleba. Los hombres con el rostro rasurado.

El miedo al progreso se va completando con la descripción de unas formas de vida absolutamente controladas por un Directorio que se ha encargado de imponer la absoluta uniformidad en una Humanidad vigilada mediante cámaras y sensores implantados en el organismo de los individuos — Panoptismo—, la desaparición de la familia, la selección de la especie, la alimentación a través de compuestos gaseosos formados por carbono, oxígeno, hidrógeno, nitrógeno y sulfuro, la abolición de cualquier forma de conocimiento y de arte —los libros secuestrados—, el uso de una lengua única, el español, claro, «porque su prosodia o pronunciación era la más racional y por ser la más dura y difícil en asuntos de sentimiento».

Unos años más tarde, en 1921, Jacinto Grau escribió *El señor de Pigmalión*, estrenada en París en 1923 con Antonin Artaud en el elenco, en la que retoma el mito del rey de Chipre enamorado de su estatua. Esta pieza, en la que algunos han encontrado elementos inspiradores para Karel Čapek, presenta una rebelión de autómatas, que terminan por asesinar a balazos a su creador. Como sabemos, la pieza aborda diversos temas, algunos relacionados con el hecho teatral, a través de una compañía de muñecos que representan farsas según las órdenes que les dicta su creador, Pigmalión, artista científico que «ha hecho el hombre artificial». Estos muñecos poseen vida propia y «cuerda perpetua», aunque se acaban como los seres vivos; pero es preciso no perderlos de vista porque, dirá Pigmalión:

«Logré infundirles tal vida que necesito sujetarlos, vigilarlos y conducirlos bien. Sospecho que a veces, en la soledad, salen de sus cajas y viven a mis espaldas, tramando diabluras. Además me odian». De todas sus criaturas, la preferida será Pomponina: «para construirla, escogí y reuní las más puras formas que imaginaron los hombres, y es toda ella de un hechizo tal, que una mujer, a su lado, resulta algo grosero [...] Mis muñecos tienen por dentro arterias, nervios, vísceras y hasta un jugo que hace las veces de la sangre. Ante el cadáver, penetrándolo con los ojos ávidos, años y años bosquejé mi plan. He buscado las materias mejor combinadas para mi objeto, las más dinámicas, algunas rarísimas y desconocidas aún, y empecé a crear mis figuras. Todas ellas tienen rádium, láminas imantadas de un acero especial, combinado y sensibilizado por mí. Todas ellas tienen red complicadísimas de fibras textiles, elaboradas en años de rebusca y angustia; corazones vivos, contráctiles, auténticos, sacados de animales».

Estos muñecos, capitaneados por Pedro de Urdemalas, se rebelarán conscientes, como declara el capitán, «de ser los comienzos de un mundo mejor»; pero hay algo más en sus motivos. Lo declara Urdemalas: «Hagamos el mal, purificador mal, justo mal. ¿Qué ha hecho Pigmalión con nosotros? La prueba, que prepara otros muñecos mejores que, cuando estén acabados nos sustituirán y nos destruirán». En el fondo, el conflicto planteado se puede relacionar con la lucha entre distintas generaciones de autómatas. Esta obra, que tardó algunos años en ser representada en España, tuvo, sin embargo una notable repercusión en escenarios europeos, y formó parte del repertorio de algunos creadores de vanguardia, como el propio Pirandello. Para quien pueda

estar interesado, alguna otra obra de Jacinto Grau puede relacionarse muy bien con el género de anticipación, como sucede con *La casa del Diablo* (1933), situada en el mundo de la tecnología moderna en la que, entre otros objetos, los hombres son portadores de teléfonos móviles y otros artilugios que configuran una sombría distopía.

Tras la mirada dramática del mundo descrito por Grau, quisiera señalar ahora una pieza de Ricardo Baroja, *El Pedigree* (1926), obra que aborda el tema utópico de la filogenesia en la que los robots Primus y Elena quedan convertidos en iniciadores de una nueva Humanidad mixta. Esta obra, en la que podríamos reconocer fácilmente algunas escenas de, por ejemplo, *Metrópolis*, se muestra a través del humor y la parodia una crítica feroz a cualquier forma de sublimación racial y algunos la han señalado como inspiradora de *Un mundo feliz*, de Huxley. Es conocido que también Pirandello quiso representar esta obra con su compañía. En el prólogo a la edición familiar, Pío Caro escribe:

Entre la obra de Ricardo y la de Huxley hay ocho años de diferencia. Si leyó Huxley o no su obra es difícil decirlo. Yo he tratado de encontrar puntos comunes y es evidente que la obra de Ricardo pudo servirle como punto de partida, pero entre ambas existen también enormes diferencias, no sólo en su forma sino también en el fondo. Ricardo plantea el tema, el de la creación artificial de seres humanos, o si se quiere semi-humanos, pero la sitúa en un ambiente de vieja utopía, idílica clásica escenificadas y con diálogo, con personajes con nombres de tragedia griega, y Huxley la monta como una novela científica y actualizada; esto es, acoplada a un mundo mecánico de aviones y de helicópteros, de altavoces y de residencias sanitarias. Ambos pensaron en un mundo futuro con excesivo optimismo; [...] pero ambos fallaron en creer en la creación de ese superhombre, con esa inteligencia privilegiada.

No obstante, el juicio de Pío Caro pasa por alto las grandes dosis de humor y parodia que encontramos en la obra y no estoy muy seguro de que, en efecto, Ricardo Baroja creyera firmemente en la creación de ninguna clase de superhombre. Veamos algunos rasgos de *El Pedigree*:

La relación de *dramatis personae* incluye una extensa nómina de personajes entre los que encontramos a Eva (M), Melpómene (Omega), Pantea (T), Medoro, Mosco (el asesor), Palutómiste (el orador), Sáhara

(hermosa mona de la especie gorila). Sus edades están comprendidas entre los 18 años de Eva y los 356 de Palutómiste. Todos van vestidos de manera muy extravagante, sin embargo, el propio Baroja declara que «en realidad, excepto Medoro, Palutómiste, Juan Gualberto Nessi y la gorila Sáhara, todos los personajes iban desnudos. Se adornaban un poco con alguna pluma, alguna concha y alguno que otro ramo de flores. Pero el autor, en previsión de que cualquier empresario desee representar esta fantasía, indica someramente cómo podían aparecer en escena sin que el público se escandalizara demasiado». No sé cuál sería el grado de escándalo al ver aparecer a Palutómiste de la siguiente guisa, «Enorme cabeza cala, ojos pequeños, ocultos por dos oculares de microscopio. No tiene cejas ni pestañas. Va cubierto con un caparazón de metal desconocido», y dirigiéndose a la mona Sáhara, «gran sombrero de lasquenete, adornado con plumas amazonas de colores rabiosos. Gola a la antigua usanza española, de color bermellón. Camisa amarilla, chaquetilla torera, verde, con alamares dorados. Falda corta en forma de campana, azul celeste, con adornos salmón, y pantalones bombachos blancos».

La acción empieza a las once de la mañana del mes de Afrodita Púdica, o sea, abril del año 201 de la Era Cuarta, y termina a las once de la noche del mismo día, en el Gineceo 57, paralelo 32, hemisferio boreal del planeta llamado Tierra.

Los espacios son el Jardín del Gineceo, donde las muchachas danzan, tañen sus «liras radioactivas» y las parejas se encuentran — *Metrópolis*—, y el Laboratorio donde tienen lugar los experimentos para la reproducción y el control de la conducta de los individuos a través de un aparato mecánico infalible, el *Acondicionador de Voluntades*. Se trata del último artefacto creado por el hiperfísico Pantósofo y funciona con «sencillez admirable. Todo acto de volición produce ondas de longitud distinta en cada cerebro humano. Este aparato las reduce a una sola longitud y las acumula. Si tres o cuatro personas unen su voluntad en

este aparato, la imponen a otra persona de tal manera que ésta no puede ejercitar su voluntad».

En el Gineceo hay 357 procreadoras, como Afrodita 80 Alfa, «ejemplar perfecto», a quien se iba a cruzar con Lohengrín 25 Z, pero por error se cruzó con Hugo 680 G, lo que supuso un salto atrás lamentable.

Como en *Sentimental Club*, en este modelo social los sentimientos deben ser reprimidos, en particular el sentimiento amoroso. También se habla una misma «jerga universal» y se le tributan estatuas a Nietzsche, un antiguo profeta del remoto siglo XIX de la Era Cristiana. La organización social culmina en la construcción de Falansterios y todo el esfuerzo se dirige a la obtención del Superhombre que anunció el profeta Nietzsche.

Introducción de una desconcertante «Autocrítica» que precede al acto tercero, en la que podemos leer:

En la sociedad de El Pedigree todo va bien. Hombres y mujeres son buenos, sanos, robustos, inteligentes. Han llegado, casi casi al sumun de bienestar y, sin embargo, todas esas imperfecciones son inútiles para la realización del sueño anhelado. Resulta necesario injertar en la humana especie estupidez, ambición, egoísmo, enfermedad, todos los defectos de la morralla actual, y además añadir sangre de mono [...] en El Pedigree se nota la influencia de una infinidad de autores. Sí, especialmente Wells y Bernard Shaw, están un poquitín imitados en ese engendro. He leído de Wells 'La guerra con los marcianos', en el folletín de El Imparcial, hace muchos años; de Shaw, 'Androcles y el león' [...] El Pedigree es consecuencia de leer a Metxchnikoff y a Vacher de Lapouge, a Nietzsche y a Darwin, ni más ni menos. Mi obra no tiene sentido común [...] Yo desearía que el Teatro fuera inmoral, sexual, trágico, bufo, inverosímil y arbitrario.

Finalmente, se consigue una nueva Humanidad, que surge de la unión, en un determinado punto del Planeta, de la mona Sahara y de Medoro, cruzados también de forma promiscua con Eva y Laurentino. Así, todos sus descendientes —masculinos, femeninos y neutros—, entonan al final de la obra el Himno Medórico al son del timbal eléctrico y de la sirena radioactiva. La letra dice, entre otras cosas: ¡Entre humano y piteco ya se ha colmado el hueco! ¡Desaparece el cisma! ¡La fecundante

reja de arado que se abisma, en la bestial pareja su homenaje tributa por la pelambre hirsuta! ¡La célula inmortal, perenne soma, plasma de orgasmo venusino al coma!

Cuatro años después de *El Pedigree*, P. Sánchez de Neyra y Felipe X. de Sandoval publicaron en la colección «El Teatro Moderno», *Orestes I*, burla en nueve cuadros, dispuestos en cuatro actos y un epílogo, que se estrenaría en el teatro Avenida, de Madrid, el 21 de noviembre de 1930. Otra vez nos vamos a encontrar con una obra teatral que maneja los códigos humorísticos de la parodia acerca de los progresos científicos y los modelos utópicos. Sin duda, en las obras del primer tercio del siglo XX se abordaban cuestiones que tenían que ver con cuatro ejes fundamentales: la discusión acerca de los totalitarismos, las preocupaciones de dimensión existencial, los logros y fracasos del progreso científico y, cómo no, la discusión acerca de los nuevos roles de género que abría el feminismo. Llegados a los años 30, el clima político en Europa va alcanzando unos grados de tensión considerable y, cómo no, la escena dará cuenta de ellos. En la pieza que ahora comentamos, también de ambientación grecolatina, se plantea la cuestión de cómo la Historia de los pueblos la escriben siempre los vencedores, con independencia de cuál sea la altura moral de los mismos. En este caso, la fábula es muy sencilla: el dictador Orestes I abortará con malas artes la creación de una ciudad utópica en la que reine la paz, la justicia y la bondad. El sabio Filipo ha descubierto una vacuna que «mata los bacilos del hurto y la ratería y también los de las grandes estafas y los grandes negocios, las prevaricaciones, los pánicos de Bolsa, las comisiones por monopolios, los cohechos, la compra de la justicia». Eso permitiría que Farsalia—este futuro lugar utópico— se convirtiera en un «jardín de moral y bienestar», a lo que consecuentemente el Gobierno se opone. El encargado de neutralizar los efectos benefactores de la vacuna del científico Filipo será un político de raza, Orestes. Como es lógico, la aplicación generalizada de la vacuna crearía una revolución social sin precedentes y los primeros ensayos proponen en clave paródica una primera mirada a las consecuencias: carteristas bondadosos, policías y jueces desocupados que se dan a la bebida, mesoneros honrados.

Poco a poco la ciudad se torna apocalíptica y estalla una sangrienta revolución que propiciará la siguiente reflexión: «la sociedad no puede vivir sin robar. Los hombres, si no se roban, se matan unos a otros. Es un freno y una norma de humanidad. La civilización y el progreso, el arte, la ciencia, el comercio y la política son fraudes estilizados». En el epílogo de la obra, que sucede mil años después de la acción, veremos a la Historia dictando sus notas a un joven escriba que irá trasladando a los anales los sucesos acontecidos en Farsalia, un verdadero hito tras la Revolución Francesa y la Revolución de Octubre, que sitúa a Orestes I en un personaje a la altura de Napoleón o Mussolini. Así, la Historia sentencia que mientras a Orestes I se le dediquen estatuas y páginas de oro en el libro de la Historia, a Filipo le sea adjudicado un lugar insignificante en cualquier fosa común.

Unos años más tarde, Enrique Jardiel Poncela propondría una comedia de evasión inspirada en fórmulas de anticipación: ¿Qué ocurriría si se consiguiera la píldora de la eterna juventud? Ése será el arranque de su comedia *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, de 1936. Como el propio Jardiel explicaba, «en muchísimos años de producción teatral española no se había izado ante la batería un tema tan absolutamente imposible como ese de los mortales convertidos en inmortales y transformados luego en seres progresivos». El doctor Bremón, científico loco de la farsa, inventa píldoras tan extraordinarias que permiten a la gente «no dormirse en la ópera» y su último descubrimiento será una pastilla de sal procedente de algas marinas que, convenientemente tratadas, permite conservar los tejidos vivos. Lógicamente, una Humanidad inmortal haría un planeta superpoblado, por lo que ofrece su descubrimiento a unas pocas personas y se marchan a vivir su eterna juventud a una isla desierta. Al cabo de muchos años, hastiado de la vida, inventa otra pastilla que hace a los seres humanos ir perdiendo años progresivamente. «El componente de esta nueva pastilla procede del “alga frigidaris”, que contiene un alcaloide, la *frigidalina*, que no sólo conserva los tejidos, sino que los rejuvenece de tal manera que quien lo tome, cada año tendrá un año menos [...] hasta llegar a la muerte».

La siguiente obra en la que quisiéramos detenernos es *Otoño de 3006*, de Agustín de Foxá, publicada en 1954 y estrenada en el teatro María Guerrero de Madrid el 11 de marzo del mismo año. La acción transcurre en el futuro en el norte del Continente Americano y el sentido de la misma, según el autor es:

ironizar entre los cerebros electrónicos, bromear algo, en medio del pavoroso misterio, y espolvorear con vieja poesía a los implacables Hombres-cosas y los corazones de los autómatas, que no mueren dramática y teológicamente como los nuestros, sino que sencillamente se rompen [...] Cuando a principios de 1945 empecé a imaginar esta fantasía colocaba, de aquí a mil años, el descubrimiento de la energía atómica; pero unos meses después estallaba la primera bomba sobre el Japón. Cuando en enero de este año terminaba mi comedia utópica hablaba de un hombre, congelado para lanzarse hacia el futuro, pero hace escasamente quince días unos biólogos alemanes han asegurado que se está llegando al muro del frío y que se podrá, en efecto, detener a la vida y ponerla en marcha cientos de años después. Y es que el mundo actual no está solamente motorizado, sino cohetizado. He tenido miedo que mi comedia futurista se me quedase romántica y anticuada. Por eso estreno esta noche, porque temí que en vez de llamarla *Otoño del 3006* tendría que llamarla *Hoy o Actualidades*.

En esta historia se cuenta cómo un científico, al que se le inyecta un gas que congela el organismo humano, es introducido en una cámara helada y se le mantiene la vida en estado latente, hasta que dos mil años más tarde, es descubierto y reanimado. El mundo que se describe será una distopía futurista, marcada por la velocidad, las ruinas del pasado remoto —los restos de una antigua ciudad llamada París—, y los autómatas: «No es un robot. Es un autómata; el cadáver de un negro que se murió de un golpe de sol en las plantaciones, y al que he galvanizado con fluido cósmico, reforzando con metal saturnio sus articulaciones». En esta nueva sociedad:

Hemos llegado a cultivar al Hombre como a una planta, al polimorfismo, como hacen las abejas y las hormigas. Nos hemos dado cuenta de que es mucho más práctico y más barato producir hombres diferentes y adaptados a sus trabajos que fabricar complicadas máquinas. Intervenimos en el nacimiento y lo modificamos con productos. Hacemos grandes cerebros para los futuros ingenieros y enormes manos para los obreros. Ahora vamos a lanzar un tipo nuevo que creo que tendrá mucha aceptación en el mercado. El campesino ciego, al que se le han desecado previamente los ojos para que no se distraiga en su trabajo mirando al campo.

Los sexos tradicionales resultan aburridos, y se planifica la invención de un tercer y un cuarto sexo, la comunicación es telepática, los hombres carecen de iniciativas —sólo piensa el Director—, y de libros:

Amigo escritor, anoche recibí la novela que usted está pensando, por telepatía. Es un gran método; sin letras, sin voces, sin imágenes; el pensamiento de usted me era emitido a unas ondas y parecía que era yo mismo quien estaba imaginando todo aquello. [...] Con este método se ha suprimido ya todo intermediario entre el cerebro del escritor y el del público. Ya no se necesita ni la arcaica cuartilla escrita a máquina, ni las televisiones, ni los films y ni otros métodos preatómicos, tan toscos como imperfectos.

Como parece evidente por las muchas evocaciones de otras distopías que se encuentran en esta comedia, los sub-hombres y los autómatas, animados por el científico del pasado, Alfredo, iniciarán otra revolución al grito de ¡queremos alma! Tras el Holocausto, Alfredo y Aurora se convertirán en nuevos Adán y Eva:

Está en llamas toda una civilización... ¡mira cómo arden las grandes centrales Desintegradoras, las Estaciones de Rayos Cósmicos... Allí, en ese leve humo azul, estaba el palacio del Primer Cerebro... Un poco a la izquierda, humea el Cuartel de los Robots mecánicos... sobre esa verde colina se retuercen las columnas del Taller Fisiológico donde se fabricaban los pobres seres privados de la vista y el amor, los infrahombres, los semi-hombres para el trabajo, los esclavos sonámbulos, todos los que me ayudaron heroicamente a destruir este mundo helado y siniestro.

A finales de los años 60, el dramaturgo José Ruibal publicó, y a veces estrenó, una serie de piezas de carácter eminentemente alegórico en las que se podría hablar claramente de experimentación, dentro de lo que algunos críticos denominarían teatro *underground*. Pues bien, algunas de estas piezas incluyen determinadas aspectos muy próximos a la ciencia ficción, en las que prevalece una mirada crítica sobre la sociedad contemporánea mediante formas de anticipación que anuncian el agotamiento del modelo actual. Así, en la pieza *Los mendigos* (1968), el nuevo orden social del Imperio se propone eliminar la mendicidad, en un trabajo quirúrgico verdaderamente contundente. Se envía un ejército de autómatas para que exterminen a todos los mendigos del planeta.

Estos autómatas son «figuras sin rostro ni cabeza, compuestos por dos personas unidas por la espalda y enfundadas en un sayón de color caqui [...] la insignia del uniforme es el 3 de bastos, de gran tamaño [...] caminan en ambas direcciones girando en ángulo recto...».

Una pieza del año siguiente, *Los mutantes* (1969), nos presenta a una pareja que vive bajo una piedra inmensa iluminada, rodeados de todo tipo de artefactos electrónicos que los ahogan y que terminan por provocar su suicidio. Igualmente, la pieza no estrenada *El Superagente* muestra a un individuo que desde una «especie de incubadora, donde se encuentra asistido por aparatos estimulantes y memorizadores que crean una realidad artificial e implacable». Todo resuena, los aparatos replican, espían y parece describirse una situación muy parecida a la que estudia Foucault al hablar del panóptico de Jeremy Bentham.

Quisiera terminar este recorrido con mención a otros dos dramaturgos que no podía pasar por alto, Francisco Nieva e Ignacio García May. La fascinación por el mito de Frankenstein llevó a Francisco Nieva a incluir dos textos delirantes que pueden leerse en su *Centón de Teatro*. Me estoy refiriendo a *Las aventurillas menudillas de un hijillo de Puta* y, sobre todo, a *La señorita Frankenstein*, estrenadas en el teatro de títeres del Retiro. Como es característico de este dramaturgo, la escena neobarroca sirve de espacio a unos textos de una calidad literaria extraordinaria en los que el sexo, la perversión, las críticas a la religión y a las convenciones sociales, la escatología y el irracionalismo son signos inconfundibles. Oigamos lo que *Frankenstein* dice de sí mismo:

Yo soy superior porque estoy medio muerto y, además, estoy hecho de retazos humanos. ¿No tenéis miedo? Ya veo que esta mujer asquerosa, con una escoba en la mano, y un hijillo de puta de mierda no se espantan de nada. Miradme, miradme cómo estoy zurcido de mis carnes y la baba que me sale por las juntas. Y mi sangre es mierda. Estoy en plena transformación personal y, en lugar de pito tengo una vela. Miradla.

En *La señorita Frankenstein*, un científico loco, manipulador genético, ha fabricado una «gachí de miniatura» que se vende por diez mil pesetas y que Rufián y Leopoldis compran para satisfacer sus deseos sexuales y la describen

así: «una bacante, una ménade, una histeriquilla que podemos convertir en una viciosa, que podemos masturbar con una cerilla».

Por último, Ignacio García May en su obra *Los años eternos* ha hecho una de las obras dramáticas más claramente vinculadas al género de la ciencia ficción, obra, además, de una gran belleza poética. Dado que él está aquí y que esta intervención se alarga en exceso, me limitaré a señalar cómo, a partir de los viajes a través del tiempo, Ignacio nos propone una mirada en la que reconocemos su maestría técnica en la construcción dramática y un sólido conocimiento de las claves del género, literario y cinematográfico para abordar de manera lúcida una reflexión acerca de las relaciones humanas, la historia y la importancia de la memoria. El espacio en que transcurre la acción, una distopía futurista nuevamente, nos presenta un mundo deshumanizado en el que la única posibilidad de supervivencia será la relación amorosa entre dos temponautas, El Ojo y Ocean Ahumada, capaces de viajar al futuro del futuro, es decir, a la utopía. La obra se cierra con estas palabras del personaje Traven:

Desde esta orilla puedo ver el tiempo, como una red infinita compuesta por hilos de oro que se cruzan y se hermanan, y se enfrentan y se olvidan y dividen el universo en mínimas cajitas huecas. A veces percibo las sombras de mis antiguos colegas, los temponautas, saltando de un extremo de la red a otro, cruzando distancias abisales en apenas un suspiro. Hubo una época en que confundía sus siluetas con las de los muertos, nómadas, también del tiempo, pero ya he aprendido a distinguir a unos y otros por el rastro de luz que van dejando detrás. Los muertos somos como antorchas blancas, los viajeros del tiempo fantasmas nimbados de azul. Y ahora veo a dos de estos aventureros astrales, un hombre y una mujer, partiendo a la vez de puntos distantes en la eternidad, dirigidos uno contra el otro como proyectiles de fuego; les veo encontrarse y explotar, y allí donde antes había un tramo de red se revela un vacío [...] dos espectros azules se incorporan, acaso felices para siempre, al ejército inextinguible de las antorchas blancas.

UN BESTIARIO FUTURO: EXORCISMOS PROYECTIVOS EN LA CIENCIA FICCIÓN

David Conte Imbert

Universidad Carlos III de Madrid

Quisiera hablaros de teratología, es decir, del estudio de los monstruos¹. Y empezaré haciéndolo con un relato que se encarga de dar la vuelta a la imagen habitual. En la película de animación *Monstruos, S.A.*, producida por Pixar en 2001, la corporación de los monstruos obtiene su energía de los gritos y el miedo de los niños. Como los niños ya no se asustan tan fácilmente, esta corporación atraviesa una crisis que amenaza su existencia misma. Por otra parte, a lo largo de la trama, una niña se extravía en ese mundo paralelo, sembrando el terror en las criaturas que supuestamente tendrían que asustarla. Cabe así interrogarse acerca de esta inversión en los planteamientos que han regido nuestro acercamiento a la figura del monstruo.

Es muy posible, en el fondo, que nuestra civilización haya aterrorizado a las diferentes criaturas consideradas monstruosas, hasta el punto de provocar su desaparición, tanto en la esfera de una geografía fantástica arrinconada progresivamente en el ámbito de la pura imaginación, como a raíz del progresivo exterminio de criaturas antaño amenazadoras, y hoy convertidas en especies en vías de extinción. El monstruo ha buscado refugio en los pocos territorios inexplorados que van quedando, como en el fondo abisal de los océanos o en los lugares más recónditos de la selva virgen. Su descubrimiento, recogido en los artículos de revistas científicas especializadas difundidos por la prensa y la televisión, nos provoca hoy una mezcla de curiosidad entomológica sedimentada en retazos de exotismo y de nostalgia, tal vez, por un mundo abierto al horizonte de los fantasmas de lo inesperado. Pocos monstruos han

¹ La teratología, como disciplina científica que se ocupa del estudio de las criaturas deformes, es decir, de aquellos seres que en una especie que difieren del patrón común, fue en gran medida impulsada por el zoólogo francés Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1805-1861). Su concepción del monstruo como criatura diferente del orden natural la emparenta con la perspectiva aristotélica; en cierto modo, y sin entrar en valoraciones, supone la definición más amplia y general del monstruo. Se trata asimismo de un término muy empleado en numerosos estudios y enciclopedias de ciencia ficción. (Véase Annie Ibrahim : 2005).

resultado tan mortíferos para las especies y el entorno de nuestro planeta como el hombre, depredador insaciable que, por emplear un término popular de la literatura de ciencia ficción, ha *terraformado* su hábitat natural hasta el punto de amenazar su propia existencia.

¿Sería ello suficiente para afirmar que ya no cabe el miedo a lo monstruoso en nuestra civilización hegemónica, cuyo dominio y voluntad de poder habría erradicado los antiguos temores ancestrales que gobernaban sus primeros y desamparados pasos, cuando se hallaba a la merced de cualquier animal, desvalido ante catástrofes naturales imprevistas e imprevisibles? Mucho me temo que no. Y aun si los monstruos que pueblan nuestro entorno poseen nuestro mismo aspecto, son el vecino perfectamente normal y afable que durante veinticuatro años había tenido encerrada en el sótano de su casa a su propia hija, con la que tuvo hasta siete hijos que nunca llegaron a ver la luz², el gusto por lo monstruoso sigue alimentando los placeres de una sociedad a la que le gusta experimentar el breve escalofrío del miedo o la fascinación por lo diferente, aun con el mando a distancia marcando el ritmo en estas válvulas de escape del ocio hogareño. Es más, creo que la figura del monstruo, a lo largo de esto dos últimos siglos que corresponden también al surgimiento de la ciencia ficción y de la literatura fantástica, ha adquirido la fuerza de las pulsiones rechazadas por el inconsciente colectivo de nuestro mundo, como si los innumerables traumas de la modernidad se hubieran encarnado en el rostro deformado e irreconocible del monstruo, habitando las pesadillas del sueño y la vigilia, y alumbrado cual síntoma de los miedos contemporáneos. A su vigencia pretendo por lo tanto dedicar la siguiente conferencia. Comenzaré por acotar la definición de lo que entiendo por monstruo, tras un breve repaso por sus configuraciones históricas. A continuación, seleccionaré y analizaré tres ejemplos emblemáticos, procedentes del cine de ciencia ficción. Por último, procuraré explicar cómo se construye la representación del monstruo en el ámbito de la ciencia ficción, distinguiéndolo de otros terrenos, y en particular

² Me refiero, claro está, al caso de Joseph Fritzl, como paradigma de monstruosidad moral que llega a desbordar los límites de lo concebible, y que los medios de comunicación, tan propensos a la reiteración de fórmulas prefijadas, apodaron como «el monstruo de Amstetten».

de su aparición en la literatura fantástica, y proponiendo una serie de claves hermenéuticas en cuanto a su valor y significado.

1.

La extensa reflexión en torno a la figura del monstruo, cuyo origen hunde muchas veces sus raíces en un tiempo inmemorial y arcaico anterior al surgimiento del hombre, nos obliga aquí a simplificar algo las cosas y centrarnos en los aspectos más relevantes para nuestra ilustración. A mi juicio, caben distinguirse cuatro ejes de la percepción, que trazarían una línea cronológica, pero que no habrían de confundirse de manera excesivamente estrecha con momentos históricos definidos, sino que marcarían predominios en cada etapa civilizatoria: mitológico, simbólico u alegórico, racional e imaginario, —siguiendo cuatro periodos: antigüedad, edad media, ilustración y época contemporánea o romántica³—. Definiré primero cada acepción para examinar después su ubicación histórica.

La dimensión mitológica guarda relación con un momento fundador en la historia humana. En los relatos mitológicos, o en su derivación épica, donde lo monstruoso aparece ya como un residuo arcaico, hallamos un conflicto entre el hombre y el monstruo (o incluso entre los propios dioses y los monstruos) que marca la victoria del héroe, y con ello la posterior fundación de una historia propiamente humana. La mitología griega, por recurrir a un ejemplo obvio que no ha de presuponer una radical originalidad, ofrece un buen abanico de monstruos: el Minotauro, las Gorgonas, Cerbero, el Cíclope, entre otros.

La dimensión simbólica o alegórica conforma el paradigma de lo monstruoso más característico de la edad media. Contrariamente a la dimensión mitológica, conjuga lo real y lo maravilloso. Ello significa dos cosas. Por un lado, el carácter fantástico que posee el monstruo en un paradigma simbólico (un unicornio, un fénix o un dragón) no impide que su realidad sea la misma que la de otras criaturas existentes y no menos fantásticas (un tigre, un

³ Esta puntualización es básica: no pueden caracterizarse épocas históricas mediante un rasgo omnicomprendido. Por el contrario, se trata de avanzar el rasgo como una suerte de función predominante en el periodo descrito, que correspondería a cierta acepción en la definición plural de lo monstruoso, y que coexiste con otros rasgos no menos relevantes en la caracterización del periodo en cuestión.

elefante o un hipopótamo). El error está en pensar que la ignorancia o desconocimiento lleva a creer que el unicornio es tan real como el tigre. Más bien, siguiendo la propuesta de Jacques Le Goff, conviene pensar que lo extraordinario permite la comprensión de la realidad palpable. Es el rodeo de lo alegórico y lo simbólico lo que ilumina y dota de significado la concreción del mundo, pues en el fondo «resulta difícil distinguir, en el bagaje del hombre medieval, lo concreto de lo abstracto»:

En efecto, lo que arrastra la adhesión de los espíritus medievales no es lo que se puede observar y probar mediante una ley natural, mediante un mecanismo regularmente repetido. Al contrario, es lo extraordinario, lo sobrenatural o, en todo caso, lo anormal. La ciencia misma toma por objeto con mayor interés lo excepcional, los mirabilia, los prodigios. (...) El arte y la ciencia del medioevo acceden al hombre mediante el extraño rodeo de los monstruos.⁴ (Jacques Le Goff, 1999: 291)

En consecuencia, esta simbolización de la realidad, así como las claves hermenéuticas atribuidas a lo extraordinario, propician el establecimiento más o menos rígido de un código cultural de significados y valores, fijado en los bestiarios, donde la nomenclatura de animales cotidianos no se distingue de las criaturas sobrenaturales. Para nuestra mentalidad moderna, educada en la racionalidad y el materialismo, esta síntesis resulta casi incomprensible, cuando no la juzgamos propia de una mentalidad supersticiosa, infantil o primitiva.

De hecho, la perspectiva racional resultaría en teoría mucho más cercana, aunque bajo este adjetivo no propongo englobar únicamente la actitud «ilustrada», que elimina la parte imaginaria o fantástica de la geografía de lo real, sino una perspectiva que se acerca a la figura del monstruo mediante un razonamiento de orden lógico. Así, el análisis de Aristóteles en *De la generación de los animales*, donde el monstruo se concibe como una alteración del orden de

⁴ Véase también la excelente síntesis hermenéutica sobre el significado de los monstruos en el imaginario medieval en: Franco Cardini; «Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale: alla ricerca di un codice interpretativo», *Abstracta*, nº 4 (aprile 1986). Este artículo inicia una serie de análisis dedicados al simbolismo de los animales y bestiarios en la mentalidad medieval, publicada en dicha revista entre 1986 y 1989, y reproducida íntegramente en la página web: <http://www.airesis.net/IlGiardinoDeiMagi/IlGiardinodeiMagi.htm>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009 .

la naturaleza, trazaría un eje etimológico que hace del monstruo una excepción o anomalía en un patrón de regularidades, que define la hegemonía o predominio de lo normal⁵. Como lo plantea el diccionario de la Real Academia Española, un monstruo es una «producción contra el orden regular de la naturaleza». Me parece interesante recalcar que esta anomalía se define asimismo como un ordenamiento insólito o irregular en la conformación de las partes en el seno del todo. Siguiendo uno de los mejores diccionarios de la lengua francesa, encontramos en la definición esta primera acepción: «*corps organisé, animal ou végétal, qui présente une conformation insolite dans la totalité de ses parties, ou seulement dans quelques unes d'entre elles*»⁶.

Tras esta idea del monstruo como una conformación irregular en las partes del todo se halla la fascinación ilustrada por lo insólito, que derivaría en la época romántica en atracción por aquellos monstruos de feria, curiosidades de la naturaleza humana expuestas al asombro del visitante, entregadas a un ejercicio de *voyeurismo* que contempla estos extraños humanos convertidos en monstruosidades. Del famoso circo Barnum al célebre caso de John Merrick, el hombre elefante, hoy poseemos algunos testimonios fotográficos que podrían seguir despertando repulsión y asombro en nuestra mentalidad «políticamente correcta», presta a condenar la inhumanidad de aquellos que cosificaban y marginaban, hasta tal punto, a seres humanos que hoy calificaríamos como «diferentes»⁷.

⁵ «D'ailleurs celui qui ne ressemble pas aux parents est déjà à certains égards un monstre: car dans ce cas, la nature s'est, dans une certaine mesure, écartée du type générique. (...) En effet, le monstre appartient à la catégorie des phénomènes contraires à la nature, à la nature considérée non pas dans sa constance absolue, mais dans son cours ordinaire: car du point de vue de la nature éternelle et soumise à la nécessité, rien ne se produit contre nature, alors que c'est l'inverse dans les phénomènes qui, dans la généralité des cas, sont d'une façon mais peuvent être autrement» (Aristote, 1961 : IV, 2, 767b, y 4, 770b) . Esta distinción entre el curso habitual de la naturaleza y su «constancia absoluta» suele pasarse por alto cuando se acude al patronazgo de Aristóteles en busca de una definición originaria de lo monstruoso. Sin embargo, se trata de una diferencia crucial, pues nos induce a pensar que la naturaleza, en términos absolutos, no admite lo monstruoso, que se distingue y conforma dentro de un patrón de regularidades. Ello apoyaría nuestra perspectiva de lo monstruoso como una dimensión no sustantiva sino más bien relacional.

⁶ Paul Émile Littré; *Dictionnaire de la langue française*, tome 4, «monstre».

⁷ Un espeluznante catálogo de individuos aberrantes o insólitos, que trabajaron en gran parte en el mundo del espectáculo, desde circos, teatros o ferias ambulantes, puede consultarse en el sitio web <http://tebessa.free.fr/galerie_des_monstres/index.htm>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009 Sin embargo, como acertadamente recuerda Sara Martín, estos *freaks* no eran sólo víctimas de una curiosidad malsana: «No es cierto que estas personas recibieran un trato denigrante como norma; al contrario, algunos consiguieron ingresos y popularidad estimables en su momento (...)» (2002: 112). En síntesis, la

Por ello, conviene detenerse en aquella obra maestra titulada *Freaks*, filmada por Tod Browning en 1932⁸, y subtitulada en español *La parada de los monstruos*. Lo que pretende la película es rehabilitar estos monstruos, vislumbrar la humanidad común, idéntica a la nuestra, bajo la fachada insólita de su peculiar fisonomía. Pero, en este sentido, conviene preguntarse si los *freaks*, con los cuales empatiza el espectador, frente a inhumana crueldad de la guapa mujer que los manipula y se burla de ellos, siguen siendo en realidad monstruos. Mi hipótesis vendría a decir que no. En efecto, la finalidad de la película consiste en desactivar e invertir el carácter «monstruoso» de los personajes. Los *freaks* resultan entrañables, mientras que la mujer protagonista sería un «monstruo» de crueldad e inhumanidad. La reacción frente al monstruo tiende por lo tanto a disolver su monstruosidad, dotándola de un carácter provisional o aparente. Una vez que cae la fachada, el miedo a lo diferente desaparece⁹.

Ello nos lleva a considerar que la naturaleza del monstruo no ha de entenderse como algo sustantivo, una propiedad definitoria, sino como un mecanismo relacional, algo que marca en la relación o contacto con una criatura su carácter de monstruo. Dicho mecanismo relacional viene definido por un registro de acciones e impresiones que pueden abarcarse bajo el denominador común de fascinación. La fascinación, en el sentido que le otorga Rudolf Otto en su obra *Lo sagrado*, es un efecto de parálisis gobernado por un movimiento contrario de atracción y repulsión, que otorga al mismo tiempo al monstruo un

conjunción insospechada del racionalismo positivista, que alumbró la teratología como ciencia médica, y el *voyeurismo* de lo pintoresco o monstruoso procedente del gusto decimonónico, obedecen a mi entender a una misma pulsión, donde el esfuerzo taxonómico se entremezcla con el desorden y el caos surgido de la imaginación fantástica. Aunque lo avancemos únicamente como sugerencia, esta *coincidentia oppositorum* apuntaría a la raíz cultural de donde surge el gran género del imaginario moderno, a saber la ciencia ficción, en cuanto confrontación entre la pervivencia o retorno de las pulsiones de lo fantástico y el paradigma de la ideología científica como tentativa de explicación del mismo.

⁸ *La parada de los monstruos (Freaks)*, 1932.

⁹ Aunque la película ha sido alabada como uno de los grandes alegatos a favor de la diferencia, no debemos olvidar que la venganza final, donde el monstruo moral encarnado por la mujer fatal queda convertido y desvelado como monstruo físico, matizaría esta mirada bienintencionada sobre los *freaks*, que arrastran a la mujer hacia la indiferenciación de lo monstruoso: la fagocitan como «uno de ellos», *one of us*, como reza su letanía en el trance o clímax de la escena del matrimonio. «El horror que el espectador pueda sentir ante la maldad de esta villana acaba siendo inferior al que siente ante el modo en que los *freaks* se vengan de ella» (Sara Martín, 2002: 114).

carácter sagrado¹⁰. Este mecanismo pervive a mí entender en la dimensión imaginaria, cuarta y última de nuestro recorrido.

La dimensión imaginaria caracterizaría una civilización y un tiempo que han desterrado lo fantástico y lo maravilloso del ámbito de lo real. La antigua geografía de los monstruos, tras el progresivo cierre de la *ecumene*, o superficie terrestre conocida, acometido por las grandes exploraciones, arrincona lo maravilloso en el ámbito de la pura imaginación. Las utopías dejan de ser tierras o islas perdidas en un rincón del orbe para refugiarse en la pura idealidad de lo ficcional. Tal momento corresponde a la aparición del monstruo en el terreno de la literatura fantástica. Sin embargo, mi propósito no pretende centrarse en la figuración del monstruo en la literatura fantástica, donde su regreso encarnaría las pulsiones de lo mágico y lo sobrenatural, desterradas cual meras supersticiones por una visión racional y materialista del mundo, sino analizarlo, como dije, en el terreno de la ciencia ficción. Sin embargo, cabe apuntar que los orígenes de la ciencia ficción, al desgajar su rama genealógica del tronco de la literatura fantástica, a menudo permitirían situar la aparición del monstruo en la confusión de ambos géneros literarios.

Así, la novela *Frankenstein* de Mary Shelley, considerada como uno de los antecedentes inmediatos de la ciencia ficción por la visión positivista que rige la creación del monstruo, deudora de las creencias en torno a los poderes de la electricidad, también obedece a los cánones de la moda de lo fantástico, los cuales derivarían en el género cinematográfico del terror que ha caracterizado las sucesivas versiones del libro en la gran pantalla. Por lo tanto, la representación del monstruo en la ciencia ficción deberá considerar sus peculiaridades siguiendo su adscripción al género, hasta donde sea posible distinguirlos. La obsesión filológica por clasificar y categorizar diferentes

¹⁰Lo que Rudolf Otto caracteriza como vivencia de lo sagrado o *numinoso*, el *mysterium tremendum*, revelaría en lo monstruoso una fascinación por la radical otredad de lo desconocido. A pesar de que Otto esboce en su libro una suerte de fenomenología de lo sagrado, vinculada con el sentimiento místico, varias indicaciones permiten relacionar dicho sentimiento con el miedo y el temor ante lo monstruoso o fantástico: «Il a des formes sauvages et démoniaques. Il peut se dégrader et presque se confondre avec le frisson et le saisissement éprouvé devant les spectres» (Otto, 1995 : 28). El carácter híbrido de semejante fascinación, donde se entremezclan la repulsión (lo negativo) y la atracción (lo positivo), produce la parálisis o estupor que gobierna la actitud ante el misterio inexplicable de la criatura monstruosa: «c'est en même temps quelque chose qui exerce un attrait particulier, qui captive, fascine et forme avec l'élément répulsif du tremendum une étrange harmonie de contrastes» (Otto, 1995 : 57). Lo monstruoso se revelaría entonces como una peculiar forma de trascendencia.

etiquetas ha de permitir operar distinciones sin anular la permeabilidad entre géneros: las fronteras existen para posibilitar su cruce. Y, en la medida en que nuestra época sitúa la aparición del monstruo en el terreno de lo imaginario, convendrá igualmente analizar en los ejemplos qué formas de imaginario predominan, y hasta qué punto podemos observar la presencia de los otros ejes que han marcado nuestro recorrido por las sucesivas definiciones de lo monstruoso. Comencemos con el primer ejemplo.

2.

El inicio de la película *Alien, el octavo pasajero*, dirigida por Ridley Scott en 1979, y cuyo éxito garantizó la profusión de toda una serie de secuelas posteriores de desigual calidad, donde se aclaraban y desarrollaban los aspectos enigmáticos del original con respecto al origen de los *alien*, contraponen dos registros muy diferenciados. Por una parte, encontramos el registro de lo cotidiano. El viaje de regreso de la nave Nostromo queda ubicado en un tiempo donde la exploración espacial ha entrado en la fase de explotación comercial y capitalista. La apariencia de la nave, de hecho, recuerda a los veleros en el siglo de las grandes rutas comerciales marítimas, donde la aventura iba entrando en fase de rutina. La referencia al libro de Conrad (2007) queda visualmente plasmada en estos conos o pirámides que recuerdan el velamen de los barcos. Los tripulantes no son héroes ni aventureros sino meros trabajadores sometidos a condiciones de explotación por parte de la compañía para la cual trabajan, y que no dudan en reivindicar sus derechos y reclamar sus correspondientes primas por tareas imprevistas. Frente a la rutina del mundo del trabajo, la aparición de la nave extraterrestre desencadena todo el registro de lo extraordinario, contraponiendo la tonalidad de lo orgánico frente al orden mecánico que caracteriza la vida en Nostromo, con el hierro y el vapor propios del ámbito industrial. Toda la escenografía de la nave, así como el diseño del *alien*, proceden del artista suizo Hans Ruedi Giger, junto con Carlo Rambaldi,

basándose en una obra suya anterior titulada *Necronomicon V*¹¹. La referencia a Lovecraft y los mitos de Cthulhu¹², gran creador de monstruos en la encrucijada que a principios de siglo va diferenciando la ciencia ficción de la literatura fantástica, es aquí patente. También resultan conocidas las recurrencias fetichistas y la simbología sexual, mezcla de lo humano y lo mecánico, que manifiesta el trabajo del artista o diseñador suizo.

En todo caso, mi intención pasa por examinar las formas de lo imaginario que impregnan el diseño de la nave y del *alien*, para entender cómo opera la figuración de lo monstruoso en el seno de la película. El mundo de la nave extraterrestre aparece a los ojos de los tripulantes del *Nostromo*, e incluso del espectador, como algo totalmente insólito y nunca visto, algo que suscita una extrañeza. Así, lo monstruoso cabría situarse aquí en el registro de una alteridad radical, no equivalente a ninguna forma reconocida. Sin embargo, nuestra percepción obedece a un intento de reconocimiento, que trabaja para convertir lo desconocido en algo reconocible. En gran medida, el conocimiento procede por medio del reconocimiento, la asimilación de esa alteridad radical a figuras e imágenes más o menos familiares. Cabe preguntarse si una imaginación que no tuviera ningún asidero para identificar en una forma totalmente extraña algo reconocible seguiría siendo capaz de representarse mentalmente dicha forma, y por lo tanto de llegar a verla o percibirla como una estructura distinguible, y no un simple amasijo de materia fundida o disuelta en el entorno. En la exploración de la nave extraterrestre podemos, en función de los resortes del imaginario de cada cual, entregarnos a este juego de las formas, identificando elementos conocidos en esta realidad vista por primera vez.

En este sentido, la contraposición inicial entre lo mecánico y lo orgánico procura toda una serie de pistas para descifrar en las «tripas» de la nave todo el registro de animalización de las formas. La entrada recuerda a una vulva femenina, donde penetran los tripulantes, siguiendo por el interior como si

¹¹ Se trató de una colaboración bastante conflictiva, en la que Rambaldi se encargó de la animación de los diseños de Giger, quien obtuvo en 1980 el oscar al mejor diseño de escenarios. Retomó la colaboración en la tercera secuela de la saga, ya que James Cameron rehusó su participación en la segunda, *Aliens*.

¹² El *Necronomicon*, que etimológicamente vendría a significar «el libro que contiene lo relativo a las leyes de los muertos», es un grimorio ficticio inventado por Lovecraft, en el que pueden hallarse fórmulas secretas y olvidadas que permiten contactar con seres sobrenaturales de inmenso poder. Es el libro central en el canon de los mitos de Cthulhu.

fuera un gigantesco tubo o aparato digestivo, las paredes de la nave asemejándose a un extenso costillar o tal vez una tráquea cartilaginosa. La banda sonora corrobora esta impresión de hallarse dentro de un organismo vivo, al juntar el latido de la respiración con interferencias asimilables a ruidos de insectos. La aparición del alienígena muerto y fosilizado plantea tal vez la mayor dificultad en este ejercicio de desciframiento; parece un amasijo informe, como un cuerpo al revés que hubiera reventado o explotado dejando todas las vísceras al aire, invirtiendo el organismo interno en superficie externa. No obstante todavía resulta posible el intento, de manera más personal, al modo de los clásicos tests psicológicos; en mi caso, me fijo en la silueta de la trompa, pegada a lo que sería el rostro, para reconocer la forma de un elefante. Por último, la gigantesca cavidad donde el organismo cría sus larvas junta el registro de lo vegetal, mediante el aspecto de plantación que tiene el criadero de *alien* y los cuatro pétalos de la incubadora que recuerdan a las plantas carnívoras, con el registro animal, por el ojo de serpiente que parece anidar en el interior de la planta. El *alien* mismo une un cuerpo humanoide con la cabeza y la cola del reptil, añadiendo en sus sucesivas bocas la imbricación de elementos que caracterizan la metaforización de la nave.

No pretendo con esta ilustración descubrir el significado «oculto» de los diseños de Giger, en parte al alcance de cualquiera que se aproxime a su obra; por el contrario se trata de un mero juego de la imaginación, que nos remitiría casi a una mirada de tipo infantil, que sabe vislumbrar la diversidad del mundo en las manchas de un cuadro abstracto. Lo que me parece fundamental es entender cómo, transformando lo desconocido en algo reconocible, esta percepción del monstruo caracteriza su representación en el ámbito de la película. Tres serían los aspectos que me gustaría subrayar.

En primer lugar, la imaginación, al vislumbrar en lo desconocido formas reconocibles, trabaja desde el principio para interpretar y comprender la naturaleza misma del monstruo. En ello radica la componente relacional con el monstruo típica, podríamos decir, de la ciencia ficción. El monstruo no es algo que hay que destruir o de lo que conviene huir. Es algo que importa comprender. La secuencia inmediatamente posterior al ataque del parásito, que

depositará su larva en el interior del pobre John Hurt, corresponde a un momento de análisis científico y biológico, nos ofrece una escena de disección anatómica. Es más, la lucha con el *alien* depredador que hilvana la película nos va desvelando la criatura por partes. El único momento en el que vemos a la criatura «de cuerpo entero» corresponde al instante donde es expulsada de la nave y quemada por sus propulsores. La derrota del monstruo interviene en el instante de su percepción acabada y completa, como si el verlo en su totalidad implicara de forma metafórica su comprensión acabada, y por lo tanto ofreciera la posibilidad de su derrota. La aparición del monstruo en el terreno de la ciencia ficción se ve impregnada por una reconstrucción de la mirada analítica o científica, que liga la posibilidad de su derrota con la comprensión de su naturaleza¹³.

En segundo lugar, esta idea nos permite corroborar hasta qué punto la naturaleza del monstruo es de tipo relacional. El suspense de la película no radica únicamente en saber quién será la próxima víctima sino en descifrar el enigma del octavo pasajero. Desde luego, dicho enigma es el que ha permitido alimentar su descendencia en buen número de secuelas. Para entender el tipo de relación que caracteriza al monstruo en la ciencia ficción, me gustaría remitirme brevemente a las delimitaciones clásicas y asumidas del género, según las cuales la ciencia ficción insertaría lo desconocido en un esquema de verosimilitud que procura hacerlo comprensible y, mediante semejante comprensión, asegurar el dominio de aquello que escapa a nuestro control. Si el monstruo de ciencia ficción puede aproximarse al género de terror, ello no debe hacernos olvidar que todas las variantes estructurales de la historia trabajan

¹³ En este sentido, nos mantenemos cerca de la problemática de la literatura fantástica, tal y como la define Todorov en su clásico ensayo; a saber, lo fantástico como línea fronteriza que oscila entre la recomposición de una racionalidad modificada por la extrañeza, o la inmersión en el abismo de lo sobrenatural, en cuanto aceptación de una lógica diversa: «Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel» (Tzvetan Todorov, 1970: 29). De hecho, en el estudio de Gérard Lenne, observamos ese enraizamiento de la ciencia ficción en el campo del imaginario fantástico: «*encontramos, en el interior de la ciencia-ficción, las dos vías de lo fantástico: lo desconocido exterior al hombre y el peligro creado por el hombre*» (Gérard Lenne, 1974: 135). Por ello, el monstruo, en cuanto criatura que supone la irrupción de la anomalía en el mundo de la normalidad, representa uno de los puntos privilegiados de contacto entre lo fantástico y la ciencia ficción. Mi hipótesis, no obstante, es que esta última se distingue al convertir el conflicto o la relación con el monstruo en un proceso de desvelamiento que obedece a procedimientos técnicos. La comprensión analítica del aspecto sobrenatural de la criatura cifra su dominio y eventual destrucción en el terreno de un modelo científico de comprensión de los fenómenos.

para dominar analíticamente el miedo, frente a lo indistinguible y difuso de su amenaza. El monstruo es aquí objeto de un proceso de control que opera el exorcismo mediante una voluntad de dominio.

Por último, y en tercer lugar, lo que caracteriza el proceso de reconocimiento del *alien* también sigue unas pautas tendentes a establecer una serie de propiedades en la naturaleza del monstruo. En este caso, la figuración del monstruo viene determinada por su naturaleza híbrida, que junta características animales dispares en un conjunto unitario¹⁴. El *alien* resulta ser una mezcla de hombre y serpiente. Ello no significa que sea únicamente eso, ya que la fascinación por esta creación ha acabado convirtiéndola en una criatura perfectamente distinguible, que ocupa un lugar insigne en la creación de este bestiario futuro y alimenta el nuevo imaginario mitológico de nuestra época. Pero su composición procede del hibridismo que ha caracterizado a lo largo de los tiempos la fabricación del monstruo en cuanto criatura unitaria, y que reconocemos aquí en esta figuración contemporánea.

3.

Por ello, mi segundo ejemplo recae en un tipo de monstruo que no posee ningún aspecto definido y que, gracias a dicha carencia, es susceptible de adoptar cualquier forma animal conocida. Me refiero a la película de John Carpenter *La cosa*, adaptación de un relato de John W. Campbell titulado «Who goes there?» (1938), que ya fuera punto de partida para una película de Howard Hawks y Christian Niby, *The thing from another world* (*El enigma de otro mundo*) en 1951¹⁵. Voy a situar brevemente el fragmento que me propongo analizar.

¹⁴ El modelo de hibridación es, por así decirlo, una de las características fundacionales en la topología mítica del monstruo. Como lo apunta Héctor Santiesteban, «un punto importante para la teratología es el que parte del hibridismo connatural al monstruo y se dirige hacia su unidad» (2000: 101). La importancia del hibridismo radica en un problema de individuación, es decir, en la posibilidad de trazar y reconocer el límite del ser, amenazado por la fusión monstruosa en cuanto regreso al caos de la indistinción. Por ello, el hibridismo nos encamina hacia la segunda etapa o tipo de lo monstruoso: la absorción en lo informe.

¹⁵ *La cosa, el enigma de otro mundo* (*The Thing*) 1982. EEUU. Universal Pictures. Dir.: John Carpenter. Guión: Bill Lancaster. Mús.: Ennio Morricone. Fot.: Dean Cundey. Reparto: Kurt Russell, Wilford Brimley, David Clennon, Richard Dysart, Donald Moffat, Richard Masur, Keith David. *El enigma de otro mundo* (*The thing from another world*) 1951. EEUU. RKO Pictures (Prod.: Howard Hawks). Dir.: Christian Niby. Guión: Charles Lederer. Mús.: Dimitri Tiomkin. Fot.: Russell Harlan. Reparto: Kenneth Tobey, Margaret Sheridan, Robert Cornthwaite, Douglas Spencer, Dewey Martin, James Arness.

Estamos en el Antártico. Un perro corre por la llanura nevada, perseguido por un helicóptero que le dispara e intenta abatirle sin conseguirlo. El perro consigue llegar a un campo base americano y se abalanza sobre uno de los hombres que contempla extrañado la escena. El helicóptero aterriza. Debido a una granada mal lanzada por el tripulante que ha bajado a tierra, el helicóptero explota. El tripulante comienza a disparar sobre el grupo profiriendo exclamaciones incomprensibles —sabremos después que forma parte de la expedición noruega—. El capitán de la expedición americana arma el revólver y dispara. El noruego cae abatido. Una criatura mortífera acaba de penetrar en el seno de la base americana.

Esta criatura extraterrestre, capaz de imitar y reproducir cualquier forma viviente, comienza a eliminar a los sucesivos miembros de la expedición adoptando su rostro y apariencia, hasta el punto de sembrar la desconfianza en el equipo. Todos sospechan de todos, ya que cualquiera es susceptible de haberse convertido en la cosa. Para descartar las posibilidades, el protagonista de la película (Mac Gready) propone una prueba, que consiste en someter una muestra de sangre de cada miembro de la base al contacto de un cable eléctrico calentado con lanzallamas. Una de las muestras reacciona como si la estuvieran atacando, revelando la identidad oculta del monstruo.

Deteniéndonos en esta irrupción particular de la cosa, creada y diseñada por uno de los grandes maestros en efectos especiales anteriores a la hegemonía de lo digital, Rob Bottin¹⁶, me gustaría comentar el razonamiento de Mac

El relato de John W. Campbell, «Who goes there?» fue publicado en agosto de 1938 en la revista *Astounding Stories*, y recopilado en una colección de cuentos de idéntico título en la editorial Shasta Publishers (Chicago, EEUU) en 1948.

¹⁶ A lo largo de la historia del cine, el impacto de lo monstruoso viene a mi juicio provocado por la verosimilitud de su apariencia, ya que el realismo exigido depende en gran medida de la pericia y maestría de los maquilladores y técnicos a cargo de los efectos especiales. Por ello, muchas de las películas de monstruos, en la llamada «edad de oro» de la ciencia ficción de los años 50, nos pueden seguir pareciendo interesantes o pintorescas, pero resulta dudoso que la visión del monstruo sea susceptible de provocar esa «suspensión de la incredulidad», a mi juicio imprescindible para que el espectador experimente fascinación o terror. Por varios aspectos, la revolución digital ha provocado el prematuro envejecimiento de muchas películas, que basaban su eficacia en unos efectos especiales de carácter más mecánico o artesanal. Comparto así la opinión de Sara Martín, cuando localiza la aparición de lo que denomina el «hiperrealismo contemporáneo» en los efectos especiales de Dick Smith en *El exorcista* (1973). Entre sus discípulos, se encontraban Rob Bottin y otros grandes artesanos del cine de terror de los ochenta, cuyos monstruos siguen a mi entender poseyendo plena eficacia y vigencia, a pesar de que sus técnicas puedan parecer hoy rudimentarias, si se comparan con los logros y las posibilidades de los efectos digitales: «Smith supo atraer con su entrega y generosidad a un grupo de abnegados discípulos a quienes transmitió su consigna de hacer real lo imaginario: Tom Savini, Rick Baker, Stan

Gready: «cada parte de él era uno. Cada pedazo era un animal con un deseo interior de proteger su propia vida. La sangre humana es inofensiva. La sangre del que sea la cosa se rebelará cuando sea atacada. Intentará sobrevivir. Se apartará de un cable caliente». En inglés, Mac Gready dice que cada parte de la cosa es un todo (*a whole*), lo cual supone una idea muy distinta, ya que indica que la cosa no tiene individuación posible. Cada parte del todo es ella misma un todo, por lo que carece de sentido hablar de unidad en una cosa cuyos fragmentos resultan autosuficientes y reproductibles hasta el infinito. La muestra de sangre actúa ella misma como una pequeña «cosa», que ataca al sentir el cable caliente, como un flujo de vida autónoma que posee la entidad de un animal consciente de sí mismo.

Allí radica, a mi entender, el aspecto terrorífico y monstruoso de la «cosa», entendida como una entidad genérica y absolutamente ubicua. Ese terror es ante todo psicológico: si cada uno puede ser la cosa, no hay modo de individuar claramente lo monstruoso. No hay ninguna forma a la que agarrarse para operar el reconocimiento de la naturaleza híbrida de lo monstruoso, sino una multiplicidad de formas y aspectos que, en último término, serían susceptibles de abarcar la totalidad de lo viviente. Esta multiplicidad de formas no mantiene relación con la metamorfosis de lo monstruoso, que analizaremos más bien en el tercer ejemplo, sino con la naturaleza de lo informe. Por su propia naturaleza, lo informe no tiene límites, actúa como una enfermedad contagiosa que se propaga por doquier, como una inundación o catástrofe natural que lo sumerge todo. La única solución que adoptarán los diezmados americanos para frenar a la cosa pasará por la destrucción misma de la base, condenándose a sí mismos para evitar una propagación que podría llegar a provocar la destrucción de la raza humana.

Por lo tanto, esta naturaleza informe impide no sólo la individuación o reconocimiento del monstruo, sino la capacidad para establecer una frontera clara entre lo monstruoso y lo no monstruoso. El espejo de lo monstruoso, que

Winston, Rob Bottin, Greg Cannom, Chris Walas, Steve Johnson, todos ellos nombres imprescindibles para entender la evolución del monstruo de cine» (Sara Martín, 2002: 33-34). Por otra parte, cabe añadir dos referencias recientes en nuestro país, muy útiles para recorrer la extensa galería de monstruos de la era «clásica» del cine fantástico y de ciencia ficción, llegando la primera hasta la época actual: Miguel Juan Payán & Javier Juan Payán (2005) y José Manuel Serrano Cueto (2007).

sirve asimismo para afirmar una identidad humana definida por ese enfrentamiento (el orden hegemónico de lo normal frente a la anomalía que revela en la naturaleza una tendencia al caos), se disuelve y convierte en un espejo interior; todos somos susceptibles de habernos transformado en monstruos. De manera paralela, la naturaleza informe del monstruo, en cuanto una de sus posibles variantes, queda estrechamente conectada con uno de los clásicos resortes del terror: el mecanismo de la posesión. Este resorte ha sido usado numerosas veces en el cine de ciencia ficción para narrar invasiones extraterrestres que se llevan a cabo de forma clandestina, infiltrándose en la vida tranquila de las pequeñas comunidades americanas, y adueñándose del cuerpo y la mente de sus habitantes. Dos clásicos de la edad de oro del cine de ciencia ficción son aquí de obligada mención: *La invasión de los ladrones de cuerpos* y *Them! (La humanidad en peligro)*¹⁷. Sin embargo, y a pesar de lo dicho, conviene matizar, pues la cosa constituye una entidad diferenciada de ese mero contagio, de orden cuasi vegetal, que invade las pequeñas comunidades americanas en las dos películas mencionadas y, como tal, puede identificarse claramente, en los momentos en que revela su auténtica naturaleza, como un monstruo. Lo informe es susceptible de contagio y posesión, pero en la escena analizada, al verse descubierta, disuelve la máscara de su identidad provisoria y muestra su naturaleza informe y polivalente.

Las contadas apariciones de la cosa a lo largo de la película acaban casi todas provocando la muerte del que descubre su identidad oculta. Y he aquí el otro procedimiento de contagio de lo informe que me gustaría analizar. Como hemos dicho, al verse descubierta, la cosa disuelve la máscara de su identidad usurpada para revelarse como lo que es, lo informe. La escena de pánico coincide aquí con un momento crítico en el que Mac Gready no logra accionar su lanzallamas, vacío tras el test de la sangre, y los demás miembros están maniatados. Él único que todavía posee libertad de movimientos y el

¹⁷ *La invasión de los ladrones de cuerpos (Invasion of the body snatchers)* 1956. EEUU. Allied Artists. Dir.: Don Siegel. Guión: Daniel Mainwaring. Mús.: Carmen Dragon. Fot.: Ellsworth J. Frederick. Reparto: Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, Carolyn Jones, King Donovan, Virginia Christine, Tom Fadden, Guy Way, Sam Peckinpah.

La humanidad en peligro (Them!) 1954. EEUU. Warner Bros. Pictures. Dir.: Gordon Douglas. Guión: Ted Shederman. Mús.: Bronislau Kaper. Fot.: Sid Hickox. Reparto: James Whitmore, Edmund Gwenn, Joan Weldon, James Arness, Onslow Stevens, Chris Drake, Leonard Nimoy, Dub Taylor, Fess Parker.

lanzallamas cargado, Windows, queda paralizado por el espanto y no logra reaccionar. La cosa aprovecha esta indecisión para literalmente tragarse al pobre Windows, abriendo su cuerpo como si fuera una boca. Tras esta parálisis, que constituye uno de los síntomas más típicos del terror ante el monstruo, hemos de identificar la fascinación ante ese *mysterium tremendum*, que Rudolf Otto definía como la manifestación de lo sagrado. La presencia del monstruo suscita una parálisis que conjuga terror y fascinación, vértigo frente al abismo del horror, y que oscila entre una indecible atracción y la repulsión extrema, anulándose ambas pulsiones contrarias en la ausencia de movimiento. Lo sagrado revela al monstruo como un ser intocable y misterioso. Pero ¿qué nos indican esta inviolabilidad y ese misterio?

Lo misterioso, que Rudolf Otto (1995) liga etimológicamente al sentimiento de lo místico, descubre en lo real aquello que carece de nombre, el silencio de lo que no puede ser nombrado¹⁸. No hay propiamente nombre para el monstruo aquí presente, pues la carencia de forma nos obliga a referirnos a *eso* con la palabra de lo genérico e indeterminado: esa cosa. Las dos opciones a nuestro alcance pasan por la huida o la destrucción, y ambas eliminan o sortean esa presencia indecible, al excluir la relación con lo monstruoso que funda su identidad. La relación con el monstruo que se mantiene en la parálisis nos descubre aquí el abismo infundado sobre el que se sostiene nuestra identidad formal, la diferencia que nos funda como seres autónomos. En otras palabras, la sacralidad del monstruo descubre el envés abismal que nos sostiene y constituye. La parálisis del que contempla el monstruo siente que el suelo se le abre bajo los pies y le atrae de manera irresistible. El contagio de lo informe engulle literalmente al que cede a su atracción, pues el carácter inviolable del monstruo implica que cualquiera que se le acerca demasiado cede al abismo y queda disuelto y absorbido por su entidad.

¹⁸ Aunque existen numerosas discusiones acerca del origen del término «místico» y su relación con una realidad oculta y sagrada, marcada precisamente por la carencia o prohibición de palabras para expresarla (es algo *tabú*), podemos acudir también a la definición etimológica de Juan Martín Velasco: «Todas estas palabras, más el adverbio *mystikos* (secretamente), componen una familia de términos, derivados del verbo *myo*, que significa la acción de cerrar aplicada a la boca y los ojos, y que tienen en común el referirse a realidades secretas, ocultas, es decir, misteriosas» (1999: 19).

En la cosa, hallaríamos por lo tanto uno de los suelos ontológicos de lo monstruoso en cuanto espejo invertido de lo humano. Este espejo es lo que hemos llamado lo informe, en cuanto principio generador de lo formal donde los perfiles de lo humano quedan disueltos y engullidos sin tregua. Observamos aquí el carácter arcaico del monstruo, cuya procedencia extraterrestre no impide que su antigüedad se remonte a un tiempo anterior al hombre (aprox. 100 000 años), y que revela en su naturaleza un caos de orden mitológico previo al orden humano o de los dioses¹⁹. Esta amenaza de un retorno a lo caótico opera como una pulsión arcaica en los traumas y pesadillas de nuestra civilización, como si en el extremo avance tecnológico se vislumbrara el regreso al caos. En la ciencia ficción se conjugan a menudo estas dimensiones contrapuestas, la teleología de un tiempo circular que revela en el grado último del avance civilizatorio la destrucción regresiva de un Apocalipsis²⁰. El monstruo en la ciencia ficción se presentaría por lo tanto como uno de los rostros o figuras, a menudo informe por no expresadas, de esta ambivalencia traumática. En este sentido, el espejo regresivo de lo informe nos amenaza con su contagio, con franquear la frontera que le separa de nosotros (el escenario, situado precisamente en una de las fronteras polares de la terraformación, es aquí altamente simbólico) para engullirnos en su espiral reproductora de lo formal. Paralelamente, la solución para evitar el contagio acaba con la explosión de toda la base y la muerte probable de los dos únicos supervivientes, recurriendo al arma igualmente simbólica del fuego purificador. En último término, los humanos contraponen al hábitat helado de la cosa un mecanismo de destrucción ígneo, que anula el peligro por medio de esta conjunción de oposiciones entre fuego y hielo.

¹⁹ La dimensión mitológica del monstruo, como amenaza y momento crítico en el proceso de creación cosmo-teogónica, pervive en numerosos relatos de ciencia ficción, desvelando su conexión con sustratos arquetípicos en la fundación del orden humano, sin que puedan reducirse a una mera sintomatología fruto de cierto contexto social o cultural. Para un examen de esta cuestión, pueden consultarse los trabajos del semiólogo ruso Michael Yevzlin: «Debido a su densidad, en el monstruo tiene lugar un repliegue del espacio, cuya consecuencia es la inversión del proceso cosmogónico. Ya no se transforma la unidad monstruosa primordial en la unidad cósmica formal, sino que se produce un proceso inverso que tiende a encerrar la partes separadas en la 'mezcla' primordial» (1999: 155). En no otro sentido actúa la fascinación ante la cosa, en su proceso de reabsorción hacia lo informe de una materia primordial.

²⁰ Para un análisis de la temática del Apocalipsis y su relación con las figuraciones del monstruo, véanse los estudios de Louis-Vincent Thomas (1988).

4.

Tras analizar lo híbrido y lo informe como rasgos de lo monstruoso, el tercer ejemplo me servirá para ilustrar otra característica fundamental en esta tipología teratológica. Se trata de la dimensión metamórfica que aparece en la película de David Cronenberg, *La mosca* (1986), a su vez *remake* de la película dirigida por Kurt Neumann y protagonizada por Vincent Price en 1958²¹, pero cuya criatura era poco más que un hombre con cabeza de insecto, pudiendo resultar hoy más risible que terrorífico. La trama es conocida pero la recuerdo: Seth Brundle (Jeff Goldblum) es un científico que ha logrado inventar una máquina capaz de teletransportar objetos y seres vivos. Pero, al hacer la prueba sobre sí mismo, una mosca se infiltra en la cápsula de partida y el proceso de teleportación funde los códigos genéticos de ambos seres en la cápsula de llegada. Comienza entonces una metamorfosis que transformará progresivamente a Seth Brundle en un aterrador insecto.

La secuencia que deseo analizar contiene dos partes. En la primera, Brundle, tras una etapa en la que creía que la teleportación había purificado su cuerpo, dotándole de una fuerza y una energía sobrehumanas, ha comenzado a padecer la vertiente negativa de la metamorfosis. Su piel se descompone, comienza a caminar como una especie de fauno con ayuda de bastones, sus manos supuran un líquido pegajoso y pierde las uñas. Brundle interpreta todo este proceso como una enfermedad que le está corroyendo el cuerpo, susceptible a su vez de contagio. Es consciente de su repulsiva forma de comer y se asusta ante la descomposición de su cuerpo, cuando accidentalmente se le cae una oreja. En la segunda, Brundle se halla en una fase optimista, al haber adquirido nuevas habilidades (camina por las paredes) y asumido los cambios como algo positivo. Según sus palabras, la enfermedad posee un propósito y una finalidad que no es su mera destrucción, sino su transformación en una nueva identidad. Esta nueva identidad procede de la mezcla de dos seres, por lo que su carácter monstruoso podría radicar otra vez en la hibridación, mas en

²¹ *La mosca* (*The fly*) 1986. EEUU. 20th Century Fox. Dir.: David Cronenberg. Guión: David Cronenberg. Mús.: Howard Shore. Fot.: Mark Irwin. Reparto: Jeff Goldblum, Geena Davis, John Gertz, Joy Boushel, Les Carlson.

La mosca (*The fly*) 1958. EEUU. 20th Century Fox. Dir.: Kurt Neumann. Guión: James Clavell. Reparto: Al Hedison, Patricia Owens, Vincent Price, Herbert Marshall.

este caso, la fusión desemboca en la unicidad de un ser totalmente nuevo: Brundlemosca. Siguiendo las pautas tradicionales del cine de ciencia ficción, Brundlemosca ofrece ante la cámara una demostración científica y pedagógica de sus nuevas propiedades, reivindicando su forma de comer ya no como algo repulsivo, sino como un avance fisiológico que le permite prescindir de estos residuos arcaicos que son los dientes, disolviendo la comida con una enzima corrosiva para después ingurgitarla de nuevo.

Así, la película atraviesa paralelamente a este proceso metamórfico diferentes etapas psicológicas (euforia, temor, enfado, aceptación), oscilando de forma constante entre la desesperación del protagonista, por lo que entiende constituye un proceso degenerativo, y el optimismo por transformarse en un ser distinto y superior, que mezcla las cualidades del hombre y de la mosca, antes de que la identidad de insecto tome el control de la conciencia humana. Esta oscilación y constante evolución de la apariencia es lo que nos mueve a considerar la metamorfosis como la característica principal de este monstruo, a pesar de encontrar también rasgos de hibridación.

En la historia de la literatura, el proceso de metamorfosis llega a identificarse con la naturaleza de lo viviente, como ya lo atestigua el gran poema de Ovidio, y desde luego posee antecedentes ilustres y canónicos en la época contemporánea, empezando por el tragicómico despertar de Gregorio Samsa, en *La metamorfosis* de Franz Kafka. ¿En qué consiste pues la naturaleza monstruosa de lo metamórfico, tomando como punto de partida los avatares de Brundlemosca? Podríamos decir que, sumando los rasgos de lo híbrido y lo informe, la metamorfosis revela la radical inestabilidad de lo viviente, y constituye por lo tanto una nueva amenaza de regresión a lo caótico. En un momento dado, Seth Brundle habla de «caos y revolución celular». De forma metonímica, su ordenado apartamento se convierte en un caos de muebles desvencijados, papeles de chocolatinas y restos putrefactos de comida, con los vestigios de su antigua identidad acumulados en el armario del cuarto de baño. A pesar del optimismo ocasional de Brundlemosca, la mirada humana de Verónica y los efectos especiales se encargan de subrayar la transformación como un proceso degenerativo hacia lo monstruoso, cada vez más alejado de

una apariencia humana. Estamos lejos aquí del ultrahombre nietzscheano, cuya versión más popular y banal podría identificarse en los innumerables superhéroes mutantes que han poblado los ideales de la sociedad americana. Contrariamente al *iübermensch*, nos hallaríamos más bien ante el hombre degenerado, estigmatizado por el sueño ario de pureza racial. De hecho, Brundlemosca afirma al principio de la secuencia que la teleportación «quiere pureza»; su nueva identidad equivaldría a la degeneración monstruosa que aguarda a los impuros.

Sin embargo, las obsesiones de David Cronenberg por los límites de la identidad humana, que coinciden en las fechas de la película con la edad de oro del *cyberpunk*, han de interpretarse más como un cuestionamiento que como un estigma. La transformación de Brundlemosca es tan interesante desde el punto de vista fisiológico como desde la perspectiva psicológica. Tenemos de hecho la sensación, en varios momentos de la secuencia, que Brundlemosca dialoga consigo mismo, operando un cambio de tono en la voz que efectivamente produce la impresión de hallarnos frente a una ser doble y en conflicto. Su metamorfosis traduce este conflicto entre dos criaturas enfrentadas que pugnan por la hegemonía dentro de su cuerpo. ¿Qué nos revela esta esquizofrenia en el tránsito de la metamorfosis?

La cultura *cyberpunk* ha sido interpretada muy a menudo como un cuestionamiento de los límites de lo humano, en el sentido de una hibridación entre lo orgánico y lo tecnológico. Pero si los ordenadores y los robots representan el leitmotiv del *cyberpunk*, podemos también afirmar que ambos rasgos confluyen en el campo de la experimentación genética, encarnado aquí por las mutaciones que experimenta Brundlemosca. En este sentido, las obsesiones personales de David Cronenberg hallan numerosos puntos de contacto con la temática del *cyberpunk*, que ha explorado de manera mucho más explícita en otras películas. Esta coincidencia de preocupaciones es susceptible de proporcionarnos la clave de lo monstruoso en la transformación padecida por Seth Brundle. En efecto, vemos que su apariencia se aleja cada vez más de lo humano para aproximarse al estadio más primitivo de la animalidad, en el rostro «cruel» del insecto desprovisto de conciencia y escrúpulos. El conflicto de

hibridación que traza la dinámica metamórfica queda así marcado por cómo la naturaleza del insecto se adueña de la mente y el cuerpo del científico imprudente. Pero esta recurrencia del motivo de la posesión no llega nunca a completarse del todo, ya que Seth Brundle mantiene hasta el final reflejos de humanidad. En la última escena, cuando pretende fundir su cuerpo con el de Verónica embarazada mediante una nueva teleportación, su envoltorio humano se descompone alumbrando la monstruosa criatura en que se ha ido convirtiendo «por dentro»: la metamorfosis acaba de completar su transformación en mosca. Por fortuna, Verónica logra desbaratar sus planes y provoca una nueva fusión entre Brundlemosca y la propia cápsula de teleportación. El amasijo de carne y metal que se arrastra agonizante ya no tiene nada de «humano», alcanzando aquí la radical alteridad con la que habíamos definido al principio uno de los rasgos de lo monstruoso. Sin embargo, es en ese instante cuando la mosca agonizante muestra un último indicio de «humanidad», colocándose el cañón del fusil en la frente, y reclamando así a Verónica que acabe con el monstruo en que definitivamente se ha convertido Seth Brundle. La identidad humana resurge en el umbral de la animalidad informe, y ello es lo que paraliza a la desamparada Verónica, impidiéndole disparar. La parálisis de Verónica viene motivada al reconocer en esta criatura irreconocible la presencia del hombre al que una vez amó. Lo más cercano se infiltra en la alteridad radical, y nos descubre en el monstruo un lugar de proximidad y semejanza que lo define como tal.

En otras palabras, si podemos definir al monstruo por la alteridad radical que late en él, también podemos hacerlo aquí mediante la semejanza y el parentesco que en todo momento mantiene con sus raíces humanas. El espejo de lo monstruoso es el de la propia humanidad sometida al proceso degenerativo de la metamorfosis. Brundlemosca sigue albergando en su interior a Seth Brundle, y ello lo define como un monstruo semejante a nosotros, emparentado con nuestra identidad humana. La metamorfosis alumbra entonces lo monstruoso mediante un juego de parecidos y diferencias, recordándonos en cada momento que bajo ese rostro cada vez más alejado del nuestro se halla la raíz de lo que en realidad somos. El parecido estaría situado

en el intersticio que lo diferencia, en la diferenciación cada vez mayor del «cuasi parecido»²². La inestabilidad metamórfica de lo viviente revela entonces, a través de esta semejanza con nuestra identidad, un parentesco que define, en este caso, la naturaleza de lo monstruoso. Como puede verse, seguimos estando frente a una relación, que oscilando entre la alteridad y el parecido, delimita el carácter de lo monstruoso, como un espejo que se hallara dentro de nosotros.

5.

Tras estos ejemplos, conviene recapitular para trazar un balance de los posibles significados del monstruo en el género de la ciencia ficción. Hemos definido y analizado tres formas de relación que caracterizan a la criatura monstruosa: la hibridación, lo informe y el proceso metamórfico. Este registro de deformaciones configura un espejo donde el espectador recorre la distancia que media entre la radical alteridad y el cuasi parecido. Como hemos visto, ninguno de estos rasgos puede asentarse como propiedad sustantiva del monstruo, sino que enmarcan en su conjunto lo monstruoso como un mecanismo relacional sujeto a cambios y mutaciones. Por ello, el espejo ejerce un poder de atracción «fascinante». Por un lado, tenemos el vértigo de una atracción irresistible y contagiosa que engulle al espectador, descubriéndole bajo el envés de la alteridad la procedencia de un parecido o proveniencia: en esa alteridad se vislumbra la imagen invertida de lo propio, pero también la relación de lo otro con lo mismo, mostrando la forma que se disuelve en el abismo generador de lo informe, así como el lazo unitario de esa aberración monstruosa con la propia identidad. Tanto en *La cosa* como en *La mosca*, bajo lo humano se oculta el monstruo, y viceversa. Por otro lado, el carácter atrayente de lo sagrado inviolable también provoca repulsión, moviendo al pánico y la huida, lo que impide mantener la relación en la parálisis de la pura fascinación. No se trata sólo del carácter destructivo del monstruo, sino del hecho de que esa relación es insostenible como tal; o bien el personaje acaba petrificado, o

²² Retomamos esta distinción del libro de Henri Baudin, que establece una tipología de lo monstruoso como oscilación entre *le presque semblable* (el cuasi parecido) y *le tout autre* (la alteridad radical). Véase Henri Baudin, 1976.

bien acaba eliminando lo monstruoso mediante la huida, la reconciliación o la destrucción²³. No cabe mantenerse indemne frente al rostro de la Gorgona.

Lo monstruoso, debido a la polivalencia de sus rasgos y funciones, constituye una entidad móvil y permeable, y se define en el relato como una suerte de actante más que como un personaje estable. Cumple una función catártica, canalizando ciertas pulsiones en el imaginario de la sociedad actual. Delimitaremos entonces con mayor precisión qué tipo de actante encarna el monstruo en el campo de la ciencia ficción, antes de analizar el significado de estas pulsiones en nuestro imaginario.

En cierto modo, cabría aquí retomar el análisis canónico de Todorov, ya citado, con respecto a la literatura fantástica. Allí, Todorov definía lo fantástico como una frontera inestable, una línea de demarcación que alternaba entre dos modelos explicativos. O bien el fenómeno fantástico era susceptible de una explicación racional que permitía recomponer un orden lógico quebrado por su aparición, o bien el sistema lógico basculaba en la aceptación de lo sobrenatural. Este esquema podría adaptarse a las nuevas formas de relato, sin llegar a delimitarlos como bloques estancos. Se trata más bien de entender qué funciones cumple el monstruo en diferentes modelos narrativos. Así, en el relato de terror o en ese nuevo género llamado «fantasy», el monstruo surge como un ente inexplicable y misterioso, pero en ningún momento se produce un intento analítico de comprensión que vaya más allá de las reglas internas de ese nuevo mundo. No hay, por así decirlo, ningún esfuerzo de traducción al código científico que rige nuestra percepción de lo real: se trata de una ruptura de la verosimilitud que inaugura otro tipo de lógica interna, incompatible con el modelo anterior. Por el contrario, la ciencia ficción trabaja en todo momento para proporcionar una explicación plausible y verosímil del monstruo, recurriendo muchas veces a la parafernalia de la anatomía científica²⁴.

²³ Baudin establece también tres tipos de reacción frente al monstruo, semejantes a los que mencionamos aquí, que coinciden en provocar su desaparición: «Le trait commun aux trois réactions: exclusion, élusion, inclusion, est finalement de faire disparaître soit le monstre, soit l'idée de sa monstruosité, soit la conscience de la monstruosité. Le monstre a donc un statut provisoire» (1976: 65).

²⁴ El trabajo sobre la recomposición de una verosimilitud quebrada por la extrañeza es una de las ideas centrales del crítico francés Jacques Goimard para definir y caracterizar el género de la ciencia ficción, y distinguirlo de otros modelos como la literatura fantástica o la *fantasy*. «Ce n'est donc pas la présence de deux mouvements de sens contraire qui doit attirer notre attention, mais la nature de ces mouvements:

En las tres películas reseñadas hallamos una escena donde un personaje, no forzosamente un médico, realiza una disección o un análisis de tipo científico en torno al funcionamiento o anatomía del monstruo. Estas escenas nos revelan determinado tipo de actitud que corresponde a la mirada proyectada sobre el monstruo, lo que acota, según lo dicho, el tipo de relación y por lo tanto la naturaleza de lo monstruoso. Esta comprensión o integración del monstruo en el esquema recompuesto de la verosimilitud puede lograrse o no, es decir, permite esclarecer el por qué del monstruo o mantenerlo en la sombra del enigma, pero lo importante es el tipo de percepción que manifiesta, donde la destrucción o eliminación del monstruo quedan estrechamente ligadas al esfuerzo de comprensión. En la aparición del monstruo en la ciencia ficción, interviene una polaridad entre la voluntad de dominio y aquello que la desborda. El terror queda por consiguiente sujeto a una tensión analítica que se esfuerza tanto por comprender al monstruo como por eliminarlo (la comprensión es la clave para desactivar lo monstruoso), pues en ese ejercicio de comprensión se cifra la posibilidad de integrar las pulsiones imaginarias del monstruo en el orden reestablecido de la verosimilitud consciente. Así, el efecto de extrañamiento producido por el monstruo elabora una distancia con respecto al orden interno de la verosimilitud, pero la trama del relato se esfuerza por reducir o integrar esa distancia en la recomposición de la plausibilidad quebrada por el surgimiento de lo extraordinario. Paralelamente a lo fantástico, el monstruo representa esa línea inestable que amenaza con engullir el orden del mundo en el abismo caótico del horror, consiguiendo al final restablecer el apaciguamiento del orden mantenido²⁵.

perte brutale de la vraisemblance et reconstruction, après le tremblement de terre, d'une plausibilité qu'on suppose capable de résister au prochain séisme» (2002 : 71).

²⁵ A mi juicio, sigue resultando altamente sugerente el estudio de Georges Canguilhem sobre la monstruosidad y su relación con lo viviente, cuando afirma que «l'existence des monstres met en question la vie quant au pouvoir qu'elle a de nous enseigner l'ordre». Ello no implica, sin embargo, legitimar el orden de lo «normal», frente a la supuesta desviación o trasgresión del monstruo, que nos revelaría las virtudes sojuzgadas de la «otredad». Por el contrario, se trata de mostrar que la existencia del monstruo adquiere relevancia en el ámbito de lo *imaginario*, como caracterizamos el monstruo de nuestro tiempo en la tipología inicial, ya que el ámbito de lo real o de lo vivo carece de monstruos físicos, aunque no de monstruos morales. Como escribe Canguilhem, «la vie est pauvre en monstres alors que le fantastique est un monde». Y añade: «La vie ne transgresse ni ses lois, ni ses plans de structure. Les accidents n'y sont pas des exceptions, et il n'y a rien de monstrueux dans les monstruosités. 'Il n'y a pas d'exceptions dans la nature', dit le tératologiste, à l'âge positif de la tératologie. Mais cette formule positiviste qui définit un monde comme un système de lois ignore que sa signification concrète lui est donnée par sa relation à la

En este sentido, podemos decir que la época contemporánea retoma varios aspectos de la tipología planteada al inicio de esta conferencia. La lucha del héroe contra el caos contagioso del monstruo posee un valor iniciático, que permite la refundación y purificación del orden humano. Ello permitiría identificar con facilidad una nueva vertiente mítica en esta proliferación de criaturas aberrantes. Su mero catálogo, por otra parte, nos autoriza a emplear el término medieval de bestiario, por constituir un auténtico catálogo de criaturas dotadas cada una de una función y un significado muy precisos²⁶. Convendría ampliar y tipificar este bestiario futuro, pero sin olvidar que sus características deben interpretarse como estructuras relacionales, tanto como propiedades derivadas de su aspecto. Por ende, la anatomía del monstruo que hemos hallado en estos relatos de ciencia ficción nos muestra la pervivencia de una mirada racional, que pretende ubicar al monstruo ya no en la esfera de las *mirabilia* o prodigios, sino en la anomalía o la variedad de una naturaleza que, en la era de la revolución tecnocientífica, se abriría al vertiginoso horizonte de lo posible. Según estos paralelismos, el monstruo más sofisticado no supondría nada nuevo bajo el sol. Tan sólo implicaría una actualización de medios y formas para seguir provocando el espanto y la fascinación en nuestras mentes demasiado acostumbradas a la banalidad del horror. Si la presencia del monstruo ha de generar ese estupor inviolable y sagrado, dicho efecto depende entonces de los medios empleados para su fabricación. Las criaturas alumbradas en la «edad de oro» del cine de ciencia ficción, en plena caza de brujas del maccartismo, tal vez no sobrepasen hoy lo risible pintoresco o la curiosidad entomológica del amateur de serie B. Ahora bien, ¿cómo connotar entonces la esfera de lo imaginario que anunciábamos en el último peldaño de

signification d'une maxime opposée, que la science exclut, mais que l'imagination applique. Cette maxime donne naissance à l'anticosmos, au chaos des exceptions sans lois» (Georges Canguilhem, 1989 : 172 y 183-184). Ello implica que la imaginación, es decir, los relatos de monstruos que hemos analizado en estas páginas, no pueden comprenderse únicamente como una proyección deformante o el espejo transparente de nuestros miedos y traumas. El imaginario del relato elabora una inversión de dichos miedos, donde pasamos a situarnos en otra «lógica», que ha de atender a la *acción* del imaginario sobre lo real, mediante la reconstrucción apaciguadora del orden mantenido, frente a las pulsiones caóticas de lo monstruoso.

²⁶ Un buen ejemplo de ese código de símbolos, significados y valores, atribuidos a los animales y monstruos en la época medieval (aunque, como dijimos, esta línea de demarcación no resulte pertinente en aquel contexto) puede consultarse asimismo en Ignacio Malaxecheverría (1986).

nuestra tipología, si este nuevo bestiario no anuncia más la prolongación o pervivencia de figuraciones arquetípicas?

En mi opinión, y ello tal vez constituya un rasgo específico del imaginario de la ciencia ficción, el miedo provocado por lo monstruoso desvelaría una esquizofrenia donde puede leerse la crisis propia de la modernidad. En efecto, nuestra conciencia colectiva se construye sobre el deseo de un futuro alumbrado por los avances tecnológicos y el resurgimiento traumático de todo lo que ese deseo margina o destruye. Esta perspectiva puede entenderse, claro está, en clave psicoanalítica, pero tras ella puede rastrearse un paradigma de comprensión de nuestro presente, marcado por una relación deseante con el futuro, y el vértigo traumático que acarrea ese tránsito hacia lo desconocido. En otras palabras, esta relación esquizofrénica corresponde a la parálisis fascinada con que contemplamos la sombra del monstruo alargándose ante nosotros²⁷. El miedo, como pulsión de lo extraordinario involucrada en el descubrimiento de lo real, al haber sido desterrado al ámbito de la pura imaginación, es decir, al no verse integrado en lo plausible racional más que a modo de error o aberración de cálculo, mantiene separados en una tensión irreductible lo verosímil científico del extrañamiento de lo sobrenatural, alimentando en cadena la máquina de producir monstruos.

El monstruo, en la ciencia ficción, interviene en esa distancia que separa el orden de lo verosímil, en las proyecciones futuras, del extrañamiento donde resurgen las pulsiones imaginarias desterradas de lo real. Viene producido y alimentado por una no reconciliación entre lo real y lo irreal. Por ello, el monstruo habita el *limes* del mundo conocido, es decir, el lugar de la separación. Su principal amenaza consiste en cruzar esa última frontera, desencadenando la vuelta al caos, contagiando su monstruosidad bajo el modo de una destrucción letal. El lugar fronterizo delimita así el surgimiento de lo extraño, en el terreno de lo desconocido donde se albergan las proliferaciones de nuestro imaginario.

²⁷ En este sentido, esta acción de lo imaginario monstruoso sobre lo real volvería a advertirnos, como ya lo hacía el mito, de que la vuelta a lo caótico es posible, de que nada se consigue «para siempre», y de la fragilidad de nuestra existencia. El relato de monstruos evoca una y otra vez esa ruptura del orden para conjurar su amenaza, como lo hacían las antiguas liturgias, aunque estas válvulas de escape ceremoniales se encuentren, hoy, en la cotidianeidad algo más banal del mando a distancia o de la pantalla de nuestro cuarto.

Tal ámbito debe ser objeto de una representación que permita canalizarlo, pero debe situarse en una distancia necesaria para evitar el contagio. En este sentido, los orígenes del monstruo que recurren a la explicación extraterrestre no implican sólo una pátina futurista que lo ubica accidentalmente en el terreno de la ciencia ficción, sino que constituyen un modo de visualizar y mostrar esa necesaria distancia en el extrañamiento provocado por las pulsiones de lo desconocido²⁸. Paralelamente, la distancia permeable del *limes* posibilita su relación con nuestro mundo, o con lo que la ciencia ficción proyecta a su vez como espejo de nuestro mundo, situado, bien en un porvenir remoto, bien en las periferias donde interviene el crucial descubrimiento de lo desconocido. Puesta en relación que, salvando las distancias, permite gestionar la articulación entre el terror a lo monstruoso y la alteración del orden que representa. En último grado, encontraríamos de nuevo un proceso de catarsis que, operando su transferencia en la distancia de lo representado, elabora esta distancia siguiendo una temática y un paradigma cultural estrictamente contemporáneos.

El monstruo de la ciencia ficción constituiría pues la variante mediante la cual el hombre contemporáneo, en sus proyecciones futuras, aspira al dominio de lo desconocido, de los posibles traumas y catástrofes involucrados en su carrera hacia el porvenir. Mas al mismo tiempo, el rostro terrorífico que adopta lo desconocido supone la deformación aberrante de un paradigma de comprensión que limita ese desconocimiento a las anomalías de lo racional. El monstruo irrumpe en nuestro mundo como el tumor de lo imaginario, pero ofrece por medio del relato una posibilidad de cura en la parálisis catártica del terror. El espectador entra entonces en una fase de regresión que de alguna forma lo purifica, donde proyecta en la radical extrañeza los temores aberrantes de sus pesadillas. Como una vuelta transitoria a la infancia desterrada, cuando la ropa y los juguetes amontonados en la oscuridad se transformaban en fabulosas y monstruosas criaturas, que la luz disipaba sin apagar del todo su rescoldo.

²⁸ Como lo escriben Millet y Labbé, «Ce que la science-fiction met en avant, ce n'est pas la transgression des lois naturelles, comme le fait le fantastique, mais la différence, les différences» (2001: 233).

BIBLIOGRAFÍA

- Alien, el octavo pasajero (Alien)* (1979): Reino Unido. 20th Century Fox / Brandywine. Dir.: Ridley Scott. Guión: Dan O'Bannon. Mús.: Jerry Goldsmith. Fot.: Dereck Vanlint & Denys Ayling. Reparto: Sigourney Weaver, Tom Skerritt, Veronica Cartwright, John Hurt, Harry Dean Stanton, Ian Holm.
- ARISTOTE (1961): *De la génération des animaux*, Les Belles Lettres, Paris.
- BAUDIN, Henri (1976) : *Les monstres dans la science-fiction (Le monstre 3)*, Circé (Cahiers de recherche sur l'imaginaire), Paris.
- CAMPBELL, John W. (1948): «Who goes there?», en *Astounding Stories*, editorial Shasta Publishers, Chicago.
- CANGUILHEM, Georges (1989) : *La connaissance de la vie*, Jean Vrin, Paris.
- CARDINI, Franco (1986): «Mostri, belve, animali ne'll immaginario medievale», *Abstracta*, Aprile, nº 4.
- CONRAD, Conrad (2007): *Nostramo*, Belacqua, Barcelona.
- El enigma de otro mundo (The thing from another world)* (1951): EEUU. RKO Pictures (Prod.: Howard Hawks). Dir.: Christian Nibby. Guión: Charles Lederer. Mús.: Dimitri Tiomkin. Fot.: Russell Harlan. Reparto: Kenneth Tobey, Margaret Sheridan, Robert Cornthwaite, Douglas Spencer, Dewey Martin, James Arness.
- IBRAHIM, Annie (coord.) (2005): *Qu'est-ce qu'un monstre?*, Presses Universitaires de France, Paris.
- GOIMARD, Jacques (2002) : *Critique de la science-fiction*, Agora, Paris.
- La cosa, el enigma de otro mundo (The Thing)* (1982): EEUU. Universal Pictures. Dir.: John Carpenter. Guión: Bill Lancaster. Mús.: Ennio Morricone. Fot.: Dean Cundey. Reparto: Kurt Russell, Wilford Brimley, David Clennon, Richard Dysart, Donald Moffat, Richard Masur, Keith David.
- La humanidad en peligro (Them!)* (1954): EEUU. Warner Bros. Pictures. Dir.: Gordon Douglas. Guión: Ted Shederman. Mús.: Bronislau Kaper. Fot.: Sid Hickox. Reparto: James Whitmore, Edmund Gwenn, Joan Weldon,

- James Arness, Onslow Stevens, Chris Drake, Leonard Nimoy, Dub Taylor, Fess Parker.
- La invasión de los ladrones de cuerpos (Invasion of the body snatchers)* (1956): EEUU. Allied Artists. Dir.: Don Siegel. Guión: Daniel Mainwaring. Mús.: Carmen Dragon. Fot.: Ellsworth J. Frederick. Reparto: Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, Carolyn Jones, King Donovan, Virginia Christine, Tom Fadden, Guy Way, Sam Peckinpah.
- La parada de los monstruos (Freaks)* (1932): EEUU. Metro-Goldwyn-Mayer. Dir.: Tod Browning. Guión: Willis Goldbeck, Leon Gordon, Al Boasberg. Mús.: Richard Wagner. Fot.: Merrit B. Gerstad. Reparto: Wallace Ford, Olga Baclanova, Leila Hyams, Roscoe Ates, Harry Earles, Henry Victor, Daisy Earles.
- LE GOFF, Jacques (1999): *La civilización del occidente medieval*, Paidós, Barcelona.
- LENNE, Gérard (1974): *El cine «fantástico» y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed.) (1986): *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid.
- MARTÍN, Sara (2002): *Monstruos al final del milenio*, Alberto Santos Editor (Nekrozine nº 6), Madrid.
- MILLET, Gilbert & LABBE, Denis (1995): *La Science-Fiction*, Belin, Paris, 2001.
- Monstruos, S.A. (Monsters, Inc.)* (2001): EEUU. Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios. Dir.: Peter Doctor, David Silverman, Lee Unkrich. Guión: Andrew Stanton & Daniel Gerson. Mús.: Randy Newman.
- OTTO, Rudolf (1995): *Le Sacré*, Payot, Paris.
- PAYÁN, Miguel Juan & Javier Juan (2006): *Grandes monstruos del cine*, Ediciones Jardín, Madrid.
- SANTIESTEBAN, Héctor (2000): «El monstruo y su ser», *Relaciones*, Revista de El Colegio de Michoacán, Invierno, Vol. 21, nº 81, Zamora, México, pp. 93-126.
- SERRANO CUETO, José Manuel (2007): *De monstruos y hombres (Los reyes del terror de la Universal)*, T&B Editores, Madrid.
- THOMAS, Louis Vincent (1979): *Civilisations et divagations (mort, fantasmes, science-fiction)*, Payot, Paris.

- THOMAS, Louis Vincent (1998): *Anthropologie des obsessions*, L'Harmattan, Paris.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- PAYÁN, Miguel Juan y PAYÁN, Javier Juan (2005): *Grandes monstruos del cine*, Ediciones Jardín, Madrid.
- VELASCO, Juan Martín (1999): *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Trotta, Madrid.
- YEVZLIN, Michael (1999): *El jardín de los monstruos (Para una interpretación mitosemiótica)*, Biblioteca Nueva, Madrid.

EL SÍNDROME DE AMBRAS Y EL ESLABÓN PERDIDO

Pilar Pedraza

Universidad de Valencia

Con permiso de los organizadores de este encuentro, tengo el gusto de presentarme ante ustedes no en calidad de estudiosa de la literatura, que no lo soy, sino de persona que escribe narrativa y disfruta reflexionando sobre los objetos fantásticos, en estudios de carácter cultural amplio. Como escritora de ficción no me interesa en principio la literatura codificada en géneros, entre la que se cuenta una manera popular de entender la categoría de lo fantástico por razones, a mi modo de ver, comerciales. Para mí, una literatura fantástica contemporánea, o más bien la narrativa extraña o siniestra, siguiendo la clasificación de Tzvetan Todorov, es sobre todo metafórica sin perder su posible carácter realista y mucho menos su ambigüedad o su ironía. Proporciona una gran libertad al escritor y un arsenal de procedimientos no sólo temáticos sino sobre todo de enunciación y punto de vista. Más que de evasión, se trata justamente de lo contrario: de lo que Luis Buñuel y sus amigos llamaban «asomarse al interior».

Dentro de los grandes temas que maneja esta clase de literatura, hay tres privilegiados, en los que trabajo con cierta perseverancia o al menos de un modo preferente: los humanos en la frontera entre la vida y la muerte, los animales y los monstruos reales o imaginarios. La curiosidad hacia la vida secreta de los muertos y las muertas, y sus idas y venidas, me asaltó muy temprano, desde que empecé a leer saqueando por mi cuenta la biblioteca familiar. Las primeras obras de narrativa que publiqué: *Las joyas de la serpiente*, *Necrópolis* y *La fase del rubí*, reflejan esa temprana atracción hacia los enigmas de la muerte. Más tarde, en el ensayo *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, traté de aproximarme a las muertas del cine y la literatura a la luz de los estudios de Elisabeth Bronfen (1992), y otras pioneras de los trabajos de género. Por el momento quedé saciada con las delicias del vampirismo y la necrofilia elegante y analítica, y me enteré del por qué de la atracción ejercida por las

muertas hacia sus creadores, como en el caso de Edgar A. Poe (Bonaparte, 1976). Pero enseguida volví a experimentar la sed de conocimiento que provocan las «revenantes», y las saqué a la luz en abundancia abrumadora y escandalosa en la novela titulada *La perra de Alejandría*, donde las sombras del Averno salen al exterior a plantear sus reivindicaciones —su espacio vital o mortal está siendo usurpado por los muertos cristianos—, y acaban sembrando entre los vivos su terrible mal, del que sólo escapan, gracias a su inocencia, supongo, un príncipe extranjero y una niña de la secta del Perro. Cuando escribí este relato no era ya una jovencita gótica, y creo que hay en él mucho humor y una desenfadada presencia de lo divino en el centro mismo de lo humano y viceversa, que es uno de los rasgos más atractivos de la cultura griega, a mi parecer.



Antonietta Gonsalvus, Lavinia Fontana, 1583-10

No me interesan los animales desde el punto de vista ecologista ni naturalista, sino como prótesis de la fantasía para juegos imaginarios. Los perros que acompañan a sombrías Caperucitas, como el Lupo del cuento *Mater*

Tenebrarum, son bestias patéticas y al mismo tiempo psicopompos que tienen algo de divinos y unen la tierra con el infierno. Conducen a las almas en sus caminos de ida o vuelta, y a menudo funcionan respecto de su personaje humano como atributos, como el pavorreal de la diosa Juno o la lechuza de Atenea. En *Paisaje con reptiles* y *Piel de sátiro*, juegan un papel más importante, como pareja amorosa de la protagonista, pero me temo que a los lectores no les apasionan los amores de la funcionaria y el hombre oso, ni la metamorfosis del jefe de la plataforma petrolífera en tortuga gigante. Sin embargo, yo lo vi, quizá en otro formato, pero lo vi en algún momento. Es más, desde un punto de vista simbólico estos amantes, en sus paisajes, se comportan de un modo irreprochable.

Mayor fortuna tienen en mis escritos los monstruos, sea cual sea la definición que demos de ellos. Su carácter especular hace que nadie pueda escapar de su influencia. Uno de ellos, que en principio no me llamaba la atención, el licántropo, irrumpió un día en mi estudio y se ha quedado conmigo durante estos últimos años. El título de esta charla hace referencia a dos libros en los que estoy trabajando donde su figura es preeminente¹: una novela titulada *El síndrome de Ambras*; y un pequeño estudio sobre mujeres barbudas y pilosas en el arte y el cine, titulado provisionalmente *Venus barbuda y el eslabón perdido*, y que se integra en la línea de estudios de género que no abandono desde hace años.

No vengo a hacer publicidad de estos dos empeños últimos, sino a hablar, a cuenta de sus protagonistas, de unos temas propios de la cultura fantástica y de su vigencia en nuestra cultura, en el campo de la animalidad y la metamorfosis al que antes me refería. Concretamente, al los relacionados con el hombre lobo y los enfermos del raro mal llamado *síndrome de Ambras* o *hipertrichosis universales congenita*. Ha habido y hay pocos en el mundo — algunos muy famosos— y se caracterizan por tener el cuerpo y el rostro cubiertos de espeso vello, como pelaje, y defectos en la dentadura y las encías que les afean, aunque no a todos. La hipertrichosis es una enfermedad de

¹ Cuando esta publicación vea la luz, estará ya en la calle: *El síndrome de Ambras*, Valdemar, Madrid, 2008.

transmisión genética que suele afectar a varios individuos de una misma familia. Me puso en contacto con ella y su imaginario una exposición del CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), *El salvaje europeo*, de 2004, en la que actué como comisaria junto al antropólogo Roger Bartra², encargándome sobre todo de los aspectos relacionados con la mujer y con el cine. Aprendí con Bartra que el salvaje europeo no tenía nada que ver con los pueblos aborígenes, o nativos de otros continentes, sino con una figura imaginaria creada en la Edad Media en Europa y conocida entonces como *homo sylvestris*. Emparentado con el sátiro, con el eremita piloso, con el enfermo de hipertrichosis y con el hombre lobo, se le creía habitante de los bosques, pacífico por naturaleza, desconocedor de la arquitectura y de la vida comunitaria. Para la exposición ampliamos este concepto al de hombre anómico, no civilizado ni bárbaro, pero humano y más vigente que nunca a causa de los fenómenos migratorios actuales.

El caso del hipertrichoso real e histórico Petrus Gonzalvus y su familia, servidores del rey de Francia del siglo XVI³, golpeó mi imaginación de una manera especialmente fuerte, sobre todo cuando asistí emocionada a la apertura del cajón en el que nos enviaban el retrato de cuerpo entero del gran piloso desde el castillo de Ambras. A pesar de su educación y cultura, Petrus y sus hijos, y las lindas hijas, eran llamados «salvajes» en los documentos. Y realmente, aunque no salvajes a nuestra manera convencional de concebirlos, aquellos especímenes cortesanos, lujosamente vestidos con paños y sedas que sólo dejaban ver la pilosidad del rostro, eran una especie de capricho de un dios exquisito y tenían que estar dotados de especiales poderes de seducción. A la niña Antonietta, hija de Petrus y de su bella mujer llamada Catherine, que fue retratada por Lavinia Fontana y se encuentra actualmente en el Museo de Blois, me la quedé para mí. Quiero decir que la incorporé a mi universo imaginario inmediatamente y para siempre, como a la niña Rosalia Lombardi de Palermo, que ocupa un lugar de honor en el cuento *Carne de ángel* de la antología *La*

² La bibliografía de Roger Bartra es muy extensa. Entre las obras que ha dedicado al salvaje europeo destacan Bartra, Roger, *El salvaje artificial*, UNAM, México, 1997, *El salvaje en el espejo*, Destino, Barcelona, 1996.

³ Véase Roberto Zapperi, *El salvaje gentilhomme de Tenerife. La singular historia de Pedro Gonzalez y sus hijos*, Editorial Verena Zech, Santa Cruz de Tenerife, 2006.

maldición de la momia de Valdemar. Como en este caso, pasó a formar parte de un texto enamorado, inspirando el personaje de Serranilla de *El síndrome de Ambras*. Luego volveré sobre ello.

De la misma época que los Gonsalvus, lobos cortesanos que sabían latín, data un grabado de Lucas Cranach que representa a un caníbal merodeador de las granjas, que se lleva a un niño en la boca, él hirsuto y andando a cuatro patas como un lobo u otra bestia hambrienta y carnífera. En la bibliografía que se ocupa de estos monstruos destaca la obra de Sabine Baring-Gould (1834-1924), teólogo, arqueólogo, coleccionista y recopilador de canciones populares, poeta, novelista, historiador, hagiógrafo y anticuario inglés. Este estudioso encontró tradiciones, leyendas, escritos sueltos y actas judiciales. No hay nada, en el caso del hombre lobo, comparable a los libros cultos fundacionales de carácter narrativo ficcional sobre el monstruo de Frankenstein o el conde Drácula. Hay más bien la experiencia invernal del ataque de las fieras a la aldea o a la granja, o de los caníbales en las hambrunas, o de sacamantecas como Romasanta. Un conglomerado de elementos reales e imaginarios no consolidado por un relato comparable al de Bram Stoker.

El salvaje y la mujer velluda, esta última en la versión dulcificada de la mujer barbuda, pasaron al mundo del *Freak Show*, donde destaca su conversión en el «eslabon perdido» en la segunda mitad del siglo XIX por influencia de la obra de Charles Darwin *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871). El ejemplo más conspicuo es el de Mademoiselle Fanny, de la época de Phineas T. Barnum (1810-1891), un chimpancé exhibido en los espectáculos y presentado como el eslabón perdido, siguiendo no sólo el interés popular por la teoría de la evolución sino la antigua y enrevesada tradición, anterior a Darwin, que relacionaba a estos monos y a los orangutanes con el hombre.

Fue Carlos Linneo (1707-1778) quien comenzó a desbrozar el barullo literario precientífico de las relaciones del hombre con los grandes simios y con criaturas mitológicas como los salvajes blancos y los sátiros en el mismo plano, estableciendo la diferencia entre el *Homo sapiens* (hombre) y el *Homo silvestris* (monos antropoides), dejando una categoría especial para los «niños salvajes» criados por animales en el campo (*Homo ferus*). Su camino fue seguido y

perfeccionado por la obra ingente de Georges Buffon (1707-1788), que estableció la razón, del lenguaje y la capacidad de inventar y perfeccionar como las distintivas del hombre respecto de los animales. Los fantasmas del salvaje peludo y el hombre monstruoso fueron desapareciendo en las obras de los científicos del siglo XVIII, no sin resistencias que en el imaginario hacen pensar en retrocesos, sobre todo cuando la cultura popular se pone a construir en el légamo del eslabón perdido sus fantasías y espectáculos.



Barbara Urselin, Grabado

Una de las pilosas más parecida a un híbrido y que más me interesa como material reciclable en el campo imaginario, es la indochina Krao, nacida en Birmania (1876-1926), que apareció en Europa a comienzos de 1880 y fue exhibida desde que tenía alrededor de 6 ó 7 años hasta su muerte por gripe a los 49. Sufría de prognatismo, irregularidades en la dentadura, hirsutismo general, labios reversibles, y además, según algunos médicos que la examinaron, pies

prensiles. La trajo de Laos el Gran Farini, aventurero y empresario de espectáculos, que contó que la chica pertenecía a una tribu de monos que vivían en los árboles y comía carne cruda y arroz. Se la habían cedido los reyes de Birmania y la había adoptado como hija. Cuando llegó a Europa fue examinada por el doctor H. Kaulitz-Jarlow, cuyo informe se inclinaba hacia la parte simiesca del eslabón. Según él, además de estar cubierta de pies a cabeza de pelo negro azabache, la estructura de su cara parecía la de un gorila. En consecuencia, se la publicitó como el Eslabón Perdido de Darwin. La exhibieron por primera vez en el Aquarium de Westminster, en Londres. Intervino en la polémica el Dr. J. G. Garson, expresando que su única peculiaridad era ser peluda sin que eso autorizara a considerarla el «eslabón perdido» como repetía machaconamente la propaganda y la prensa sensacionalista.

Sin duda una de las *freaks* peludas más famosas, inspiradora de una excelente película de Ferreri y Azcona (*La donna scimia*) ha sido la india mexicana Julia Pastrana (1834-1860), conocida en el mundo del espectáculo como la «Mujer pilosa y barbuda» («Bearded and hairy Lady»), la «Mujer más fea del mundo» o la «Indescriptible» («Nondescript»)⁴. Procedente de una tribu de indios de Sierra Madre en el estado de Sinaloa, se crió como sirvienta en casa del Gobernador. Entró en el mundo del espectáculo de la mano de un empresario americano profesional, para lo que tuvo que aprender a cantar y bailar. Sufrió síndrome de hirsutismo con fibromatosis gingival. De escasa estatura, estaba cubierta de pies a cabeza de pelos oscuros, y además era prognata, con las encías deformes y los dientes irregulares. Un gran arco superciliar contribuía a acentuar su aire simiesco. Sin embargo, su cuerpo estaba bien formado, aunque por su raza fuera pequeño. De pechos prominentes y menstruación regular, era fértil y llegó a ser madre, de un niño también piloso, que no prosperó. Según uno de los doctores que la estudió, hablaba dulcemente, se hacía entender en tres idiomas, era inteligente y rápida, tenía una sonrisa encantadora y le gustaba leer.

⁴ Sobre leyendas locales de uniones de mujeres con monos y el orangután de Bontius y de Linneo (Leroi, 2007: 247 y ss.). Sobre Julia Pastrana consúltese la excelente monografía de Christopher Hals y Lars O. Toverud (2003).

En diciembre de 1854 se estrenó por todo lo alto en el Gothic Hall, teatro musical de Broadway, New York, un gran show conteniendo «El híbrido maravilloso o la mujer barbuda». La publicidad la llamaba, siguiendo la costumbre de la época, «Híbrido de animal y humano», y la situaba al mismo nivel de la chimpancé Mademoiselle Fanny. Darwin no llegó a conocer personalmente a Julia, pero supo de ella y escribió sobre su caso. No era la primera persona afectada por el Síndrome de Ambras para Darwin. Conocía a la familia birmana Shwe-Maong, algunos de cuyos miembros sufrían hipertrichosis con trastornos en la dentadura. La opinión profesional estuvo dividida en lo que respecta a su naturaleza. En 1854 el doctor Alexander B. Mott solicitó a su manager una visita profesional. Tras un atento examen y después de hablar con ella, decidió que era un híbrido de orangután y humano, un «animal misterioso». No todos pensaban así. El zoólogo Francis Buckland que la vio en 1857, escribió de ella que era «una simple mujer india mejicana deforme», y mencionó características morales de su personalidad, como que era caritativa y generosa con las instituciones que cuidaban de los pobres, y señaló que si bien sus facciones eran repugnantes, tenía una dulce voz y podía hablar en tres idiomas, como señalamos más arriba.



Julia Pastrana (1834-1860), conocida como la mujer más fea del mundo

Su siguiente empresario, J.W.Beach, la presentó en Cleveland como una mujer orangután procedente de un pueblo primitivo que se relacionaba con los monos y daba híbridos. En la época, el imaginario pseudo científico, basándose en relatos y noticias de exploradores tomadas de las leyendas locales, admitía que en Sumatra y Borneo los orangutanes raptaban y poseían mujeres indígenas. Un certificado médico corroboraba la naturaleza híbrida de Julia, humana y orangután. En 1855 comenzó a trabajar con Theodor Lent, con quien viajó a Europa. En Londres actuó como la «Indescriptible» y «Una de las maravillas del mundo». En Londres Julia recibió visitas numerosas —previo pago— de científicos e intelectuales. Uno de ellos aporta un testimonio muy interesante. Se trata de Frederick Treves, el doctor que encontró y cuidó a Joseph Merrick, el Hombre Elefante. El caritativo científico vio una sesión del espectáculo de Julia en Londres y se sintió muy disgustado. Escribió que la exhibían en un local mal iluminado y polvoriento, con una puesta en escena paupérrima, como a un perro amaestrado, sin la menor dignidad ni respeto. Le pareció la viva estampa de la soledad.

Los viajes de Lent y su esposa por Alemania y Rusia se sucedieron con éxito. En Francia, sin embargo, no apreciaban mucho a los *freaks*. En Rusia se casaron en 1859. Al año siguiente Julia dio a luz en Moscú, con fórceps, a un niño de cuerpo largo y parcialmente peludo. Murió a los dos días, y Julia poco después. Lent buscó a un profesor de la universidad llamado Sokolov y le pidió que embalsamara a ambos, lo cual no era inusual en el caso de los fenómenos. En principio iba a quedárselos el Museo Anatómico de la Universidad, pero Lent demostró su parentesco con ellos y los rescató. Corrieron mucho mundo a partir de entonces madre e hijo, ella vestida de bailarina con un vestido rojo de falda corta muy airoso y un brillo desmesurado en sus ojos de cristal, y el pequeño —sospechosamente grande— en pie sobre una percha como un lorito. En su época no eran una excepción ni una especial piedra de escándalo, aunque su lugar de destino era más el museo de ciencias naturales o el gabinete de curiosidades que las tablas de los escenarios.

La historia de Julia Pastrana es interminable. A comienzos de los años 70 del siglo XIX, diez años después de su muerte, Lent se presenta en Karlsbad y pide la mano de Marie Bartel, una joven normal, inteligente y bien educada, pero peluda y barbuda. El padre de la chica no conoce a Lent, pero le entrega a su hija, treinta años más joven que él, a condición de que no la exhiba nunca por dinero y la saque de la ciudad lo antes posible. Tiempo después, para poder exhibirla, le cambia el nombre por el de Zenora Pastrana. La hace pasar por hermana de Julia, recupera las momias de su primera mujer y de su hijo, y monta un espectáculo con los tres, situando a éstas al fondo, en su caja de cristal. Marie no lo soporta durante mucho tiempo, y los cadáveres son enviados a la feria de Viena. Lent y Zenora siguieron su gira por Europa, siendo presentada ella en ocasiones como Julia. Tuvieron un niño rubio y normal y se establecieron en Rusia protegidos por el zar. Allí Lent comenzó a encontrarse mal y a comportarse como un loco. Marie le metió en un manicomio, donde murió pronto. La momia de Julia continuó siendo exhibida en circos, gabinetes de maravillas y túneles del terror durante veinte años. Finalmente, recaló en el Hospital Nacional de Oslo, donde ella y el niño yacen en paz actualmente en un sarcófago de cristal inaccesible para el público.



Petrus Gonsalvus, pintor alemán, 1580-10

Me he extendido en estos temas porque han ocupado mi tiempo y mi atención durante algunos años, que he dedicado a recoger un vivero de criaturas pilosas y a ofrecer una visión sencilla y realista de su historia como criaturas del espectáculo, presentadas por sus exhibidores como ejemplares provenientes del confuso y apasionante mundo de los orígenes del hombre y de su formulación más moderna a cargo de Charles Darwin. Es probable que el texto que publique lleve por título *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Los ensayos suelen servirme de apoyo para la ficción, pero procuro olvidar la erudición cuando escribo un relato. Además de la exposición de la que hablé más arriba, muchas lecturas y películas que he utilizado para trazar mi cuadro de las

mujeres pilosas me han llevado a interesarme por los hombres lobo, además de por las bellezas peludas como Antonietta Gonzalvus, y todo ello ha rebasado el interés por los datos a favor de la libertad que proporciona la ficción. En este sentido, gran parte de lo aprendido para *Venus barbuda y el eslabón perdido* ha ido a parar o se ha trasvasado a la novela *El síndrome de Ambras*.

El síndrome de Ambras es un relato ambientado en la España del Trienio Liberal y protagonizado por un noble inglés, lord Alexander Ashton, y su familia, que viaja en misión secreta. Lord Alexander Ashton acaba convertido en hombre lobo por la mordedura de una feriante pilosa inspirada en los ejemplos que vimos antes, especialmente en Antonietta, y tocada además por esa estética polvorienta, sucia y deslumbradora de las ferias ambulantes. Pero los lobos nacen, no se hacen. Cuando escribía, algo me decía que la mordedura de una bestia o de un híbrido o lo que fuera la Serranilla, no bastaba para convertir en lobo a un personaje de la envergadura de lord Ashton, así que pensé que éste venía ya alobado a España a cumplir su misión, siendo el encuentro con la chica un mero chispazo que avivó su enfermedad latente; de hecho, ya antes de encontrar a Serranilla, se dice en el texto que tenía los dedos medios de las manos más grandes que los otros, lo cual es una de las características de los hombres lobo en el folklore.

Cuestión nada baladí es para mi trabajo la fuerte suposición de que los hombres bestiales pertenecen a la aristocracia. En la exposición *El salvaje europeo* decidimos conceder un rincón especial a sendos retratos de Vlad Tepes el Empalador y de Ersbeth Bathory como ejemplo de lo que ha sido el salvajismo feudal en regiones remotas de Europa, pobladas por la imaginación colectiva con monstruos y crueles señores de horca y cuchillo. También los hubo en lugares más civilizados, como Francia, donde Gilles de Rais abrió en canal o decapitó a centenares de niños en sus castillos. Estos lobos humanos depredadores de sus propios territorios y depravados por las costumbres de la guerra y el bandidaje, son los auténticos licántropos. Los he compendiado, rebajando sus estaturas titánicas, en el viajero inglés lord Ashton, al que por otra parte procuro contrastar con una España ilustrada cuyos hombres y

mujeres superan su simpatía hacia las bestias y buscan el amparo de la Constitución y las Luces.

El síndrome de Ambras es una novela de viajes, exteriores e interiores. Viaje hacia las profundidades de una España salvaje en vías de extinción, donde todavía los grandes se comen a los pequeños, y viaje hacia el interior del alma de un aristócrata que empieza devorando el corazón de su yegua tras un accidente, y termina aullando a su propia muerte. Su mujer, casi una niña, le acompaña encantada, haciendo las amistades mágicas que le pide su joven alma. Ella ama al lobo, pero también al ángel de los caminos que se les une bajo la forma de un chico bohemio delicado y adorable como una muchacha. El telón de fondo goyesco es sólo eso: un telón. No me interesa escribir novelas históricas, aunque nunca hice de menos a las obras maestras de este género y me encanta leerlas. Pero los telones, como en *La perra de Alejandría*, dan mucho juego y los utilizo con gran placer, quizá porque soy historiadora o tal vez porque me inspira más un mundo sin luz eléctrica, sin petróleo y sin teléfono, que el nuestro.

Con *La perra de Alejandría* y *El síndrome de Ambras* me he sentido feliz, tanto que creo que la siguiente novela, que bulle ya en mi cabeza, carecerá también de luz eléctrica para que los fantasmas puedan danzar sin peligro a enredarse en los cables, y habrá caballos y mujeres capaces de manejar una espada. Nunca he tenido la sensación de escribir pastiches. Todo esto es tan moderno como nuestros propios sueños.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTRA, Roger (1997): *El salvaje artificial*, México: UNAM.
- BARTRA, Roger (1996): *El salvaje en el espejo*, Barcelona: Destino.
- BONAPARTE, Marie (1976): *Edgar Allan Poe, Studio psicanalitico*, Roma: Newton Compton, 2 vols.
- BRONFEN, Elisabeth (1992): *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press.
- HALS, Christopher y TOVERUD, Lars O. (2003): *Julia Pastrana. The Tragic Story of the Victorian Ape Woman*, Sutton.
- LEROI, Armand Marie (2007): *Mutantes. De la variedad genética del cuerpo humano*, Barcelona: Anagrama.
- PEDRAZA, Pilar (2008): *El síndrome de Ambras*, Madrid: Valdemar.
- ZAPPERI, Roberto (2006): *El salvaje gentilhomme de Tenerife. La singular historia de Pedro Gonzalez y sus hijos*, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Verena Zech.

DE LO FANTÁSTICO (Y NEOFANTÁSTICO): SUS COMPONENTES

Claudio Cifuentes Aldunate

Syddansk Universitet

Resulta difícil hacer status quo de la problemática del relato fantástico toda vez que existe una no desdeñable cantidad de ensayos que se proponen definir lo fantástico bajo diferentes criterios y —por otro lado— en el mismo decir de estos autores que están definiendo lo fantástico, nos percatamos, de que no todos están definiendo el mismo objeto, o más exactamente, no todos comprenden lo mismo bajo la designación de «fantástico».¹

El problema, tal vez, sea definir un género que por esencia es de orden transgresivo.² ¿Cómo definir el contenido de una entidad —en este caso un género específico— cuya esencia consiste en mover constantemente sus fronteras? (Se comprende por qué muchos críticos presentan esta tipología de escritura como la esencia de lo literario).

Cuando el género tiene como meta la ambigüedad y programa en la práctica literaria sus contenidos para que éstos queden en un vaho de indefinición, resulta complicado —por decir lo menos— definir, pues definir es delimitar. De manera tal que ya nos percatamos que todo intento de definición de este género debe ser lo suficientemente amplio para dar cabida a los movimientos de límites que el género sufre (y el escritor goza) constantemente en su práctica.³

Tenemos, pues, que escoger primero que nada, de todo ese universo de intentos de definiciones, una propuesta manejable y operativa.

Tal vez el problema provenga de que la manifestación de lo fantástico no «se presenta» concretamente sino que «se asoma», «se deja entrever»,

¹ Nos referimos a diferentes ensayos de diferentes autores, escuelas de pensamiento y épocas en que se ha tratado de definir el género, entre los cuales, Vax, Louis, *L'art et la littérature fantastiques* (1965), Caillois, Roger, *Anthologie du fantastique* (1966), Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Botton Burlà, Flora, *Los juegos Fantásticos* (1983), Belevan, Harry, *Teoría de lo fantástico* (1976). De Toro, Alfonso, *Reflexiones sobre el subgénero «fantástico»* (2006), etcétera.

² «Lo fantástico vive de las continuas transgresiones de los conceptos de realidad y de la agresión de las experiencias cotidianas del receptor» (De Toro, 2006:5).

³ Transgresión y placer: son numerosos los estudios, de orden psicoanalítico y semiótico, que ligan estos dos conceptos en una relación de causa y efecto respectivamente.

«adivinar», «intuir», «husmear» por lo cual estamos en un ámbito de lo especulativo, aunque motivado. Este concepto de lo «especulativo motivado» aparece en casi todo texto de corte fantástico/neofantástico. La motivación: se ve/se oye/se presiente lo indecible y, por su misma calidad de indecible/innombrable/inclasificable, se especula, es decir se presenta lo que podríamos llamar el momento conjetural (como sucede en los relatos de Julio Cortázar: «Casa tomada» (1946), «Pesadillas» (1983) etcétera). O, al revés, se especula sobre un objeto/persona/espacio determinado y aquello sucede. («Axolotl» (1956), «Lejana» (1951), etcétera, en el mismo Cortázar). Belevan en su libro *Teoría de lo fantástico* (1976: 20) habla de que ese «algo—de—lo—fantástico» se presenta, más que como aparición como una *comparición*, «una suerte de comunicación anterior a la comunicación misma», donde yo diría que lo que adviene en lo fantástico (pues no logro llenar de contenido esa palabra «comparición» a la que alude Belevan), es una intuición o imaginación. El objeto no está, pero se deja intuir, se deja imaginar y se produce una reacción en el personaje —o en el lector— «por aquello que no está» sino sugerido por el ruido, por la luz, por la vaguedad de una neblina, en fin, por el ambiente, en el caso del personaje, o por las palabras, en el caso del lector.

Lo fantástico basa su efecto en «lo percibible» y en lo «perceptible». Creo que es importante guardar esa diferencia de este doble adjetivo que nos ofrece nuestra lengua: «lo percibible» que es más atingente al objeto que se percibe/ se siente/ se presiente un objeto se hace percibible para un sujeto, (capacidad del objeto de hacerse visible, audible, palpable, intuible, etcétera) y, por otro lado, «lo perceptible»: la capacidad del sujeto de percibir: un objeto es perceptible o imperceptible «por un sujeto». (Es la capacidad del sujeto de ver, sentir, aquello).

Es de esta manera que adviene lo que alude Belevan, cuando añade que «lo fantástico, como síntoma, jamás alcanza una metafísica de su logos, jamás suprime la distancia permanente entre su esencia —su como síntoma— y su condición de esencia o síntoma» (Belevan, 1976: 20). Lo fantástico aparece así más que como un signo, como una señal. Se hace así posible un estudio de una

señalética, dice Belevan, citando a Barthes, pues lo fantástico sólo irradia «señales» o «síntomas» (op.cit: 25) Es decir su manera de hacerse perceptible.⁴

Al ser de carácter más connotativo que el signo, señal y síntoma —añade— se prestarían a lecturas polisémicas. Es por esta polisemia —no específica del relato fantástico— pero condicionante de su constitución, que podríamos postular una caracterología de un lenguaje fantástico, tan negado por no pocos críticos. Un lenguaje donde se produce un desliz significativo, no sólo a nivel de la palabra, como propone Belevan, sino un desliz mucho más amplio que afecta todo el universo significativo, incluida su significancia resultante.

Desliz es una designación muy satisfactoria, más que la ya recurrida polisemia, (término más general) pues allí donde esta última permite la co—presencia de significados complementarios, con el concepto de desliz tenemos un constante resbalar de un sentido a otro en relación paradójica, sin que casi se pueda reposar en una topología semántica de estos sentidos. Desliz y ambigüedad, otra característica señalada en los intentos de definición del género, son términos que se siguen y complementan, pues lo ambiguo es indefinible y es indefinible por un desliz que puede ser de orden lingüístico, de orden perceptivo, secuencial o de orden lógico, entre otros, y que casi siempre se modaliza en forma de transgresión, lo cual produce la consecuente movilidad o deslizamiento en el proceso de la significación. Este hecho es también leíble como una transgresión semántica, en tanto afecta la «seguridad» del sistema de comunicación dejándonos en una suerte de desamparo.

Los deslices a que aludimos aquí afectan tanto el relato fantástico «clásico» como el relato neo—fantástico. Si pensamos en el relato «El miserere», de Gustavo Adolfo Bécquer (1862), tenemos al forastero que busca un objeto sublime para inspirarse y poder componer el miserere más hermoso jamás escuchado, en vistas de hacerse perdonar sus pecados. En dicho relato, el momento del prodigio se desliza de un modo natural desde la percepción de lo natural hacia la percepción de lo sobrenatural. El forastero espera el prodigio en

⁴ En muchos casos, como por ejemplo el universo de los infra-sonidos, se hacen perceptibles para algunos, sin embargo son imperceptibles para una gran mayoría.

la ruina del castillo—abadía y los ruidos naturales de la tormenta y de los animales, de a poco, van construyendo el acorde musical inicial del prodigioso miserere que continúa en un pasaje de sonoridad de lo uno —lo natural— a lo otro: lo aparentemente sobrenatural de una pieza de música celestial, de belleza inconcebible. Ese rasgo de inconcebible es lo que hace que se vuelva irre recuperable en la memoria. Finalmente queda como huella incompleta en el pentagrama, por la enajenación a que fue llevado su transcriptor en el esfuerzo inútil de recordarla.

El miserere se vuelve así la huella de una supuesta experiencia mística, transcripción truncada por algo que... ¿Se escuchó...? ¿O que se creyó escuchar? Nunca lo sabremos y tenemos razones para dudar, cuando sabemos que su compositor terminó sus días en la locura.

Estamos ante un lenguaje cuyo material se centra —en sus núcleos— en el fenómeno de la percepción ambigua. El lenguaje se llena de «creí ver», «creí escuchar», «creyó ver», «creí sentir», etcétera, que muchas veces evoluciona narrativamente desde el creer al vi, sentí, oí, etcétera. Es verdad que no podemos decir que sea un lenguaje privativo del relato fantástico, sin embargo el género *ne peut pas s'en passer*.

Si tomamos un relato asignado a lo neofantástico y centrados siempre en ese desliz de significación, en lo que respecta a la percepción de lo audible, «Casa tomada», de Julio Cortázar, posee —en el mismo momento de la percepción de la toma de la casa por «lo otro»— varios tipos de deslices perceptivos, lógico—secuenciales, etc. que se repiten. El desliz perceptivo inicial viene envuelto en una comparación: el hermano ha ido a la cocina a preparar un mate y —como en el relato anterior— no escucha claramente, pues dice:

El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tire contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le

dije a Irene:

— Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo. •Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

— ¿Estás seguro?

Asentí.

— Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado (Cortázar, [1946], (1981).

Este momento en que «algo» habita la casa en el lado que los hermanos no ocupan, viene presentado con una duda de lo percibido, y, además, con una comparación excluyente, es decir una comparación donde el elemento comparante se excluye con el elemento comparado. Si es verdad que comparto mi sistema de códigos perceptivos con el narrador, ¿qué tiene que ver —desde el punto de vista sonoro, «un volcarse de silla sobre la alfombra» y lo que pretende compararse como sinónimo: «un ahogado susurro de conversación»? Allí surge la sospecha de que la idea de la toma es simplemente un pretexto y que el hermano, más que retener, quiere perder la casa. Inventa pretextos, «cosas oídas» primero, para clausurar la mitad de la casa —quedándose en un espacio más reducido con su hermana— para más tarde, «lograr» perder la totalidad de la casa.

A ese desliz de orden lingüístico le sigue un doble desliz lógico secuencial: el hermano no corre con gran alarma a avisarle a su hermana lo que ha pasado, no sigue los pasos lógicos de una codificación cultural de las reacciones. Algo o alguien ha tomado una parte de la casa y él se va primero a la cocina a preparar el mate. Y es sólo cuando lleva el mate a su hermana, que le comunica a ésta lo sucedido. Su hermana sigue en esa misma línea de «anti—reacciones»:

— Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado (pp. cit.).

Los hermanos viven una situación anómala de «matrimonio de hermanos», como dice el texto: con una casa que no los dejó casarse. Allí no sabemos si ese «se» de casarse debe leerse pasivo o reflejo. La lectura se desliza

desde una comprensión «ingenua»: 1) La casa era tan grande y daba tanto que hacer que no tuvieron tiempo para encontrarse novios/as, y 2) La otra comprensión posible: La casa (su simbología social y psicoanalítica de ley y moral de los abuelos, una suerte de «super—yo») les impidió casarse entre ellos. Ambas lecturas son posibles y propician la vacilación de la significancia que en este caso no atiende a la vasculación propuesta por Todorov, (1970) cuya reflexión va más bien a una vasculación en el orden fenomenológico de si un determinado hecho «tuvo o no tuvo lugar». Aquí la vasculación se desliza desde una comprensión ingenua a una comprensión sexuada del sintagma descriptivo.

Como se puede ver, también (y digo «también» pues seguramente el relato fantástico no será el único que contenga este fenómeno) es parte del lenguaje del relato fantástico una polisemia sobrepuesta, «polisemia integrativa» (significa lo uno «Y» lo otro) y «exclusiva» (puede significar lo uno «O» lo otro)

Lo que comenzamos aquí es un intento de sistematización de estos deslices lingüístico—semánticos.

La «polisemia integrativa» no tiene problemas de orden lógico en su acoplar un sentido «y» el otro. Cuando Jorge Luis Borges escribe «El inmortal» (1949), su personaje central, El centurión romano en África, Marco Ruffo Flamigio, se lamenta de no haber tenido notoriedad en las guerras de expansión bajo Diocleziano, donde —lo dice metafóricamente— «no vio la sombra de Marte», significando con ello su carencia de Gloria, lo cual, en el sentido figurado del término, nos transmite la carencia del sujeto: la inmortalidad comprendida en su sentido figurado. Es envuelto en esa disforia que adviene la posibilidad de poseer una inmortalidad «real», cuando un jinete moribundo venido de las tierras del Ganges le cuenta de la fuente que da la vida eterna y de la ciudad de los inmortales la cual Marco Ruffo decide encontrar y conquistar para sí. Lo hace y el relato pasa de una idealización de la inmortalidad a una visión de la inmortalidad como sufrimiento. El relato transita desde una comprensión eufórica a una comprensión disfórica del término: con la inmortalidad todo pierde su sentido, lo único que queda es —

después del primer entusiasmo— vegetar en la pasividad e inmovilidad como desquiciamiento. Los sentidos figurados y literarios de lo «inmortal» pasan de una comprensión figurada (la gloria) a una comprensión real (el no—morir). Lo que no se tuvo figuradamente se obtiene realmente y, cuando esto sucede, se vuelve indeseable. Conocemos a otros que viven el concepto de inmortalidad figurada y real, como Homero. Allí los sentidos figurado y real se complementan significando lo uno «y» lo otro. Nunca mejor dicho —en «El inmortal»— que «un hombre es todos los hombres» esa máxima metonímica borgesiana que recorre casi toda su obra se basa en la potencialidad de los sujetos de ser una parte o trozo de un ser genérico mayor: el hombre. Desliz significativo ampliativo muchas veces es la causa de un deslizamiento significativo que rompe dicotomías aparentes (como aquella de *El traidor y el héroe* (1944), por citar uno de los numerosos ejemplos posibles de encontrar en Borges).

En Borges es muy frecuente que se trata de deslices terminológicos dentro de un género donde la parte enigmática o misteriosa no es sino un pretexto para presentar una nueva interpretación del hombre o del mundo. «El inmortal» es una invitación a la conjetura: más allá de que el anticuario Joseph Carthophilus del siglo XVIII haya sido el mismo Marco Flamigio Rufo del siglo III después de Cristo, que buscó desesperadamente la mortalidad después de haber probado el martirio de la inmortalidad, más que eso —digo— es importante esa nueva revelación de la inmortalidad como un mal catastrófico e indeseable. Se comprende así el peligro que hay en el paso de la comprensión figurada del vocablo «inmortal» a la vivencia real de ello.

De la misma manera tenemos en Borges deslices semánticos que pueden permitir la comprensión de vocablos semánticamente alejados entre sí como una comprensión sinonímica basada en una isotopía común un poco alejada, como ocurre en Borges con —por citar sólo algunos— los vocablos «desierto» o «biblioteca» y su relación sinonímica con la palabra «laberinto». Ese «desliz sinonímico» se da también con otros términos como el vocablo «casa» que puede establecer sinonimia también con «laberinto» (cuando su habitante es el minotauro / Asterión) y que también puede establecer sinonimia con el vocablo

«mundo» cuando el minotaruro dice: «mi casa es el mundo, todo lo cual transforma «o desliza» el significado de «Asterión—en—su—laberinto» a una metonimia de «el hombre—en—el mundo». De esta manera el sema común isotópico de los vocablos «laberinto», «biblioteca», «casa» y «mundo» resulta ser: «lugar para perderse».

Me encuentro así en la práctica lectoral del género fantástico que consiste en la conjeturación: atribución de significado(s) a un material polisémico que no permite el asentamiento o fijación del significado en ninguno de los significados posibles, sino en un posarse momentáneo y perpetuo en ellos.

El gesto pendiente de esta reflexión es, entonces, ir desde la problemática de la hipersemantización de los vocablos susceptibles de leerse de varias maneras, al problema de la densidad, su relación con la codificación y la función metalingüística jacobsoniana (Jakobson⁵, 1963). Se revela así que lo propio de este género fantástico, y del sub—género neofantástico, es de tener que escribirse así, para producir el enigma del desliz o vacilación del sentido. Se trata de una escritura de la «intensidad» más que de la «extensidad» lo que justifica que se haya fijado mayormente en el género corto, pues la brevedad, la intensidad y el enigma comparten el sema de lo fragmentario o discontinuo. Lo breve es lo corto, lo intenso, lo que no se extiende, pues es la cima de un continuum, y, el enigma —cuyo fin es dificultar la comprensión de su mensaje— si se extiende se explica, (puesto que el sentido etimológico de explicar es desplegar, por lo cual, en un gesto inverso, de repliegue, el enigma también queda circunscrito a lo fragmentario y discontinuo).

Tenemos, pues, en el relato fantástico y neofantástico una escritura de la intensidad, como sucede en el género del micro—relato (Cifuentes, nota 6). Todos estos géneros son deudores del «enigma», (si se me permite considerar el enigma como un mini—género literario en contacto con lo sagrado, con lo mítico y con lo lírico).

La difícil penetrabilidad de su sentido, en estos géneros, vendría de una función del lenguaje soslayada en los esquemas de la comunicación que nos han presentado un Bühler (1934) o un Jakobson (1963). Esa función soslayada sería

⁵ La teoría de Roman Jakobson se expone en sus *Essais de linguistique générale*, París, 1963, capítulo XI.

la «función enigmática del lenguaje». El admitir de que existe mensajes que se producen conscientemente con una condensación significativa para que — precisamente— no sean comprendidos a la primera lectura. Mensajes crípticos cuya función es dificultar la comprensión. Por el hecho de que tanto lo fantástico como lo neofantástico —y sobre todo este último— suelen inscribirse en el género «cuento», y compartiendo la característica de la brevedad junto al micro—relato, se puede constatar que estos géneros están ligados a un «efecto inmediato» y a un «efecto mediato».

El «efecto inmediato» se da en la sorpresa de su resolución final, un quedarse boquiabiertos, una sensación de no haber comprendido del todo.

El «efecto mediato», en cambio, es muy importante: es la «comprensión diferida» en el tiempo entre la lectura y la comprensión, un quedarse horas, a veces días tratando de posicionar el o los sentidos «suelos», que hace de estos relatos objetos de difícil aprehensión. Es esa dilación de la comprensión que viene de esa «función enigmática» del lenguaje arriba postulada, y que, dicho sea de paso, está más allá de la presencia del enigma como parte de la estructura de este tipo de relatos. Insisto, es una función del lenguaje.⁶

El hecho de que haya mensajes que por su intensidad y concentración o densidad semántica, sumada a una brevedad casi sintética de sus sentidos, permite, sí, una lectura rápida del significante gráfico, pero el «efecto significativo», el definir la representación propuesta (si la hay y si es sólo una) implica una dilación en el tiempo como efecto mediato o diferido de lectura. Comprensión *après—coup*, obligación de releer, masticar el sentido escondido, dilatar el goce tras la brevedad, descubrir el misterio escondido «en» las palabras o «tras» las palabras, allí la «función enigmática del lenguaje» contenida en ese constructo —el relato fantástico/neofantástico— donde seguramente también han intervenido por igual la función poética y la función metalingüística, sin olvidar la función apelativa, pues ¿qué seducción hay más fuerte que un enigma?

⁶ A una reflexión parecida me ha llevado el subgénero del micro-relato (Cifuentes 2008).

BIBLIOGRAFÍA

- BELEVAN, Harry (1976) *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama.
- BECQUER, Gustavo Adolfo (1969) «El miserere» en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.
- BORGES, Jorge Luis (1974) «El inmortal», «La casa de Asterión» y «El tema del traidor y el héroe» en *Obras Completas*, Buenos Aires, Editorial Emecé.
- BOTTON BURLÀ, Flora (1983) *Los juegos fantásticos*, México, Universidad Autónoma de México.
- BÜHLER, Karl (1934) *Sprachtheorie*, Iena, Fischer.
- CAILLOIS, Roger (1965) *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- CIFUENTES ALDUNATE, Claudio (2008) «Del micro-relato y sus componentes», (en publicación) en *Explicación de textos literarios*, Editorial California State University, Department of foreign languages.
- CORTÁZAR, Julio (1981) [1946] «Casa Tomada» y «Lejana» en *Bestiario*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana.
- (1983) «Pesadillas» en *Deshoras* Buenos Aires / México, Editorial Nueva Imagen.
- (1964)/ [1956] «Axolotl» en *Final del juego*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- DE TORO, Alfonso (2006) «Reflexiones sobre el subgénero fantástico», disponible en: <http://www.sololiteartura.com/bor/borreflexsobre.htm>
- JAKOBSON, Roman (1963) *Essais de linguistique générale* (chap. XI), Paris, Minuit.
- TODOROV, Tzvetan (1970) *Introduction à la littératures fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.
- VAX, Louis (1965) *L'art et la littérature fantastique*, Paris, Presse Universitaires de France.

HISTORIA Y APORÍA EN LABERINTO (*AS TIME GOES BY*) DE GABRIEL TRUJILLO MUÑOZ¹

Dale Knickerbocker
East Carolina University

Imaginemos la siguiente situación: es el año 2078. Un equipo de científicos intenta «crear túneles en la madeja espacio-temporal» para hacer posible la comunicación y los viajes entre «los universos múltiples que existen a la vez» (Trujillo, 1995: 22). Uno de ellos, el neo-Nazi Hans Boder, pervierte esta tecnología como parte de un plan para «purificar» la raza humana. Desata la *derridación*, efecto que borra la frontera psicológica entre el yo y el no-yo en el 90% de la humanidad, y hace que se pierdan el raciocinio y la capacidad de distinguir entre lo real y lo irreal; irónicamente, son los individuos de raza mixta quienes se demuestran más inmunes al ataque.² Una vez efectuado el holocausto, el culpable crea el Laberinto titular como refugio para huir de unos colegas que pertenecen a un grupo anti-racista pero pierde control de su creación y no es capaz de salir. Sus cazadores, en cambio, pierden la memoria al entrar y se convierten en personajes de la película *Casablanca*. El Laberinto es un espacio-tiempo informado por el subconsciente colectivo humano, donde coexisten simultáneamente todos los espacios y tiempos posibles habidos y por haber, imaginarios y reales. Es sólo en 2120, cuando vuelven unos navíos que exploraban el espacio profundo, que la civilización se reorganiza y se reconstruye. La Tierra manda una nave, la Iliria, a vigilar y estudiar el Laberinto. Éste es el argumento de la novela *Laberinto (as time goes by)* del autor

¹ Todas las palabras inglesas citadas aquí están en inglés en la novela. Valerse de los dos idiomas forma parte de la estrategia del autor para elaborar el tema principal: la novela es una denuncia del racismo y un elogio al mestizaje.

² Este dato también desarrolla el tema mencionado en la nota 1, así como el hecho de que la mayor parte de los supervivientes de la derridación poseen nombres y apellidos que sugieren un parentesco multicultural (e.g., el historiador Francisco Sing).

mexicano Gabriel Trujillo Muñoz, galardonada en 1994 con el Premio Estatal de Literatura de dicho país.³

El presente ensayo pretende demostrar que *Laberinto* presenta la Historia⁴ de una forma paradójica, simultáneamente apocalíptica y posmoderna. *Laberinto* puede considerarse una obra apocalíptica, puesto que la trama principal sigue el patrón de crisis, aniquilación, y esperanza presente en el libro bíblico de *Revelaciones*, una de las «*grand récits*»⁵ o narrativas maestras —discursos que pretenden una visión totalizante de la realidad— de la cultura cristiana occidental. Como ha señalado Frank Kermode, el concepto apocalíptico de la historia presupone una visión teleológica de la Historia, basada en la lógica de causa y efecto, cuyo desenlace dará sentido a todos los sucesos anteriores. Los efectos de la derridación, fenómeno así bautizado en honor de una de las figuras más asociadas con la posmodernidad, Jacques Derrida, se presentan de una forma lineal que sigue dicha lógica, y consiste en una narrativa tradicional de la ciencia ficción «dura».

Al mismo tiempo, la novela es plenamente posmoderna: ofrece un palimpsesto transtextual y metaficticio, informado por numerosos hipotextos.⁶ La trama arriba descrita se ve frecuentemente interrumpida por fragmentos de una multitud de textos que ofrecen interpretaciones de los eventos históricos desde una gran variedad de momentos posteriores y perspectivas (históricas, filosóficas, científicas, psicológicas, poéticas, etc.). De esta manera, dicho palimpsesto desempeña dos funciones características de lo posmoderno: desmitificar narrativas maestras y deconstruir las oposiciones binarias en las

³ La bibliografía de Trujillo como novelista, cuentista, poeta, y crítico es demasiado extensa para citar; sin embargo, existen varias fuentes bibliográficas en la red que ofrecen esta información. Entre ellas, véase la excelente página mantenida por el Language Acquisition Resource Center de San Diego State University: <http://larc.sdsu.edu/baja/autores/trujillo_munoz.html> [fecha de consulta: 15/1/08]; y el blog del autor mismo <<http://trujillo.blogspot.com>> [fecha de consulta: 15/1/08]. Para un buen estudio general de su obra, ver el libro de Anaïs Fabiol.

⁴ Hago uso de la «h» mayúscula para referirme al discurso producido por los especialistas en esta disciplina, autorizados por la academia y la sociedad para ofrecer versiones «oficiales» de los eventos pasados. La minúscula, en cambio, designa los datos, la materia prima sobre la que trabajan y de la que sacan la Historia.

⁵ El término «*grand récits*» fue acuñado por Jean-François Lyotard en su estudio citado en la bibliografía.

⁶ Según Linda Hutcheon, la literatura posmoderna se caracteriza por su índole metaficticia; es decir, pone en evidencia su propia naturaleza ficticia. Una de las formas en las que la metaficción logra este efecto es mediante la introducción —directa o indirectamente— y recontextualización de elementos de otros textos, una técnica que produce, según Gerard Genette, un «palimpsesto» textual o «hipertexto». El término «hipotexto» también es de Genette, y se refiere a cualquier texto así introducido.

que las categorías del conocimiento humano están basadas (e.g., la psicológica entre realidad y sueño o alucinación; o la epistemológica entre el pensamiento racional y el irracional).⁷

Este efecto se logra de dos formas: mediante una nivelación *ontológica*, y otra nivelación *epistemológica*. A través de la creación de la metáfora central del Laberinto, Trujillo Muñoz presenta universos simultáneamente existentes sin señalar a ninguno como el «verdadero», sin otorgarle a ninguno un estatus privilegiado; o sea, establece una *nivelación ontológica*. Como observa Ursula K. Heise, la narrativa posmoderna «no da ninguna [realidad] prioridad ontológica [...]»⁸ (1997: 58).

En el Laberinto, no imperan ni la Historia ni la lógica de causa y efecto tal y como se entienden comúnmente, dato que, como observa Heise a propósito de la narrativa posmoderna, sirve para «explorar el juego temporal entre el determinismo y lo indeterminado, o entre la causalidad y la contingencia» (1997: 66). En esta obra, el Laberinto sugiere metafóricamente «una nueva forma de articular el pasado y el presente, no en términos de secuencias, sino como una frecuente y deliberadamente paradójica simultaneidad» (Heise, 1997: 67).

De la misma manera, la presencia de distintas valoraciones del evento apocalíptico plantea una *nivelación epistemológica*. Cada una representa una disciplina que aspira a presentar una visión autoritativa y totalizadora—y todas fracasan en su intento de aplicar la lógica a un fenómeno esencialmente ilógico, o más bien anti-lógico. Por lo tanto, ninguna de ellas puede percibirse como válida o superior a las otras. En lugar de jerarquizar estas interpretaciones, el autor crea lo que Heise llama una «heterarquía» (1997: 61), «para imposibilitar momentos de epifanía o de intuiciones privilegiadas» (1997: 58). Como se verá, el final apropiadamente indeterminado de la obra respalda esta lectura.

Respecto a la índole del Laberinto, dejemos que hablen los personajes que viven en él: los científicos anti-racistas transformados en el *barman* o

⁷ Según Lyotard, la incredulidad ante las narrativas maestras es la característica fundamental del posmodernismo. Derrida señala la importancia de las oposiciones binarias en el pensamiento occidental en su estudio citado en la bibliografía.

⁸ Las traducciones de las citas sacadas del libro de Heise son mías.

camarero y el pianista de Rick's Café Americaine. Explica éste: «Así son las reglas del Laberinto. [...] Todo cambia de un momento a otro. Ninguna historia es continua ni tiene explicación plausible. [...] Este sitio es *nowhere*» (Trujillo, 1995: 20). El barman agrega: «aquí todo aparece y desaparece sin orden ni propósito visible [...] no existe ley alguna que rija los cambios o las condiciones de los eventos que suceden. Aquí, todo se da por azar, fortuitamente» (Trujillo, 1995: 21). En los esfuerzos para explicar racionalmente el Laberinto, abundan las paradojas: una estrategia retórica en sí paradójica.

A esas observaciones subjetivas se suma la Historia oficial que ofrece la Enciclopedia Galáctica. Define la llamada «Era del Caos» como el momento «[...] cuando la derridación inundó los circuitos mentales y computacionales de la humanidad [...] Durante esta era se llegó al fin de la historia. La humanidad se convirtió en un manicomio dirigido por la irracionalidad de sus miembros. [...] hubo varias catástrofes provocadas por la ilusión de que “nada importaba”, que “todo era un juego”. A este tiempo también se le conoce como el tiempo del nihilismo activo» (Trujillo, 1995: 57-8)⁹. La Enciclopedia escribe la Historia del fin de la historia desde más allá de ese fin, e intenta explicar lógicamente un concepto de la realidad que parte de la suposición de que la realidad y la existencia son azarosas y carentes de sentido. Esta paradoja se observa también en un estudio de ca. 2465 que afirma que la humanidad pos-derridación vivía en un «no-espacio y no-tiempo» (Trujillo, 1995: 66), y que «[...] el hombre dejó de percibirse a sí mismo como un ser histórico» (Trujillo, 1995: 65). Esta aproximación se ve limitada a explicar fenómenos anti-históricos (una mentalidad ahistórica, una zona donde existe simultáneamente infinidad de tiempos) en los términos empleados por la disciplina epistemológica llamada Historia. Cuenta la historia de una especie ahistórica.

Para una perspectiva psicoanalítica, tenemos a Tláloc Casals¹⁰, quien afirma en su *Psicoanálisis de la vida derridizada* (ca. 2317):

⁹ La frase «todo era un juego» es una clara alusión a la famosa «libre juego de la significación» planteada por Derrida en la obra citada. De la misma manera, la etiqueta «nihilismo activo» alude a la filosofía de Friedrich Nietzsche, quien influyó mucho en el pensamiento derridiano.

¹⁰ Este personaje es otro ejemplo del mestizaje: el nombre «Tláloc» alude al dios azteca de la lluvia, «Casals» es un apellido de origen ibérico.

Ya no era posible cerrar los ojos después de haber dejado que nuestro inconsciente colectivo nos liberara, al cedernos la vasta gama de sus milagros y terrores, en esa magma sin tiempo ni espacio que fue la derridación. Era como un regreso al útero materno universal, una nueva edad amniótica anterior a la creación del mundo. Allí, en su seno, todo estaba en equilibrio. Eros y Tanatos eran un solo ser simbiótico, una sola presencia dual que no necesitaba a la historia para adquirir contorno y realidad (Trujillo, 1995: 102).

Es preciso notar la paradoja implícita en un ser a la vez solo y dual: la oposición binaria entre el instinto creador erótico y el destructivo de Tanatos, fundamento de la narrativa maestra psicoanalítica freudiana, se ve unificada, anulada. Por lo tanto, es posible afirmar que, en lugar de jerarquizar los dos impulsos, el autor los presenta nivelados.

También hay aproximaciones artísticas o literarias, como ésta sacada de «La punkerización del cosmos» (ca 2178) por Katrina Qifer:

Pero el mundo es tal como es, es decir, tal como pensamos que es. [...] El Laberinto es una metáfora del mundo —o del universo, como se prefiera—: cambia según nuestros deseos, sí, pero también lo hace sin tomarlos en cuenta. Es la memoria colectiva de una humanidad amnésica, que poco a poco va recuperando sus recuerdos, que paulatinamente vuelve a tomar conciencia de sus mitos y de su historia, de sus sueños y pesadillas. Es la deconstrucción de la nada, el repoblar del universo (Trujillo, 1995: 19).

Todas estas interpretaciones emplean términos emparejados antonímicos, paradójicos (o, para echar mano a un vocablo derridiano, apóricos). Definiciones indefinidas.

Por supuesto, no faltan explicaciones basadas en narrativas maestras científicas, como la siguiente escrita por Gervasio Munch¹¹ ca. 2137 que hace eco no sólo del principio de la incertidumbre de Heisenberg, la relatividad, y la física cuántica, sino además de la filosofía fenomenológica: «[d]esde que el universo se redescubrió como una entidad relativa, transitoria y fundamentada

¹¹ Una obvia referencia al pintor expresionista noruego Edvard Munch (1863-1944), cuyas obras más famosas expresaban la ansiedad y el horror, temas muy de acuerdo con la temática de esta novela.

en la óptica peculiar de cada espectador [...] la realidad, desde la perspectiva de la humanidad, se volvió elusiva, engañosa, cambiante en cada parpadeo» (Trujillo, 1995: 18). Lo que comparten estas explicaciones es que no explican: aun cuando los científicos logran crear un «holomapa» del Laberinto cerca del final de la obra, es insuficiente para representar su naturaleza entera, como indica la siguiente descripción del Laberinto tal y como viene representado en el mapa: «[...] la primera impresión era la de una nebulosa molecular de alta densidad, la de una nube orgánica que destallaba y cambiaba de forma continuamente. Los más expertos, sin embargo, podían, gracias a los implantes temporo-espaciales, contemplarla en todos sus detalles, pero sólo desde una única perspectiva, desde una época y un lugar específico» (Trujillo, 1995: 33). La índole de la metáfora central subraya la ironía que subyace a esta narrativa: aunque existiéramos fuera del tiempo —o dentro de *todo* tiempo, como en el Laberinto, sería necesario experimentar, pensar— y narrar—*en* y *desde* un sólo tiempo, como hacen los personajes.

La capitana y el historiador de la Iliria logran penetrar en el Laberinto (aquél convertido en minotauro, ésta en Ingrid Bergman) pero sin memoria ni de quiénes son ni de su misión. Es gracias a dicho holomapa que la tripulación de la Iliria logra comunicarse con ellos e informarles de sus identidades y de su misión. Después de escaramuzas, persecuciones, y alguna que otra tortura, tanto los malos como los buenos llegan al centro del fenómeno temporoespacial, y se escapan utilizando la energía del generador fractal que allí encuentran.¹² Boder huye a un universo alternativo, y nuestros héroes regresan a su nave. Ya duchos en el manejo de la tecnología del Laberinto, éstos retornan al pasado pre-derridación para impedir el apocalipsis, y después determinan perseguir a Boder por todas las realidades necesarias para impedir que repita su experimento genocida. En algunas Boder sobrevive, en otras muere; a veces tiene éxito, a veces fracasa. El desenlace, en lugar de ofrecer una sola realidad actual y limitar las múltiples realidades futuras posibles

¹² «Fractal» es un término que proviene de la teoría del caos —una alusión muy apropiada, dada la época ficticia de la que se trata—. Véase el estudio de N. Kathryn Hayles.

sugiriendo una dirección, se abre a una infinidad de realidades pasadas y futuras—cada una de ellas un presente para quienes la habitan.

Este final sumamente indeterminado subraya las nivelaciones anteriormente propuestas: no hay ni realidad ni lógica únicas, privilegiadas. Volvamos a la historia contada por historiadores, para ilustrar como ellos mismos reconocen la imposibilidad de escribir la Historia:

Aníbal Zuma (ca 2379) explica cómo los Nazis y los comandos anti-racistas ocuparon realidades simultáneas y coexistentes dentro del Laberinto:

[...] cada grupo ignoró —o no se percató de— la existencia del otro, sino hasta que el laboratorio se colapsó en 2224 y ambos grupos descubrieron que habían estado conviviendo, uno al lado del otro, por más de 150 años. Fue un suceso particularmente sangriento para todos los que en él participaron, y probablemente haya sido el último acto de ese capítulo de la humanidad que llamamos la derridación. Si es que hay un final para todo eso (Trujillo, 1995: 126).

El estudio de Zuma se llama *La guerra del fin del tiempo*,¹³ a pesar de que lo que describe es más bien el final del concepto apocalíptico lineal y teleológico de la Historia, y el comienzo de una nueva forma de ver y entender el tiempo.

Muchos de los fragmentos de interpretaciones de los eventos citados hacen eco de la incertidumbre o indefinición sugeridas en la frase «Si es que hay un final para todo eso». El historiador Har Jald propone una versión de los hechos que podría calificarse de «anti-historia posmoderna» en su ensayo «Los pilares de la sabiduría holotemporal» (ca 2321). Expresa claramente la imposibilidad de identificar una verdad única, correcta, y privilegiada:

Es aquí, en los relatos de tales sucesos, que ningún estudioso se pone de acuerdo. Una variante es tan creíble como cualquier otra. Y cada historiador apuesta por la que más le gusta o le convence. Tal vez porque estos relatos no pretenden decir toda la verdad, sino únicamente contar una versión de ciertos

¹³ Es una clara referencia a la novela, también apocalíptica, *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa.

hechos hasta hoy inexplicables pero que realmente ocurrieron. Nadie sabe cómo. Mucho menos por qué (Trujillo, 1995: 130).

Jald describe realidades, narrativas históricas, interpretaciones múltiples y heterárquicas —una Historia posmoderna, valga la paradoja—.

Los personajes expresan sus conclusiones de una forma parecida, como se ve en las siguientes reflexiones por parte de Josel Almeida, líder de los comandos anti-Nazi, en su diario fechado en 3820, dándole literalmente la última palabra:

¿Qué es la historia? ¿Qué es el mito? Dos relatos que difieren en minucias, dos versiones complementarias de un mismo suceso. Ved el caso de la nave espacial Iliria o del comando de sabotaje o de la propia derridación. ¿Son mitos o son historia? ¿A quién le interesa hacer semejantes distinciones? Mejor dejarlas vivir en sus propios términos, con sus eternas paradojas. Por eso cuando alguien me pregunta qué fue de Hans Boder [...] a mi vez le pregunto a quien me interroga de qué espacio temporal me habla o en qué universo ubica tal acontecimiento. [...] después de la derridación [...] ya ningún ser humano puede hablar de un sólo universo habitable. Uno ya no es solamente uno mismo, sino un conglomerado personal de fantasías y realidades (Trujillo, 1995: 139-40).

La obra termina con la siguiente conversación amena entre los héroes que demuestra perfectamente la índole metaficticia de la novela, amén de las nivelaciones ontológicas y epistemológicas:

—Todo termina donde tú digas—precisó el hombre del piano y comenzó a tocar *Mi amor es una mancha solar*.

—Todo termina cuando uno sueña —respondí de inmediato—. *Maybe not today. Maybe not tomorrow*.

—¿Y quién les dijo que esto es el final?— nos interrumpió el barman, mientras una sonrisa se deslizaba por sus labios.

Por supuesto, cada uno de nosotros estaba en lo correcto y cada uno, a la vez, estaba equivocado.

Cosas del guionista, supongo (itálica original, Trujillo, 1995: 142).

En resumen, *Laberinto* presenta una yuxtaposición de dos formas distintas de percibir y entender la historia —una teleológica que reclama la autoridad jerárquica del *logocentrismo*, y la otra la múltiple, simultánea, e indeterminada de la heterarquía posmoderna—.

Diría, además, que *Laberinto* manifiesta otra característica posmoderna: una sensibilidad en la cual conviven la destrucción y la esperanza, el horror y el humor: piénsese por ejemplo en la también posmoderna y apocalíptica novela *Cat's Cradle* de Kurt Vonnegut. Lúdicamente escrita en un género popular con muchos guiños metaficticios al lector, *El Laberinto* produce un distanciamiento irónico y un humor que quizá constituye la única forma de narrar y contemplar los horrores de la historia humana sin sufrir un trauma parecido a la derridación porque, como nos advirtió Nietzsche, cuando miras largo tiempo al abismo, el abismo también mira dentro de ti.

BIBLIOGRAFÍA

- DERRIDA, Jacques (1976): *Of Grammatology*, (trad. Gayatri Chakravorty Spivak), Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- FABRIOL, Anaïs (2005): *La frontera en la narrativa de Gabriel Trujillo Muñoz*, Mexicali: Crunch Editores.
- GENETTE, Gerard (1988): *Narrative Discourse Revisited*, (trad. Jane E. Lewin), Ithaca, NY: Cornell University Press.
- (1997): *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, (trads. Channa Newman y Claude Doubinsky), Lincoln: University of Nebraska Press.
- HAYLES, N. Katherine (1990): *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca: Cornell University Press.
- HEISE, Ursula K. (1997): *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge.
- KERMODE, Frank (1967): *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford: Oxford University Press.
- LYOTARD, Jean-François (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel (1995): *Laberinto (as time goes by)*, Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California.
- VARGAS LLOSA, Mario (1981): *La guerra del fin del mundo*, Barcelona: Seix Barral.
- VONNEGUT, Kurt (1963): *Cat's Cradle*, New York: Delacorte.

**RADIOGRAFÍA DEL FANTASMA:
ORÍGENES DE LA CIENCIA FICCIÓN
Y EL CUENTO FANTÁSTICO EN ARGENTINA**

Lola López Martín

Universidad Autónoma de Madrid

El antecedente histórico de la ciencia ficción y de la literatura fantástica se remonta al impulso de la ciencia en el siglo XVIII. Una de las grandes propuestas de la Ilustración fue eliminar las explicaciones sobrenaturales de la realidad y establecer la separación entre ciencia y religión. La doctrina racionalista que abarca todo el XVIII dio lugar a una «desmiraculización del mundo». El proceso de secularización iniciado entonces arraigó principalmente en los países favorecidos por la revolución industrial, los cuales asentaban las bases del pensamiento moderno y escéptico. Gracias a la tecnología el hombre tomaba conciencia del poder de sus facultades, pero a la vez, terriblemente, tomaba conciencia de sus limitaciones, y más indescifrable parecía el misterio de la muerte (Caillois, 1970: 24).

En relación a este contexto hay que preguntarse qué lugar ocupan la literatura fantástica y la ciencia ficción.

Por un lado, la literatura fantástica se presenta como un canal para recuperar el imaginario que había quedado marginado por la visión secularizada y racional; pero el género fantástico se presenta también, y sobre todo, como un medio para hacer emerger los miedos ontológicos reprimidos por la conciencia científica (König: 1984). Cuando ya ni la fe, ni la razón, ni la técnica son capaces de dar respuesta a los interrogantes del alma humana, lo fantástico literario viene a ofrecer un discurso donde hacer confluir los puntos de tensión entre el hombre y lo suprasensible, un discurso donde lo desconocido inquietante habita en el seno de lo cotidiano y, asimismo, un discurso que da cabida a aquellos elementos que subyacen en el reverso de la cultura como lo diabólico, la perversión, la superstición o el erotismo (Jackson: 1986).

Por otro lado, la llamada «literatura de anticipación» se consolida cuando el método científico se convierte en el instrumento por excelencia para observar y definir la realidad. La ciencia ficción nace bajo la premisa de casar el triunfo de la razón al progreso de la tecnología, de proponer nuevos inventos o reflexionar sobre las consecuencias de la ciencia a través de historias ficticias (Kagarlitski: 1974). A menudo, más que los beneficios, en el texto se presentan los conflictos adversos a los que da lugar la tecnología, cuestionándose sus resultados en la sociedad, no tanto científicos como psicológicos. La ciencia ficción busca, como el cuento fantástico, un modo de narrar para expresar lo extraordinario e incorporar el ámbito del mal. Uno de sus fines es descubrir de qué manera se puede recuperar el concepto de milagro, pero sin intermediarios divinos, y en ello radica su valor de utopía (Giachino: 1975). No es extraño, pues, que la primera obra de este género, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley, trate sobre un ser monstruoso que es creado no por fuerzas prodigiosas o celestiales sino por la ciencia misma.

Uno y otro género se constituyen a lo largo del siglo XIX como respuestas estéticas a los misterios que siguen preocupando al hombre en su anhelada unión de lo racional y lo intuitivo. Mientras que el género fantástico pretendía alumbrar la duda de la noción misma de «realidad», sobre la que se apoyaba un racionalismo cada vez más insatisfactorio, la ciencia ficción examinará las consecuencias extremas del poder de la razón y de la ciencia.

Como suele ocurrir, los géneros fusionan componentes entre sí. Se observa entonces el acercamiento de nociones del espiritismo o la teosofía a elementos de las doctrinas positivas. La combinación entre lo empírico y lo suprasensible genera una de las emociones más características de este género, el «miedo a lo posible», especialmente avivado cuando los modernos aparatos verifican la existencia de fenómenos que escapan a la capacidad racional. Por ejemplo, en el cuento «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado» (1861), del venezolano Juan Vicente Camacho, un grupo de cirujanos y filósofos traen a la vida a un hombre muerto para que cuente un secreto del pasado; o en «Nelly» (1896), de Holmberg, la ciencia demuestra que la temperatura de la estancia desciende cuando se aparece un espíritu; o el fraile protagonista de

«Verónica» (1896), de Rubén Darío, muere en extrañas circunstancias después de que, tras haber revelado en su laboratorio una fotografía que había hecho a la ostia sagrada, en la placa de la misma aparece un Cristo con una terrible mirada y con los brazos desclavados.

En el cuento del siglo XIX la ciencia logra coexistir no sólo con los fantasmas sino también con el hipnotismo y otras paraciencias. Hay que tener en cuenta que los estudios sobre la telepatía, el estado mediumístico o el trance magnético se basaban en teorías de Franklin, Galvani, Coulomb y Faraday acerca de la física y la electricidad. Así, los principios sobre el movimiento y la gravedad dan soporte teórico a las experiencias del espiritismo, que ideó expresiones como «telegrafía espiritista» o «electrobiología». Es de señalar que el enfoque empírico dio lugar a relatos en los que la esoteria y la ciencia demuestran sin contradicción el influjo de fuerzas ocultas. Esta perspectiva adquiere tintes particulares en «Yerbas y alfileres» (1876), de la argentina Juana Manuela Gorriti. En este relato se establece el dilema de si el protagonista, que había estado profundamente enfermo, se cura finalmente por la ayuda de unas hierbas médicas recomendadas por un científico botánico o bien porque ha dejado de estar bajo la influencia de los ritos de vudú que practican hacia él.

La temática y los recursos narrativos del cuento dan un giro a partir de la mitad de siglo, cuando ya prácticamente todas las naciones americanas se han independizado, han logrado un equilibrio político y están experimentando los efectos de la industrialización. Será Argentina el país donde más se acuse la evolución del progreso, cuya repercusión fue extensible a todos los aspectos de la vida. Argentina avanzaba hacia una nueva realidad económica, demográfica y cultural marcada por la intensificación de los negocios a baja y alta escala, el tránsito portuario, las inversiones extranjeras y las oleadas de inmigración procedentes de Europa y otros puntos del planeta.

A partir de 1870, especialmente con la intervención política y pragmática de los intelectuales de la generación del ochenta, Argentina advierte aún más los cambios que ya venían dándose en las costumbres, el arte, el moderno urbanismo de sus ciudades y la estructura social. Por un lado, desde el gobierno y la administración se implanta el sistema positivista en diversos órdenes

sociales, y, por otro, se lleva a cabo la laicización del saber y de las instituciones públicas, sobre todo la escuela y la universidad, impulsada por la generación del ochenta, la cual contribuyó a la regeneración espiritual y cultural del país. Es justamente en este contexto de prosperidad que afloró de manera significativa la producción de la narrativa fantástica y de ciencia ficción; y será la generación de escritores de 1880 la más interesada en combinar en su obra la ciencia y lo sobrenatural, la vigilia y el sueño, lo armonioso y lo horrendo, lo cotidiano y lo insólito.

Las revistas y editoriales de Buenos Aires hacen acopio de traducciones de Hoffmann, Poe, Quincey, Chesterton, Nodier, Gautier o Baudelaire entre otros. Igualmente, Argentina manifiesta una importante fascinación por aspectos relacionados con la psiquiatría, dando lugar a investigaciones como *La locura en Buenos Aires*, de Samuel Gache, y *Los manicomios*, de Norberto Maglioni. También existe en este país una gran atracción hacia contenidos espiritistas, como los dictados por Allan Kardec (*El libro de los espíritus*, 1875); esta temática estimuló publicaciones vernáculas como *El espiritismo en la Argentina*, de Cosme Mariño. Hay que añadir que ya en 1870 se había creado en Buenos Aires la Sociedad Espiritista, a la que después se vincularían algunos autores del modernismo.

El interés por la ciencia y por la pseudociencia se sumó a la divulgación de la astrología así como a la popularización de doctrinas como el budismo o el brahmanismo. Estas disciplinas orientales defendían la unión del alma con la mística del universo. En relación a ello se crearon teorías como la del «espíritu universal», el cual se revelaba por medio de la radiestesia (facultad de los zahoríes para captar radiaciones subterráneas) o el «mesmerismo» (referente a las ideas de Franz Mesmer sobre el trance anímico y la transmisión del fluido cósmico).

Este marco cultural e ideológico se trasvasa al cuento argentino decimonónico añadiendo una asimilación particular de la tradición europea del relato gótico y del fantástico romántico. Por otra parte, y aunque si bien con menor predominio que en otras zonas de Hispanoamérica, no hay que olvidar el legado de las culturas africanas entroncadas a la autóctona (magia negra,

devoción totémica). Toda esta serie de influencias de índole tan diversa suministró a la literatura una cantidad y una pluralidad de elementos simbólicos que fusionan la herencia de las culturas precolombinas con ideas del esoterismo, cuya impronta ha llegado hasta autores como Carpentier, Borges y García Márquez.

Otra de las claves que repercute en los orígenes de la ciencia ficción y del cuento fantástico es que la mayoría de los relatos del siglo XIX se editaron en la prensa. Junto a los artículos de materia científica y social, los periódicos dejaban espacio a relatos que aplicaban en la ficción las tesis científicas que el columnista difundía. Precisamente en Argentina fue donde el positivismo tuvo más adeptos (Biagini: 1985). Gracias a la ciencia se demostró la volatilidad de las sustancias, la transformación de la materia en energía o la influencia de ondas electromagnéticas en la evolución de sustancias orgánicas. El empirismo desplazó antiguas ideas, desmintió supersticiones y proporcionó fidedignidad en el proceso de deducción de leyes naturales. No obstante, como contrapunto al determinismo científico de la época, el cuento fantástico ensalza lo intangible para la razón humana. El texto fantástico y de ciencia ficción subrayan el sentimiento de angustia ante lo desconocido y de vulnerabilidad a la industrialización de la sociedad y a los fines de la ciencia. Así se puede observar en «Fantasía nocturna» (1886), del argentino Martín García Mérou. En esta narración se da vida a una sombra monstruosa que destruye el mundo y que proviene del «bacillus coma» que el doctor Hidrocéfalo estudia en su laboratorio. Finalmente, todo resulta ser una pesadilla, pero una pesadilla tan seria como la propia idea de imaginar hasta dónde puede llegar la ciencia, si destruirá el mundo antes que salvarlo y, peor aún, si esa idea que sólo es hipotética pudiera llegar terriblemente a hacerse posible.

El escritor más polifacético de la generación del ochenta es Eduardo Ladislao Holmberg, cuya obra muestra perfectamente la coyuntura cultural e intelectual que he comentado así como la coexistencia del discurso científico, el fantástico y el metafísico. Holmberg, escritor, naturalista y profesor, contribuyó a la divulgación del positivismo y del darwinismo en Argentina y fue uno de los primeros y más importantes expertos en la vegetación y la zoología

argentinas. Holmberg, que tradujo a Conan Doyle y a Wells al español, fue el creador de la ciencia ficción en las letras argentinas. Sus lecturas de Julio Verne, Camille Flammarion y Allan Kardec armonizaron con el gusto por las ficciones de Baudelaire, Maupassant, Hoffmann y Poe.

En el cuento titulado «El maravilloso viaje del señor Nic-Nac» (1875) el protagonista, con ayuda de un médium, se desprende de la materia corpórea y vuela hacia Marte. Éste es sin duda uno de los primeros cuentos de ciencia ficción de la literatura argentina. El texto evidencia los conocimientos astronómicos de Holmberg y sus lecturas de Humboldt (*El Cosmos*) y de Verne (*Viaje a la Luna*). Fue precisamente Flammarion quien argumentó la posibilidad de habitar planetas como Saturno, Júpiter y Venus. Quizá ésta fue la influencia más directa para el autor argentino. Pero la astronomía no es la única fuente de este cuento, las otras son las ciencias ocultas (neoplatonismo, pitagorismo), el espiritismo y el antroposofismo, movimiento filosófico ideado por Rudolf Steiner, que pretendía integrar lo espiritual del hombre con lo espiritual del universo. Seguramente el autor leyó también las ideas de Flammarion en *La pluralidad de las existencias del alma* (1864) y *Habitante del planeta Marte* (1865). Otro modelo que debió influir en el imaginario de Holmberg para construir su relato fue Atanasio Kircher, en cuyo *Viaje extático celeste* (1656) el ánima asciende al universo.

Lo curioso en el cuento de Holmberg es que Marte está habitado por una civilización parecida a la de la Tierra. De hecho, Marte no es tan distinto de Buenos Aires, donde en tiempos de Holmberg se comían unas galletitas de la marca Nic-Nac. La insinuación es clara: la descripción sarcástica de la sociedad marciana tiene su paralelismo en las instituciones y en las costumbres de la civilización argentina. El motivo del viaje extraplanetario cumple aquí una función de autocrítica.

El relato de ciencia ficción más conocido de Eduardo Holmberg es «Horacio Kalibang o los autómatas» (1879). El protagonista, el burgomaestre Hipknock, es seguidor del empirismo, ateo y observador matemático. Hipknock ofrece una velada nocturna a varios convidados. En mitad del banquete llega Horacio Kalibang, un hombre que había desafiado las leyes de la física

perdiendo su centro de gravedad. Hipknock persigue esa noche a Kalibang con el propósito de descubrir su secreto: Horacio Kalibang es un autómatas de entre los tantos que construye Óscar Baum. Al día siguiente el burgomaestre recibe una invitación del fabricante de autómatas, quien dice tener en proyecto «un cerebro con funciones propias». En casa de Baum, Hipknock asiste a una representación de varios robots. El burgomaestre, sorprendido, exclama «si éstos son autómatas, es necesario confesar que no se diferencian mucho de nosotros», a lo que Baum responde «si el señor burgomaestre me permite, yo invertiría la proposición». El comentario es de lo más irónico, tanto más en cuanto que luego aparece el verdadero Baum, revelando que aquel primero era otro robot, imitación de su persona. El asunto se complica cuando el burgomaestre contempla una nueva representación de autómatas que escenifican la cena de la noche pasada y descubre el doble de sí mismo, tan igual que se pregunta si no será él el autómatas. Desde ese momento Hipknock no podrá evitar preguntarse por la identidad de los que le rodean. El cuento acaba cuando Luisa, hija de Hipknock, recibe a Horacio Kalibang como regalo nupcial de parte de su primo Fritz. En una nota Fritz confiesa ser el verdadero fabricante y haber construido una Luisa artificial, debido a que no había conseguido que la real se enamorase de él. En esa nota Fritz reprende a los «otros» autómatas, a los hombres que carecen de justicia, de amor al prójimo, y cuyo comportamiento está vacío de identidad:

Cuando, sumergido en el torbellino de la política, encuentres algún personaje que se aparte de lo que la razón y la conciencia dictan a todo hombre honrado... puedes exclamar: ¡es un autómatas!

Cuando, sumergido en las grandes batallas del pensamiento, tu adversario científico llame en su apoyo los misterios de la fe, puedes exclamar... ¡es un autómatas!

Cuando veas un poeta que te pinta lo que no siente, un orador que adula al pueblo, un médico que mata, un abogado que miente, un guerrero que huye, un patriota que engaña, un ilustrado fanático y un sabio que rebuzna... puedes decir de cada uno de ellos: ¡Es un autómatas! (Holmberg, 1957a: 166)

Este fragmento pone de relieve una de las coordenadas que se encuentra en el origen del motivo del doble, «la amenaza del yo». El paso del fantástico a la alegoría metafísica se explica porque en la duplicación física subyace un problema psicológico sobre la cuestión de la identidad. Este problema lo había vislumbrado el cuento fantástico del romanticismo alemán al advertir que lo más terrorífico no proviene de las fuerzas imprevisibles de la naturaleza, ajenas al control del hombre, sino que está ya dentro de él, en su alma interior:

La pervivencia de este motivo y la preservación de su poder ominoso frente a la degradación de otros tipos fantásticos, radica, precisamente, en su morfología: es el individuo quien constituye un peligro para sí mismo, pues la amenaza late en el seno del propio yo, no en un monstruo cósmico o en un mutante. Por eso el horror que el doble inspira es primordialmente metafísico, porque constituye un ataque directo a la razón y a las nociones de identidad e individuo. (Rebeca Martín, 2007: 25)

El Kalibang de Holmberg fue un antecedente para autores argentinos posteriores que también trataron el motivo del doble como Lugones —quien efectivamente había leído a Holmberg— en «Un fenómeno inexplicable», y ya en el xx Cortázar en «Axolotl», o Enrique Anderson Imbert en «La locura juega al ajedrez».

Se unen en el cuento de Holmberg tanto el recurso de la tradición fantástica de conceder existencia anímica y racional a lo inanimado, como el de la duplicación de objetos o personas. Pero en el motivo del doble mecánico subyace también una lección: las apariencias son engañosas, como lo fueron para Hipknock, un estupendo observador que sin embargo no se percató de que Kalibang y Baum eran robots. El motivo del doble físico y del desdoblamiento psicológico son la respuesta artística a la crisis intelectual y metafísica del hombre decimonónico, al encomio del individualismo y al reclamo de un equilibrio entre razón y sensibilidad. Así pues, «Horacio Kalibang o los autómatas» sintetiza el sentimiento moderno de pesadumbre frente al progreso materialista. El autómata es inofensivo; en realidad despierta más miedo el concepto de Horacio Kalibang que su presencia material o, más

bien, es su iconicidad física la que inspira la inquietud racional. Kalibang y el doble de Luisa, Frankenstein de Mary Shelley, la Olimpia de «El hombre de arena» de Hoffmann, la Eva del cuento de Villiers de L'Isle-Adam fabricada por Edison, como el personaje «El hombre artificial» de Quiroga creado en una mesa de quirófano, o el autómeta de Bioy Casares en *La invención de Morel*, son «el engendro de la ciencia», el símbolo del utilitarismo, del automatismo de la sociedad del sistema capitalista. Kalibang representa la hipótesis de la Gran Creación del hombre hecha realidad a través de la mecánica; es el aviso del futuro, la destrucción de la noción de «mito» y de los mitos del progreso («ya ven ustedes que no soy un mito», dice Kalibang en el cuento).

El texto dejar entrever algunas nociones del «misticismo científico» teoría que criticaba al materialismo cuando éste implica la anulación de la espiritualidad. Es decir, cuando el progreso extrema sus resultados, la ciencia deja de ser favorable. El hacedor de autómetas ha desatado monstruos que reproducen las facciones y los movimientos humanos pero que carecen de las cualidades del alma. Por otro lado, Holmberg manifiesta una similitud con el movimiento positivista argentino de Ingenieros, el cual advertía de la importancia de asociar la ciencia con la filosofía. Además, los personajes de Holmberg ratifican la tesis de la «psicología sin alma» de Alejandro Korn, para quien todo fenómeno psicológico es un hecho físico-químico:

- La mecánica, señor burgomaestre, es una ciencia sin límites, cuyos principios pueden aplicarse no sólo a las construcciones ordinarias y a la interpretación de los cielos, sino también a todos los fenómenos íntimos de la materia cerebral. [...]
- ¿Qué es el cerebro, sino una gran máquina cuyos exquisitos resortes se mueven en virtud de impulsos mil y mil veces transformados? ¿Qué es el alma sino el conjunto de esas funciones mecánicas? (Holmberg 1957a: 160-161)

En otro relato, «Filigranas de cera» (1884) vuelven a aparecer los ecos de Korn. Holmberg critica aquí la actitud determinista de determinados filósofos ante la teoría de la psicología sin alma y lo hace con el argumento de que la personalidad humana es inimitable e impredecible, y las concepciones morales

de una persona no se pueden someter a las leyes del clima y de la herencia genética.

En este cuento, el doctor Tímpano descubre que en la cera de las orejas se almacenan todos los sonidos cercanos, incluso aquellos a los que no prestamos atención o creemos que son imperceptibles. La hipótesis romántica de la inspiración converge con la vena científicista, ya que la idea del cerumen, que al doctor le surgió durante una especie de sueño premonitor o visionario, la desarrollará el doctor Tímpano con una lógica de atribución positivista que delata que los sonidos pueden ser recuperados de la cera y reproducidos como una filigrana de notas musicales.

Para el doctor Tímpano la ciencia se presenta como una filosofía de vida, como la nueva religión; la fe se vuelca ahora en el progreso. Según él, las maravillas de la ciencia superan a las relativas de la religión:

[...] los logaritmos se sumergen en las nebulosas de lo que antes era inconmensurable, y la ciencia humana, señora de los cielos, señora de los fondos marinos, del aire y de la vida, enarbola hoy, en la pinza del ontólogo, el secreto del confesionario, la huella del amor, de la envidia, de la amistad y del odio. Si la inmortalidad nos viene por la ciencia, bendigamos la ciencia.
(Holmberg 2000b: 101-102)

En este fragmento se puede apreciar que aún desde un siglo antes el dilema entre ciencia y religión sigue estando presente, sigue siendo causa de reflexión entre los intelectuales, pero en la literatura adquieren ahora nuevos matices, resultado de una tesitura más compleja. Los positivistas y progresistas librepensadores de Argentina, entre ellos Holmberg, guardaban esperanza en la regeneración de la humanidad mediante la virtud y la justicia, y amparaban la idea del espiritualismo ateo de hacer «el bien por el bien» que fuera impulsada desde una elite desvinculada de la Iglesia católica.

«Filigranas de cera» termina con la presentación de la teoría del doctor Tímpano ante el Círculo Médico Argentino. La idea del cerumen es refutada por científicos y neurólogos, quienes califican de «loco» al doctor Tímpano. En este punto Holmberg parece coincidir con Ramos Mejía, autor de *Las neurosis de*

los hombres célebres en la Historia Argentina, respecto a la idea de que los hombres insignes exteriorizan una patología cercana a la locura. Quizás el futuro demostrase que la teoría del doctor Tímpano no era tan descabellada; al fin y al cabo, la ciencia había hecho realidad teorías que en un principio parecían excéntricas, así por ejemplo, el micrófono amplifica los sonidos y la fotografía reproduce la realidad congelando el tiempo en imágenes.

Como vemos, el cuento fantástico hizo resonancia de las paradojas subyacentes a la modernidad y el conflicto entre los avances de la ciencia y la fractura de un orden tradicional. De ese conflicto, e influido por los modernos estudios de psiquiatría, nace la figura del científico extravagante. Así, otro médico, el doctor Pánax, protagonista del cuento «De un mundo a otro» (1881), de Carlos Monsalve, representa a la vez al médico loco y al científico visionario. El doctor viaja a la India y descubre un manuscrito en sánscrito del que, gracias a la tecnología y la ciencia, se sabe que data de la edad prehistórica y que es anterior, por tanto, al conocimiento de las letras por el hombre. El escritor del manuscrito afirma que la Tierra fue poblada por seres de otro planeta. El resorte fantástico aparece cuando el doctor, que desconoce el sánscrito, descifra el manuscrito, lo cual sólo se puede explicar por la teoría hinduista de la metempsicosis, es decir, por la transmigración a su cuerpo de un alma que conociera esta lengua.

La unión de medicina y magia, como vimos en «Yerbas y alfileres», o de ciencia ficción y teosofía oriental, como en el cuento de Monsalve, será un recurso puesto en práctica desde los orígenes del género hasta el desarrollo del modernismo. El autor modernista que mejor vinculó el esoterismo a la reflexión sobre los avances de la ciencia fue Leopoldo Lugones. La publicación en 1906 de su libro de cuentos *Las fuerzas extrañas* asienta definitivamente el género de la fantasía científica en Argentina. En este libro la ciencia es el instrumento que hace aparecer o que descubre el poder de las fuerzas ominosas. Gracias a la ciencia y a la tecnología se hace «posible» o al menos «perceptible» la existencia de otras realidades ocultas. El espanto se acentúa cuando el análisis empírico constata el elemento sobrenatural. En estos cuentos, y como no puede ser de otro modo al entrar en contacto con esas «fuerzas extrañas», el final es siempre

trágico, como en «La Fuerza Omega», donde el poder mecánico del sonido desintegra el cerebro del científico. También sucede que la verificación de lo posible perturba los esquemas de la razón, y, definitivamente, la prueba objetiva de lo que parecía imposible enloquecerá al científico, como le ocurre al doctor Paulín, protagonista de «El pshycon», que acaba recluido en un manicomio. El doctor Paulín es también protagonista de otro cuento de Lugones, «El espejo negro», donde, mediante la proyección telepática, el doctor logra resucitar a un criminal. El espejo, como en los cuentos de hadas, es el objeto mágico que permite el paso al otro lado, con la particularidad de que, en este caso, ese otro lado es el trasmundo infernal.

En otro cuento de Lugones se narra la historia de un científico que está obsesionado por enseñar a hablar a un mono al que llama Yzur, nombre que da título al cuento. El científico somete al simio a crueles torturas hasta que finalmente el animal, en su último aliento, logra hablar para pedir agua. El delirio del científico, obcecado con hacer hablar al mono, despierta en el lector la duda de quién de los dos tiene un comportamiento más animal. El mono se humaniza y el hombre se animaliza por su crueldad. Al final, el científico desiste, y el mono dice dos palabras («Amo. Agua») poco antes de morir. La idea subyacente es clara: el furor científico puede llevar a la locura, la deshumanización y la pérdida de algo tan básico como el sentido común y la piedad. Como vimos en «Horacio Kalibang» se vuelve a subrayar la desazón nacida de la dialéctica de la modernidad.

De todo lo expuesto cabe destacar que la convergencia de elementos del fantástico y de la ciencia ficción en estos cuentos vale para plantear tres cuestiones:

- la necesidad de no divorciar razón y emoción cuando se busca una proyección teórica en la esfera práctica o real;
- la necesidad de revisar y reformular los códigos que definen el concepto de «realidad» y que deben incluir nociones que escapan a una explicación racional;

— y, tercero, la ciencia puede ser compatible con otras disciplinas que no entran en el orden de lo «positivo».

Respecto a esto último hemos visto los ejemplos de la combinación de espiritismo y astronomía en el viaje extraplanetario de «El maravilloso viaje del señor Nic Nac», y de naturalismo y trascendentalismo en «Horacio Kalibang» y «Filigranas de cera», de Holmberg; la alternancia entre medicina y alucinación en «Fantasía nocturna», de García Mérou; la ciencia unida al misticismo hindú en «De un mundo a otro», de Monsalve, en conexión con conjeturas neurológicas sobre la locura; y la mezcla de esoterismo, magia y ciencia en los relatos de Lugones.

Para terminar quisiera decir que, desde mi punto de vista, el término que más se adapta a este tipo de literatura es *fantaciencia*, precisamente por la confluencia de elementos del género fantástico con otros del universo de la ciencia ficción. Podemos definir la fantaciencia como un género propio del siglo XIX, que concretamente se consolida a raíz de que los escritores toman conciencia de los efectos de la modernidad, y es, en definitiva, un género que pone en relación elementos simbólicos de la tradición de la literatura fantástica con componentes diversos de la ciencia ficción. Es, además, un género cultivado en Argentina más que en ningún otro país de Hispanoamérica durante el periodo estudiado. Si el fantástico argentino, como decía Revol (1968: 206), parece ser una «vocación» artística a la que tienden los autores de este país, podemos afirmar que la fantaciencia no puede ser excluida de esa vocación o propensión creativa y que tampoco puede escindirse del estudio del cuento fantástico en general.

Actualmente en la ciencia ficción y el fantástico argentino destacan nombres como Felisberto Hernández, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar y Ana María Shúa. Todos ellos han bebido de una tradición que se remonta sobre todo a los cuentos de la generación de 1880 con Eduardo Holmberg, Carlos Monsalve o Martín García Mérou entre otros, y, por supuesto, Leopoldo Lugones, autores más desconocidos pero que sin embargo constituyen el origen de una literatura única en lengua española.

BIBLIOGRAFÍA

- BIAGINI, Hugo E. (1985): *El movimiento positivista argentino*, Editorial de Belgrano.
- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona: Edhasa y Editorial Sudamericana.
- FLESCA, Haydée y M^a Hortensia LACAU (1970): *Antología de la literatura fantástica argentina*, Buenos Aires: Kapelusz.
- GIACHINO, Enzo (1975): «Per recuperare il miracolo», en *Utopia e fantascienza*, Pubblicazioni dell'Istituto di Anglistica, Torino: Giappichelli, pp. 63-79.
- HOLMBERG, Eduardo L. (1957a): *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires: Hachette.
- (2000b) *Filigranas de cera y otros textos*, Buenos Aires: Simurg.
- JACKSON, Rosmary (1986): *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos Editora, Colección Armas de la crítica.
- KAGARLITSKI, Yuli (1974): *¿Qué es la ciencia ficción?*, Barcelona: Guadarrama.
- KÖNIG, Irmtrud (1984): *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Frankfurt am Maim: Verlag Peter Lang (Hispanische Studien, Band 15).
- LITVAK, Lily (1994): «Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núms. 154/155, Barcelona, pp. 83-88.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola (2006): *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid: Lengua de Trapo.
- LUGONES, Leopoldo (1998): *Cuentos fantásticos*, Madrid: Castalia.
- MARTÍN, Rebeca (2007) *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta (2005): *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*, Universidad Nacional del Comahue (Argentina).
- REVOL, Enrique Luis (1968): «La tradición fantástica en la literatura argentina», *Revista de estudios hispánicos*, tomo II, núm. 1, abril, University of Alabama Press, pp. 205-228.

ESTUDIO DE LO NEOFANTÁSTICO EN *LA GRAN JAQUECA*
DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN

Lidia Morales Benito
Universidad de Salamanca

Este estilo está fundado en una concepción singular del universo en que los límites entre lo real e irreal, la vigilia y el sueño, lo absoluto y lo cotidiano se borran, creando una nueva realidad que no podemos llamar fantástica, como lo ha hecho la crítica, sino que debemos aceptar como una distinta dimensión de lo real.

Rodríguez Fernández (1970: 62)

Jiménez Emán, dentro del recopilatorio *La Gran Jaqueca*, nos presenta un relato —titulado como la obra—, de corte puramente fantástico. En él, la protagonista sufre tales dolores de cabeza que decide suicidarse para dejar de padecerlos. El día del entierro, el diablo aparece en el funeral y comenta a uno de los amigos de la difunta que han cometido un gran error: «antes de ser sepultada, tenía que haber sido decapitada» (2002: 16). La imagen del diablo, el hecho insólito que produce terror —en este caso, las palabras del demonio—, el misterio que se desprende del final abierto, la incursión de todo ello en un mundo posible, verosímil y reconocible por el lector, hacen de este cuento un relato fantástico. Todo texto plantea un orden literario, la trasgresión de este orden mediante la introducción de un elemento insólito que lo trastoca, lo convierte en un cuento fantástico. Véase la opinión de varios críticos de literatura al respecto:

Castex: [Le fantastique...] se caractérise par une irruption brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle (apud Maurice Lévy, 1973 : 22)

Caillois : [Le fantastique...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel. (apúd Maurice Lévy, 1973 : 22)

Vax : [Le récit fantastique...] aime à nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. (apúd Maurice Lévy, 1973: 22)

Barrenechea: [Literatura fantástica es...] la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (Barrenechea, 1972: 393)

De este modo, puede decirse que los cuentos de Jiménez Emán establecen un parentesco con el ámbito de lo fantástico: en el cuento «El viejo Félix»¹, el hecho «a-normal, a-natural o irreal» que menciona Barrenechea, irrumpe en el relato «de la vida real» del personaje. El autor describe a un anciano de una manera totalmente verosímil, hasta que, a través de la frase mágica «Un día...» sumerge el relato en una realidad distinta: el personaje se atraganta y escupe un hilo de colores que recorre la ciudad, trepa por un árbol y lo pinta de color turquesa, hasta que el propio protagonista se deshinchacha y desaparece. A su vez, el elemento insólito del relato «Bulimia» que rompe con el orden terreno es, probablemente, el hecho de que el personaje, se deje absorber por su propio vómito y nade a través de él contra corriente hasta su estómago. Por otra parte, el misterio macabro que desprenden los cuentos «Cirugía del otro» y «La mano» pertenece, igualmente, a la ruptura del orden lógico. En el primero, el protagonista, Abraham, se somete a una cirugía estética que modifica tanto su imagen, que ya no se reconoce a sí mismo. El relato da detalles de cómo cambia poco a poco la vida de Abraham y cómo,

¹ Es fácil que el lector aprecie el parentesco existente entre este cuento y la escena de la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* en la que, tras el asesinato de José Arcadio, el hilo de sangre que emana de la hemorragia cerebral recorre la ciudad, se desliza por las calles hasta llegar a los pies de la madre del difunto. Podría pensarse que el cuento de Jiménez Emán no es más que un grito optimista al respecto: la muerte del protagonista de «El viejo Félix» se expresa a través del hilo expulsado por la boca —lugar por el que se transmiten las palabras, los anhelos, los deseos—, en vez de, como en el caso de *Cien años de soledad*, por el oído: un hilo de colores, que pinta los árboles de turquesa —un color alegre e inocente— y acaba en un riquísimo caramelo, en vez de culminar en el dolor de la madre por la muerte de su hijo. Este impulso optimista se ve reflejado en la mayoría de sus cuentos.

paulatinamente, va desprendiéndose de la persona que era antes de realizarse la operación. El cuento produce misterio y tensión hasta que el personaje se cruza por la calle con otro personaje cuyo rostro es el del propio Abraham antes de la intervención quirúrgica: ése es el momento en el que se produce la ruptura del orden establecido. Del mismo modo, en «La mano», un padre pone a su hijo el nombre del protagonista de una película con la única excusa de que «si no le ponía ese nombre, estaba condenado a tener para siempre una mano asesina, que en cualquier momento podía estrangularle» (2002: 22). Este hecho insólito, que viola el orden natural, infunde al relato un misterio morboso. Por si no fuera suficiente, el final abierto del relato aumenta el misterio y el maleficio que del misterio se desprende: el hijo se corta la mano para romper con el hechizo y rehacer su vida, pero quien toma la iniciativa de la amputación no es Orlak, sino la mano izquierda. El joven comenta a su padre que dicha mano ha cortado a la derecha, según dice, «el bien» ganó la lucha contra «el mal», pero el lector se pregunta si realmente es así o, si una mano ha sido capaz de cortar a la otra, ¿hasta dónde puede llegar su soberanía?

Por consiguiente, y después de analizar algunos de los cuentos de Jiménez Emán, no caben grandes dudas sobre la abundancia de los rasgos fantásticos en sus relatos. Sin embargo, sí caben dudas en cuanto a la naturaleza de ese ámbito irreal en el que nos introduce Jiménez Emán. Consideremos a dos autores, Maupassant y Kafka, dos grandes maestros a la hora de producir efectos fantásticos. Ahora bien, dentro del ámbito de la irrealidad, ¿qué diferencias se establecen entre los efectos fantásticos producidos por un Maupassant o por un Kafka? Según Julia Cruz, el elemento insólito de Maupassant se basa en el terror mientras que Kafka hace del lector el cómplice de lo imposible: Maupassant cultivaría el género fantástico, frente a un Kafka, que se adentraría en el terreno neofantástico. Alazraki, en sus estudios, profundiza en las diferencias entre lo fantástico y lo neofantástico: la primera postulación necesita del horror, del miedo feroz, para asegurarse el camino, el pasaje hacia lo otro, y el texto se organiza, por lo tanto, con respecto a este parámetro. En cambio, lo neofantástico cuenta con una realidad diferente en la que el hecho insólito no emerge del pánico, sino, «de una nueva

postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico» (Alazraki, 1983: 28). Para Julia Cruz, lo fantástico puro —apelativo para designar lo que, en este trabajo, se ha denominado *lo fantástico* por oposición a *lo neofantástico*— engendra una duda irresuelta, que el lector del relato neofantástico acepta como algo que no es necesario resolver, que no tiene la necesidad de ser explicado. Según la autora, esta corriente partiría de la tradición fantástica desprendiéndose de ella, como «un florecimiento ulterior de nuestros países y de nuestra época, el siglo XX.» (Cruz, 1988: 90) Así, puede decirse que el relato neofantástico no busca zarandear al lector con sus miedos, no pretende impresionarlo al transgredir un orden inviolable sino, por el contrario, compartir con él el hecho insólito, hacerlo partícipe y cómplice.

Como bien dice Sartre en *Situations I*, «Kafka o Blanchot han dejado de depender de seres extraordinarios; para ellos no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre.» (Sartre, 1947:127) El hombre situado en su propio mundo, sin seres sobrenaturales, alienígenas o autómatas; el hombre como centro del mundo capaz de hablar sobre sí mismo, sobre su condición en la tierra. Si el ser humano escribe sobre el propio ser humano, ¿por qué necesita del elemento insólito, del rasgo fantástico, para explicar y explicarse? Ciertamente, Jiménez Emán también convierte al hombre en objeto fantástico, en «El viejo Félix» es otro anciano el que, con un chiste, provoca la risa y que el personaje se atragante y comience el desenlace fantástico; en «El método deductivo», el protagonista cierra con terror el periódico porque ha visto la imagen de un asesino que le apunta con su rifle, el diario queda humeante sobre la mesa. En este caso, el detonante del hecho insólito vuelve a ser un hombre. En «La mano», es una parte del cuerpo del personaje la que se rebela contra él²; y en «Cirugía del otro», es el propio invento del hombre, la intervención quirúrgica, el que produce la ruptura con el orden lógico. Tanto en «El hombre que inventó el ajedrez» como en «Bulimia», es la voluntad de

² Ya en 1956 Julio Cortázar, en su cuento «No se culpe a nadie» perteneciente al recopilatorio *Final del juego*, desarrollaba la idea de la mano que cobra vida propia, como un ser autónomo que se desprende del cuerpo del personaje para volverse contra él.

metamorfosis del personaje la que crea el hecho insólito. En ambos cuentos, el protagonista mengua hasta tal punto que es capaz de compararse con un peón de ajedrez o de nadar en su propio vómito, respectivamente. Así, en ninguno de los cuentos estudiados puede asociarse el hecho fantástico a un elemento externo al hombre, a algo no perteneciente al ámbito corporal o mental del ser humano.

Un rasgo propio de los relatos de Jiménez Emán es el impulso repentino que irrumpe en su narración. Por poner algunos ejemplos, el viaje de la joven protagonista en «Bulimia», es un desplazamiento hacia su interior, hacia la raíz del obstáculo, ahí donde la comida aún es alimento y no vómito, para encontrar la clave del problema y superarlo. En este caso, el ritmo del discurso se acelera súbitamente y lanza a la protagonista hacia el interior de su cuerpo. En «El hombre que inventó el ajedrez», el personaje mengua tomando el tamaño de un peón, se inserta en el juego frente al rey, al que considera «un peón negro y de su mismo tamaño», enfrentándose por fin a su mayor enemigo, a sus miedos, a su complejo de inferioridad. Aquí también se observa un impulso en el relato: por fin el gran enemigo tiene su mismo tamaño, el protagonista es capaz de hacerle frente y de vencerlo —vista la posición que toma en el tablero—. Por lo tanto, puede decirse que cada uno de los cuentos de Jiménez Emán participa del hecho fantástico a través de un impulso hacia adelante, con un feed forward carente de feed back, prospectivo y sin retrospectiva. Ese impulso que podría calificarse de teleológico, es el que lleva el discurso hacia su final.

El diablo, el vampiro, el terror gótico son menos recurrentes en la literatura de rasgos neofantásticos que en la de ámbito fantástico, aunque ambas comparten un gran número de figuras como el fantasma, la transmutación de planos temporales y espaciales, la metamorfosis, el doble, la muerte, la enajenación del hombre, la soledad, la imposibilidad de comunicación y de contacto corporal, el absurdo, la desesperación... quizá, si se tienen en cuenta los temas más repetidos, resulta sencillo pensar que todo se relaciona con aquello que concierne intrínsecamente al hombre, lo más hondo y problemático del ser humano. Ernesto Sábato, en su estudio *El escritor y sus fantasmas*, pone en relación los temas neofantásticos con la época

contemporánea: «El hombre de hoy vive a alta presión ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones extremas, ha llegado o está frente a los límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales.» (Sábato, 1967: 127)

Por lo tanto, puede afirmarse que la temática neofantástica es puramente ontológica: la búsqueda del hombre, su identidad, su realidad, o la realidad que él crea bajo la presión que le supone el peligro contemporáneo del que habla Ernesto Sábato. Por ejemplo, el cuento «Cirugía del otro» narra la historia de un hombre que decide cambiar su aspecto físico, se somete a una cirugía estética y vive con su nueva imagen hasta que se cruza con otro individuo que lleva su antiguo rostro. La idea del doble está claramente expresada en este relato, la incapacidad de deshacerse *del otro*, de aquel que no nos deja ser nosotros mismos del todo y que, por el contrario, emana de nuestra personalidad. En «Bulimia» y «El hombre que inventó el ajedrez», la metamorfosis es evidente, los cuerpos pueden menguar para ahondar en sus males, en lo más profundo de sus seres; en «El hambre», el relato expresa y grita desesperación para luego poder ahogarla: la furia de la pareja al comerse entre ellos, al devorar a la criada, culmina en un gran momento de paz: un amasijo de huesos sobre el suelo.

Otra de las características evidentes de la literatura neofantástica es la ambigüedad de cada uno de sus símbolos. Sobre este tema y, más concretamente acerca de *La metamorfosis* de Kafka, Umberto Eco comenta lo siguiente:

Las muchas interpretaciones, existencialistas, teológicas, clínicas, psicoanalíticas de los símbolos kafkianos, no agotan las posibilidades de la obra: en efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto «ambigua», puesto que un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas ha sido sustituido por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación, como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y de las certezas. (Eco, 1965: 35-36)

Si no sabemos por qué el protagonista del libro de Kafka se despierta convertido en cucaracha, tampoco sabemos por qué el viejo Félix se desintegra hasta desaparecer, ni por qué, en «El método deductivo», un asesino apunta al personaje desde la página del periódico; o cuál es la razón por la cual, en «La mano», un padre debe poner a su hijo el nombre de Orlak para que una de sus extremidades no lo estrangule; y aún menos por qué la criada de «El hambre» sigue pintándose las uñas mientras la señora de la casa se da un banquete con sus muslos. Simplemente, el lector penetra en ese universo dándolo por verosímil e innecesariamente explicable. A una situación que se podría denominar «real», sigue un hecho insólito que trastoca el orden establecido, creando un desequilibrio y estableciendo un orden nuevo en el que no se necesitan explicaciones ni desenredos. Por tomar un ejemplo, en el cuento «El hambre», la situación llamada «real» engloba la explicación de la dificultad económica en la que se encuentra la pareja y la salida del marido en busca de comida. A partir de la frase introductoria «Laura no resistió y le mordió un muslo», el hecho insólito irrumpe en el ambiente real: «La muchacha se quedó quieta, disfrutando de las nuevas mordidas de la señora a sus jugosas piernas». Así, el relato penetra en un mundo regido por nuevos parámetros, donde la antropofagia resulta coherente: la mujer de la casa se da un banquete con la pierna de la muchacha, el marido se une a la comida y los tres personajes son capaces de entrecomerse, no dejando más que «un montón de huesos y sobras». Acerca de la idea de verosimilitud, de complicidad con el lector, Julia Cruz, tras comentar la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, hace la siguiente apreciación:

El punto clave de tal técnica es el de crear la ilusión de la verosimilitud y consiste en establecer la identificación entre el lector y un narrador fidedigno representado. Decimos fidedigno, pero que se entienda que esta calidad es provisional. Una vez que el lector está comprometido en su identificación con el narrador, se puede develar el engaño, o sea, el artificio del juego literario: el narrador es un ser sobrenatural, por ejemplo, un muerto [...] El lector no sólo es cómplice del narrador-protagonista en la construcción de la realidad literaria y

tradicional, sino también lo es el sistema opresor establecido puesto que «el que calla, otorga» (Cruz, 1988: 107-108).

Según la terminología acuñada por Julio Cortázar, el receptor del cuento neofantástico no es «lector-hembra», sino «lector-macho»: ya no se deja atrapar por el texto pasivamente; abandona la empatía y el lector empieza a considerarse como un personaje más que puede cambiar el rumbo del efecto de la narración. La realidad del texto literario y la realidad externa a este, se entremezclan y se diluyen la una en la otra. Es el lector el que, ante lo insólito, puede tomar la decisión de optar por una explicación natural o sobrenatural de los elementos narrados. Es decir, frente al relato «El hambre», el lector puede plantearse una razón natural al hecho de que Laura se coma a su sirvienta — «tenía hambre»— o sobrenatural —«fue poseída por el diablo»—; en «El método deductivo», una explicación natural podría ser que ‘el asesino apuntó al protagonista desde el periódico porque lo quería matar, pero al cerrar la página rápidamente, la bala no lo alcanzó’, aunque un razonamiento con argumentos sobrenaturales podría llegar a la conclusión de que ‘por algún maleficio las imágenes del diario cobraron vida para matar al personaje del cuento’. Aunque el lector sea el responsable de la aceptación o comprensión del hecho insólito, lo cierto es que se espera que el propio relato solicite del lector un voto de confianza, que este acepte la otra lógica y que reciba naturalmente el hecho insólito sin más interrogantes.

Y, para ello, ¿qué mejor que el relato neofantástico? La literatura contemporánea parece no aceptar la delimitación estanca de los géneros: se rompen las barreras, se fragmentan los textos desde el interior, se crean caracteres fluctuantes, capítulos, cuentos, fascículos, misceláneas. Por eso lo neofantástico no se limita únicamente a los relatos de ficción, sino que también llega al drama y a la poesía. El cuento es solo una pequeña incursión en la realidad, una muestra de vida acotada. Por eso, el lector acepta de antemano el compromiso con la realidad ofrecida por el texto, porque no le implica de por vida, solo por un lapso limitado de tiempo. No se le pide que se coma el plato, sino que pruebe una cucharadita de él. El lector se siente implicado por poco

tiempo y, de este modo, acepta más fácilmente el compromiso. «El cuento, por su breve extensión, a diferencia de la novela, se limita a una posibilidad intersticial en lugar de tratar de elaborar todo un sistema de situaciones. Al respetar ese límite característico del género, el cuento tiende hacia el arquetipo más que cualquier otra forma narrativa en prosa y ficción» (Cruz, 1988: 52).

Para terminar, es posible afirmar que lo neofantástico —y concretamente lo neofantástico en el autor venezolano Gabriel Jiménez Emán— establece un nuevo compromiso con el lector. Sus cuentos reflejan aspectos de la vida del hombre, de esa realidad oculta que solo puede ser percibida por y para el ser humano. La preferencia por temas más íntimos y problemáticos, permiten al lector una mayor implicación en el texto, dejándose maravillado por el hecho insólito. Arrastrado por la ambigüedad del elemento narrado, el lector acepta que los personajes mengüen y se metamorfoseen; que el tiempo corra a cargo de la voluntad del relato, devolviendo el rostro al personaje operado; que una pareja disfrute de la carne del otro; que un asesino dispare al protagonista desde el interior del periódico o que un anciano expire rodeado de colores y dulce.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica: A propósito de la literatura hispanoamericana», en *Revista Iberoamericana*, núm. 80, pp. 391-403
- CORTÁZAR, Julio (2004): *Cuentos completos*, Madrid: Alfaguara
- CRUZ, Julia (1988): *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid: Editorial Pliegos
- ECO, Umberto (1965): *Obra abierta; forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona: Seix Barral
- JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel (2002) *La Gran Jaqueca*, Estado Yaracuy: Imaginaria
- LÉVY, Maurice (1973) : «Du Fantastique », en *Du fantastique à la science-fiction américaine*, p. 22, Paris : Didier
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario (1970): *Cuentos hispanoamericanos*, Santiago de Chile: Universitaria
- SÁBATO, Ernesto (1967): *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires: Aguilar
- SARTRE, Jean-Paul (1947): *Situations I*, Paris: Gallimard.
- TYMM, MARSHALL, KENNETH, ZAHORSKY y BOYER (1979): *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*, Nueva York, RR Bowker.

CREANDO EL EMBRUJO
(EL CUENTO FANTÁSTICO MEXICANO DE LOS CINCUENTA:
TEMAS Y DISCURSO)

Marisol Nava Hernández
Universidad Autónoma de Tlaxcala

1.

La literatura fantástica en México surge en la segunda mitad del siglo XIX con esporádicos cuentos como «Un viaje al purgatorio» de Vicente Riva Palacio (1832-1896), «Lanchitas» de José María Roa Bárcena (1829-1908), «El buque negro» de José María Barrios de los Ríos (1864-1908), «La cena» de Alfonso Reyes (1889-1959) y «A Circe» de Julio Torri (1889-1959), por mencionar a los principales; sin embargo, no es sino hasta mediados del siglo veinte cuando aflora un corpus prolífico, novedoso y de alta calidad: «Antes de Arreola y Tario, son contados los narradores que promueven la literatura fantástica. Las invenciones clasificadas bajo este rubro escasean [...] La marcada indiferencia por experimentar con otros lenguajes proviene de la fuerza con que se imponen a la conciencia del escritor los problemas sociales inmediatos» (Muñoz, 2004: 22).

Así, en la década de los cincuenta el embrujo de lo fantástico en México, específicamente la producción cuentística, irrumpe con una fuerza insospechada; estas creaciones fantásticas constituyen auténticos hitos en la historia de la literatura nacional al enriquecerla con sus propuestas temáticas y discursivas. En especial, nos referimos a obras como *¿Águila o sol?* (1951) de Octavio Paz; *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola; *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952) de Francisco Tario; *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes; la plaquette *Las ratas y otros cuentos* (1954) de Guadalupe Dueñas, constituida por cuatro cuentos después integrados a *Tiene la noche un árbol* (1958); *Quince presencias* (1955) de Alfonso Reyes; *La noche alucinada* (1956) de Juan Vicente Melo; *La sangre de Medusa* (1959) de José Emilio Pacheco; *Obras*

completas (y otros cuentos) (1959) de Augusto Monterroso y *Tiempo destrozado* (1959) de Amparo Dávila.

Como generalmente sucede en un estudio panorámico, éste no integra a todas las obras adscritas a lo fantástico; sólo nos hemos circunscrito a las consideradas más representativas de la década y cuyo influjo se ha observado en obras posteriores. Concretamente, nos centraremos en las propuestas temáticas y discursivas de los cuentos fantásticos pertenecientes a las obras antes indicadas, lo cual nos permitirá señalar similitudes, diferencias y preocupaciones constantes, proporcionando así un panorama del cuento fantástico mexicano publicado entre 1950 y 1959, momento decisivo, cuyos insólitos y seductores efectos estéticos aún perduran.

2.

Para cumplir nuestro objetivo, atendemos en primer lugar a la propuesta de Tzvetan Todorov, quien en su *Introducción a la literatura fantástica* (1994) expone los temas del Yo y del Tú; en el primer rubro se ubican el pandeterminismo, la metamorfosis, el desdoblamiento, el cambio de sujeto a objeto, el tiempo y el espacio; los temas del Tú son originados por el deseo sexual con sus diferentes variantes, las cuales se representan mediante personajes como el diablo y el vampiro; sendos temas se vinculan con las siguientes estrategias: la ambigüedad, el discurso figurado por medio de la hipérbole, la literalización y las frases modalizantes; el narrador en primera persona y la estructura en gradación sustentada por los indicios. Esto se complementa con lo formulado por Flora Botton Burlá, quien expone cuatro juegos fantásticos identificados con otros tantos temas: el tiempo (detenido, discontinuo, simultáneo, cíclico, invertido), el espacio (reducido, superpuesto), la personalidad (desdoblamiento, intercambio, fusión, transformación) y la materia; la autora subraya la importancia del efecto realista, así como de la ambigüedad, de la exageración y de la literalización de la metáfora (1994: 186-185). Finalmente, lo planteado por Víctor Antonio Bravo en *La irrupción y el límite* (1988) es la alteridad con sus correlatos respectivos: la realidad/ficción, la vigilia/sueño, el yo/otro, la vida/muerte; asimismo, considera el absurdo y el

horror, entre otras posibilidades temáticas, las cuales discursivamente se sostienen por el lenguaje literal. Dadas las características observadas en nuestro corpus, recurriremos además a lo propuesto por Sigmund Freud y Eugenio Trías sobre lo siniestro. De este modo, partimos de diez autores: Octavio Paz, Juan José Arreola, Francisco Tario, Carlos Fuentes, Guadalupe Dueñas, Alfonso Reyes, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco, Augusto Monterroso y Amparo Dávila con sus respectivas obras: *Águila o sol*, *Confabulario*, *Tapioca Inn*. *Mansión para fantasmas*, *Los días enmascarados*, *Tiene la noche un árbol*, *Quince presencias*, *La noche alucinada*, *La sangre de Medusa*, *Obras completas (y otros cuentos)* y *Tiempo destrozado*. En primera instancia abordaremos los temas predominantes en nuestro corpus y posteriormente sus estrategias discursivas.

El primer gran tema de nuestros cuentos seleccionados es lo siniestro, pues integra otros motivos temáticos. La definición da cuenta de su complejidad y apertura; para Freud es aquello que debía permanecer oculto y secreto, pero que de pronto se ha manifestado (1996: 2487); lo siniestro origina otros temas, de los cuales nos interesan el doble, los miembros separados del cuerpo con vida independiente y las ambiguas dicotomías humano/inhumano, vida/muerte y animado/inanimado.

El desdoblamiento, perteneciente además a los temas del Yo en lo enunciado por Todorov, al juego de la Personalidad según Botton y al correlato Yo/otro en lo estipulado por Bravo apela al «constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas» (Freud, 1996: 2493). «Encuentro» de Octavio Paz, «Aurora o Alveólo» y «Ciclopropano» de Francisco Tario, «La sangre de Medusa» y «La noche del inmortal» de José Emilio Pacheco y «Final de una lucha» y «Tiempo destrozado» de Amparo Dávila lo evidencian. Esta multiplicación de la personalidad implica la coexistencia de un mismo personaje en tiempos y espacios distintos o también en un mismo horizonte espacio-temporal incrementándose el conflicto fantástico; generalmente el enfrentamiento consigo mismo es irremediable e irrumpe hacia el final, pues al ser una manifestación de lo siniestro, el doble surge como algo interno y externo al

sujeto, lo cual representa una manera de destruir el yo (Bravo, 1988: 130). La amenaza de ese doble se presenta en los cuentos ya mencionados, así como la subsiguiente ambigüedad en torno a la naturaleza de ese alter ego. Así, en «Encuentro» de Octavio Paz la trama inicia con una categórica afirmación del narrador personaje: el intempestivo e insólito encuentro con un ser idéntico a sí mismo; sin miedo, pero sí con coraje pues en palabras del protagonista: «Yo estaba antes que usted. Y no hay la excusa del parecido, pues no se trata de semejanza, sino de substitución» (2001: 100) el hombre encara a su doble en un bar; lucha por demás infructuosa, pues será el protagonista quien termine despedido del lugar y con la angustiante duda en torno a su esencia; de esta manera, se corrobora que todo desdoblamiento irremediabilmente exhibe al hombre como un ser fragmentado, no una imagen unívoca, sino multifacética, contrastante y contradictoria.

Como lo señala Eugenio Trías, los miembros separados del cuerpo humano que adquieren vida independiente devienen siniestros (2001: 44); nuestros ejemplos se hallan en «Cabeza de ángel» de Paz, «Por boca de los dioses» y «Letanía de la orquídea» de Fuentes y «La mano del comandante Aranda» de Reyes. Un mismo tema, pero diferente tratamiento se percibe en ellos, pues en los tres primeros prevalece la poética del horror, en tanto se observa un regodeo en imágenes de amputaciones y despedazamientos; esto se percibe en el relato de Carlos Fuentes «Letanía de la orquídea», donde irrumpe un tipo de metamorfosis vinculada con el tema analizado, ya que al protagonista, Muriel, le nacen «Orquídeas en la rabadilla» (2004: 49), las cuales cobran vida e incluso dominan al personaje; no obstante, éste pretende sacarles provecho al venderlas, por lo que debe cortarlas: «Y entonces, sin aviso, del lugar exacto en que la flor había sido cercenada, brotó una estaca ríspida y astillosa. Muriel ya no pudo gritar con un chasquido desgarrante, la estaca irrumpió entre sus piernas y ya aceitada de sangre, corrió, rajante, por las entrañas del hombre, devorando sus nervios, lenta y ciega, quebrando en cristales el corazón» (2004: 51-52). La otra posibilidad en cuanto al procedimiento de este tema surge en el magistral cuento «La mano del comandante Aranda» de Alfonso Reyes, mediante la poética del absurdo; de

este modo, se narra el inusitado caso de la mano amputada del comandante Aranda, la cual adquiere una progresiva existencia trastornando, aunque sin sorpresa, las costumbres y rutina de la familia del comandante: «Ello es que la mano, en cuanto se condujo sola, se volvió ingobernable, echó temperamento. Podemos decir, que fue entonces cuando “sacó las uñas”. Iba y venía a su talante [...] No obedecía a nadie. Era burlona y traviesa» (1994: 238); este lúdico cuento termina con el suicidio de la mano, quien descubre en ciertas lecturas su poca excepcionalidad, al ser sólo un motivo literario; como es evidente, la intertextualidad es esencial para el afortunado desarrollo del texto. En este corpus se percibe no sólo lo siniestro de los miembros del cuerpo humano con actividad independiente, sino la posibilidad de manifestarse a través del horror o de lo absurdo, motivando además un tipo de alter ego de los protagonistas según cada caso.

De lo siniestro emerge otra antítesis: la humanización de lo no humano, ya sea una ola, la noche, efigies o dioses, plantas o animales. Esto se ilustra en «Mi vida con la ola», «Mariposa de obsidiana» y «La higuera» de Paz; «La migala» de Arreola; algunas minificciones de «Música de cabaret» de Tario; el «Chac Mool» de Fuentes, «La araña» y «Mi chimpancé» de Dueñas y «La noche alucinada» de Melo. En estos cuentos se otorgan cualidades humanas a lo que no lo es, permitiendo una reformulación de la propia naturaleza humana, mediante la oposición o la ironía, como acontece en «Mi vida con la ola» de Octavio Paz:

Cuando dejé aquél mar, una ola se adelantó entre todas. Era esbelta y ligera. A pesar de los gritos de las otras, que la detenían por el vestido flotante, se colgó de mi brazo y se fue conmigo saltando [...] Cuando llegamos al pueblo le expliqué que no podía ser, que la vida en la ciudad no era lo que ella pensaba en su ingenuidad de ola que nunca ha salido del mar. Me miró seria: No, su decisión estaba tomada. No podía volver. Intenté dulzura, dureza, ironía. Ella lloró, gritó, acarició, amenazó. Tuve que pedirle perdón (2001: 56).

El ejemplo contrario, la animalización de un hombre, se aprecia en «Pueblerina» de Arreola, a cuyo protagonista le salen unos cuernos en la frente;

por supuesto, la ironía y literalización son substanciales en este relato donde los guiños textuales apelan indirectamente a la infidelidad de que es objeto el protagonista.

Otra modalidad de la dicotomía humano/inhumano surge en ciertos personajes de naturaleza ambigua: seres con rasgos tanto humanos como animales, indeterminados e imposibles de definir. Los cuentos de Amparo Dávila son inmejorables al respecto; así, los siniestros personajes de «El huésped», «La celda», «Alta cocina» y «Moisés y Gaspar» asumen atributos bestiales, pero al mismo tiempo ríen, lloran, juegan o gritan. En «El huésped», la narradora relata el temor ocasionado por la presencia de un ser impuesto por su opresor marido, quien lo hospeda en su casa y funciona como si fuese su alter ego en sus constantes ausencias con el objetivo de agriar la vida de su mujer, así como de su sirvienta e hijos; la índole incierta de este personaje suscita el espanto en las mujeres y la duda en el lector, pues sólo sabemos que «Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas» (1959: 17); el continuo acecho y ataques de este *huésped* no les deja otra alternativa a las mujeres más que eliminarlo, lo cual planean y llevan a cabo, para recuperar su tranquila existencia.

Por otra parte, el correlato vida/muerte se convierte en siniestro cuando «está relacionado con la muerte, con cadáveres, con la aparición de los muertos, los espíritus y espectros» (Freud, 1996: 2498). Para este tema no hay mejores evidencias que «T.S.H» y algunas minificciones contenidas en «Música de cabaret» de Francisco Tario, «Tlactocatzine del jardín de Flandes» de Carlos Fuentes y «Mi velorio» y «Tarántula» de Juan Vicente Melo. Estos relatos evidencian la posibilidad de una existencia más allá de la muerte, es decir, fantasmagórica, por demás eterna y etérea. Inclusive, dicha temática se ostenta en el título de uno de los libros comentados, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* de Francisco Tario, donde el conflicto vida/muerte por medio de seres fantasmales permea varios de los relatos.

El último tema integrado a lo siniestro es la incertidumbre en torno a un objeto animado, o sea, el motivo del autómatas o gólem. «Parábola del trueque»

de Arreola representa una: «interesante variación del motivo del gólem, con moraleja, tácita, como corresponde al fabulador de *Confabulario*» (Hahn, 1998: 177); en el cuento, el narrador personaje describe el día en que un mercader llega al pueblo proponiéndole a los hombres cambiarles sus esposas viejas por otras nuevas; éstas son tan hermosas y perfectas que los hombres de la comunidad, sin pensarlo mucho, realizan tal transacción, excepto el narrador quien decide conservar a su abnegada esposa; por momentos se arrepiente de esta decisión, pues las nuevas esposas son deslumbrantes; no obstante, la situación da un giro cuando empiezan a deteriorarse, revelándose así la calidad de objeto de estas supuestas mujeres.

Por otra parte, el absurdo resulta significativo en nuestro corpus; lo hallamos en «Parturient montes» y en «El guardagujas» de Juan José Arreola, en «La polka de los curitas» de Francisco Tario, en el apocalíptico relato «El que inventó la pólvora» de Carlos Fuentes y, como ya lo habíamos indicado, en «La mano del comandante Aranda» de Alfonso Reyes. Como lo propone Víctor Antonio Bravo, el absurdo se produce cuando irrumpe el suceso fantástico y no se intenta apelar a la conexión causa-efecto, es decir, cuando se acude únicamente a la perspectiva de las consecuencias, sin el mayor asombro posible de las causas (1988: 43). En «El guardagujas» los ejemplos abundan:

Sucede que en un viaje de prueba, el maquinista advirtió a tiempo una grave omisión de los constructores de la línea. En la ruta faltaba el puente que debía salvar un abismo. Pues bien, el maquinista, en vez de poner marcha hacia atrás, arengó a los pasajeros y obtuvo de ellos el esfuerzo necesario para seguir adelante. Bajo su enérgica dirección, el tren fue desarmado pieza por pieza y conducido en hombros al otro lado del abismo, que todavía reservaba la sorpresa de contener en su fondo un río caudaloso (2002: 34).

Cuatro de los seis relatos incluidos en *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes reflejan el controversial tema de la desaparición del límite entre sujeto y objeto, ya indicado por Todorov en los temas del Yo: el «Chac Mool», «El que inventó la pólvora», «Letanía de la orquídea» y «Por boca de los dioses»; esta situación emerge cuando el personaje pierde su estatus de sujeto y se ve

convertido en objeto de un ente que termina por dominarlo. En «El que inventó la pólvora» los objetos someten y aniquilan al hombre, así como su supuesta cultura y tecnología: «Algunos intentaron dominar a las cosas, maltratarlas, obligarlas a continuar prestando sus servicios; pronto se supo de varias muertes extrañas de hombres y mujeres atravesados por cucharas y escobas, sofocados por sus almohadas, ahorcados por las corbatas» (2004: 80-81). El cuento más estudiado al respecto es el «Chac Mool», al plantear la humanización de la efígie del dios prehispánico mexicano que da título al cuento, quien va sometiendo al protagonista hasta exterminarlo.

El tiempo y el espacio instauran, por su parte, un complejo tema de lo fantástico; generalmente el uno implica al otro y su irrupción cuestiona nuestros parámetros inamovibles sobre el cual fundamos nuestro devenir en el mundo. Cuatro cuentos exponen estas temáticas: «La sangre de Medusa» y «La noche del inmortal» de José Emilio Pacheco y «La celda» y «Tiempo destrozado» de Amparo Dávila; en estos extraordinarios relatos predomina el espacio superpuesto y el tiempo simultáneo y cíclico.

Víctor Antonio Bravo propone la alteridad sueño/vigilia como uno de los temas fantásticos más relevantes. Esta temática se encuentra en dos cuentos de Francisco Tario: «Música de cabaret» y «La semana escarlata», así como en la espléndida minificción de Augusto Monterroso, «El dinosaurio». De este modo, en «La semana escarlata», el sueño aflora en la vigilia y destruye la supuesta tranquilidad de los protagonistas; esta transgresión de límites, sin posibilidad de solución, conduce a la muerte de dichos personajes. Como lo sugiere Todorov en los temas del Yo, la ruptura entre materia y espíritu ha sido posible.

Finalmente, tres motivos temáticos representativos del subgénero fantástico aparecen en nuestro corpus: el espejo, el diablo y la metamorfosis. El primero se halla en el cuento del mismo nombre y cuya autora es Amparo Dávila; como varios estudiosos lo han indicado, los espejos funcionan como un umbral, como una puerta a otro insólito mundo y esto se percibe en el cuento. El diablo se corresponde con los temas del Tú expuestos por Todorov y lo hallamos en «Un pacto con el diablo» de Juan José Arreola donde, pese a la evidente moraleja, el afortunado y ambiguo final recupera la intensidad

narrativa. El clásico motivo de la metamorfosis se ubica en «Música de cabaret» de Francisco Tario, así como en «Letanía de la orquídea» de Fuentes ya comentado con antelación.

En cuanto a las estrategias discursivas presentes en los cuentos estudiados se observan dos rasgos aplicables a todo nuestro corpus: «de una parte, la fusión de los géneros y las combinaciones técnicas; de la otra, el impacto que ha tenido la realidad en los contenidos temáticos, que, a través de la ironía, la parodia y el humor negro, expresan el sinsentido de la existencia» (Muñoz, 2004: 19). Esto se advierte principalmente en el *Confabulario* de Arreola, donde se mezcla el ensayo con la ciencia ficción y el cuento; Francisco Tario, en *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, apela a la estructura del diario, a lo digresivo y al discurso policiaco; algunos relatos de *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes recurren también a las memorias-diarios y, en *La sangre de Medusa*, José Emilio Pacheco emplea el mito y la historia, estableciendo además cierta intertextualidad con algunos cuentos borgeanos.

El uso frecuente de escenarios realistas se vincula con los contenidos; ya Todorov y Botton señalaban la necesidad de este telón realista sobre el cual irrumpirá lo sobrenatural. Con diferentes estilos, nuestros autores abordan el contexto nacional (conformado por personajes, situaciones, rutinas o conductas) para después criticarlo. Arreola apela al absurdo y con ello censura soterradamente algunas actitudes del mexicano; no obstante, el mejor ejemplo sobre los fondos realistas se ubica en Carlos Fuentes, quien «decide forjar una ficción con numerosos elementos que remiten al mundo social y económico del lector más inmediato» (Olea Franco, 2004: 146). Amparo Dávila también recupera situaciones de esta índole, pero concernientes al universo femenino, principalmente aborda la complicada relación establecida con un otro, llámese novio, esposo o amante.

En cuanto a la voz narrativa, en casi todos nuestros relatos predominan los narradores en primera persona, ya sea personajes o testigos, excepto en los cuentos de Francisco Tario contruidos con narradores omniscientes, sin embargo, parciales, pues desconocen muchas situaciones de la trama. Con ello comprobamos lo estipulado por Todorov sobre este uso preferencial del

narrador en primera persona, no sólo por la identificación con el lector, sino por su estatus ambiguo, ya que como narrador su discurso no debe someterse a la prueba de verdad, pero como personaje puede mentir (1994: 69).

Por lo anteriormente dicho, la ambigüedad resulta insoslayable, pues el personaje principal vacila sobre la naturaleza de los sucesos o bien la historia termina «con la contundente concreción de un fenómeno ajeno a los parámetros habituales de ese mundo de ficción, por lo cual el personaje no tiene tiempo de reflexionar sobre ello» (Olea Franco, 2004: 38). «Un pacto con el diablo» de Arreola puntualiza este asunto, pero será en los cuentos de Amparo Dávila, donde la ambigüedad funcione como un pilar ineludible, pues «La ambigüedad se encuentra en el agente perturbador u horrorífico sobre el personaje, y específicamente en los elementos de su descripción y de su identidad» (Sardiñas, 2003: 228), estos personajes siniestros se construyen discursivamente con vacíos léxicos, que como tales no buscan describir minuciosamente, ni detallar, ni definir, imperando la ambigüedad más absoluta. En este sentido, la lítote como figura retórica cobra importancia, en tanto permite decir y significar más con menos palabras; el siguiente ejemplo de «El huésped» lo muestra: «Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: —allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él...» (Dávila, 1959: 19-20).

Para dicha ambigüedad, los indicios y las frases modalizantes son vitales. Los casos más esclarecedores al respecto se encuentran en «La semana escarlata» de Francisco Tario, en casi todos los relatos de *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes, siendo el «Chac Mool» el caso más notable, así como los cuentos de Amparo Dávila «El huésped», «La celda» y «El espejo». Algunos otros manejos discursivos complementarios se localizan en «La migala» de Arreola y «La polka de los curitas» de Tario, mediante un discurso hiperbólico; en el primero, el agobiado narrador comenta: «Recuerdo mi paso tembloroso, vacilante, cuando de regreso a la casa sentía el peso leve y denso de la araña [...] Dentro de aquella caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres» (Arreola, 2002: 27). Por supuesto, cada cuento exige un análisis minucioso, pues

el microcosmos ficcional se construye con indicios, frases y recursos sin los cuales lo fantástico no sería posible. De este modo, el discurso fantástico se construye e identifica no sólo con el manejo de ciertos temas o estrategias discursivas; la perfecta fusión de fondo y forma origina un texto fantástico auténtico, lo cual se aplica, por supuesto, a toda la literatura; esta necesidad ineludible ha sido indicada por la mayoría de los teóricos de lo fantástico y, en este tenor, Flora Botton Burlá lo resume: «lo fantástico [...] reside en un juego constante entre el tema y su tratamiento. Un tema por sí solo no puede ser fantástico o no fantástico, más que si es tratado de cierta manera. Un tratamiento no puede darse en abstracto, sino referido a un tema determinado» (1994: 30). En esta medida, los temas y sus tratamientos son necesarios para un estudio como éste.

Finalmente, la estructura predominante en los relatos estudiados es la de *in crescendo*, la cual se construye de manera gradual por una constante intensificación narrativa. No obstante, hay algunos cuentos con una estructura circular: «Cabeza de ángel» de Paz y «Ciclopropano» de Tario son un buen modelo; también existen cuentos con historias paralelas que se explican y encuentran sentido mutuamente, tal cual se distingue en «La sangre de Medusa» y «La noche del inmortal» de José Emilio Pacheco.

3.

Los años de 1950 a 1959 fueron muy productivos para el desarrollo de la literatura fantástica en México. *¿Águila o sol?* de Octavio Paz, *Confabulario* de Juan José Arreola, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* de Francisco Tario, *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes, *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas, *Quince presencias* de Alfonso Reyes, *La noche alucinada* de Juan Vicente Melo, *La sangre de Medusa* de José Emilio Pacheco, *Obras completas (y otros cuentos)* de Augusto Monterroso y *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila demuestran la contundencia de tal afirmación.

Del análisis aplicado a los cuentos fantásticos comprendidos en dichas obras, se concluyen dos aspectos: el tema más sobresaliente es lo siniestro, bajo la modalidad del doble, de las partes separadas del cuerpo humano y que

adquieren vida independiente, así como las alteridades humano/inhumano, vida/muerte y animado/inanimado; a esto le sucede el absurdo, la ruptura de límites entre sujeto y objeto, el espacio, el tiempo y el correlato sueño/vigilia. Asimismo, lo preponderante en las primeras obras fue lo siniestro, pero al paso de los años, particularmente con *La sangre de Medusa* y *Tiempo destrozado* de José Emilio Pacheco y Amparo Dávila respectivamente, las posibilidades se ampliaron con temas como el tiempo y el espacio, lo cual habla de una creciente complejidad en cuanto a tematizaciones y estrategias discursivas, las cuales se fundamentan con los escenarios realistas, los narradores en primera persona, la ambigüedad, los indicios, las frases modalizantes y, en los últimos años de la década considerada, con los juegos estructurales por medio de historias circulares o paralelas.

No podríamos concluir sin sintetizar las propuestas de nuestros diferentes autores y obras analizadas en relación a lo fantástico. Octavio Paz en *¿Águila o sol?* apuesta por un terreno novedoso donde predomina el tema del doble, el horror y la humanización de lo inhumano; propuesta narrativa aún recordada por su valor pese a la subsiguiente obra ensayística y poética del autor. *Confabulario* de Juan José Arreola lega a la literatura fantástica mexicana el absurdo, un tema que desmitifica nuestras lógicas y evidencia nuestro real mundo de incoherencias. Francisco Tario, con su *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, sugiere que estos son un símbolo de nosotros, un espejo donde se reflejan nuestras evanescencias y olvidos. En *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes, como lo apunta Edith Negrín, el autor «incursiona con mano segura por los más modernos experimentos tempo-espaciales del momento; conjuga asimismo una visión erudita de los acontecimientos históricos con la ruptura del realismo y la instauración de los ámbitos fantásticos» (2004: 79), polaridad vislumbrada en el cambio de roles entre un sujeto y un objeto; la de Fuentes es una narrativa que desmitifica e invierte. Humanizar a los animales parece un desafío de Guadalupe Dueñas en *Tiene la noche un árbol*, en sus cuentos aborda zonas poco frecuentadas, historias insólitas y senderos fantásticos. Alfonso Reyes construye un relato paradigmático y muy contemporáneo por las estrategias utilizadas en «La mano del comandante Aranda», cuento ineludible

en la literatura fantástica mexicana. En *La noche alucinada*, Juan Vicente Melo presenta un mundo donde los fantasmas y las humanizaciones descuellan de una manera inusitada. *La sangre de Medusa* de José Emilio Pacheco halla eco y sentido gracias a la obra de Borges, la cual enmarca intertextualmente estos relatos, cuya preocupación reinante es la inmortalidad. Si de brevedad y maestría se trata, «El dinosaurio» de Augusto Monterroso es el ideal ejemplo; antologado y estudiado al extremo, esta minificción sorprende por su originalidad. Por último, en *Tiempo destrozado*, Amparo Dávila erige un mundo habitado por seres siniestros, de naturaleza y comportamientos ambiguos, quienes complican el mundo de las protagonistas.

Palabras, frases, secuencias. Autores y cuentos orquestando un panorama insólito de posibilidades, donde la literatura fantástica mexicana se ancla en un franco y firme devenir. De este modo, en la década de los cincuenta, el cuento mexicano fantástico se instaura como un embrujo poderoso, un hito en el misterio y la sedición de lo fantástico, cuyo destino es no desaparecer.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREOLA, Juan José (2002): *Confabulario*, México: Joaquín Mortiz.
- BOTTON BURLÁ, Flora (1994): *Los juegos fantásticos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BRAVO, Víctor Antonio (1988): *La irrupción y el límite*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CLUFF, Russell M. (2003): *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Brigham Young University.
- DÁVILA, Amparo (1959): *Tiempo destrozado*, México: Fondo de Cultura Económica.
- DUEÑAS, Guadalupe (1985): *Tiene la noche un árbol*, México: Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública.
- FREUD, Sigmund (1996): «Lo siniestro» en *Obras completas*, Tomo III, Madrid: Biblioteca Nueva.
- FUENTES, Carlos (2004): *Los días enmascarados*, México: Ediciones Era.
- HAHN, Oscar (1998): «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano» en *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- LAGMANOVICH, David (1989): *Estructura del cuento hispanoamericano*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MARTÍNEZ SUÁREZ, José Luis (1991): «La narrativa de Amparo Dávila» en *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- MELO, Juan Vicente (1997): *La noche alucinada*, México, Universidad Veracruzana.
- MONTERROSO, Augusto (2002): *Obras completas (y otros cuentos)*, México: Ediciones Era.
- MUÑOZ, Mario (2004): «En los umbrales del medio siglo: 1950-1953» en *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, México: Universidad

- Autónoma de Tlaxcala/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.
- NEGRÍN, Edith (2004): «Cuentos para vencer a la muerte: 1954-1957» en *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.
- OLEA FRANCO, Rafael (2004): *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- PACHECO, José Emilio (1991): *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México: Ediciones Era.
- PAZ, Octavio (2001): *¿Águila o sol?*, México: Fondo de Cultura Económica.
- REYES, Alfonso (1994): *Quince presencias*, Tomo XXIII, México: Fondo de Cultura Económica.
- SARDIÑAS, José Miguel (2003): «Sobre la ambigüedad en *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila» en *Lo fantástico y sus fronteras*, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- TARIO, Francisco (2004): *Cuentos completos*, México: Lectorum.
- TODOROV, Tzvetan (1994): *Introducción a la literatura fantástica*, México: Ediciones Coyoacán.
- TRÍAS, Eugenio (2001): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Editorial Ariel.
- ZAMUDIO RODRÍGUEZ, Luz Elena (2004): «Varias direcciones de escritura: 1958-1961» en *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.

DEL SENTIMIENTO DE NO ESTAR DEL TODO: JULIO CORTÁZAR Y LA CONFIGURACIÓN DE SU MUNDO FANTÁSTICO

Clara Ines Pilipovsky

Universidad Nacional de Tucumán. Argentina

Universidad Nacional de Santiago del Estero. Argentina.

Encuentros a deshoras

Pareciera que la narrativa fantástica se adaptó mejor en el Río de la Plata que en otros espacios latinoamericanos. El paisaje pampeano, el «vacío»¹ de culturas autóctonas previas, la mezcla de distintas inmigraciones enclavadas en las ciudades, favoreció la evasión.

En Latinoamérica se da en contextos urbanizados; en capitales vinculadas al intercambio internacional. En lectores de la biblioteca universal. En la ciudad moderna, cosmopolita que evita toda sacralidad.

En el ámbito rioplatense Cortázar es un escritor relevante. Ha pasado por diferentes etapas en cuanto a su valoración. Se ha consagrado como un máximo exponente en los tiempos de la narrativa del «boom» latinoamericano, especialmente en los '60 y en los '70. En las décadas de los '80 y '90, en Argentina, fue objeto de diversos cuestionamientos vinculados al valor de su literatura, caracterizada por algunos críticos (Sarlo: 2007), (Piglia: 1993) como una escritura emparentada con las vanguardias europeas, con el surrealismo, con la patafísica, pero a la vez profundamente argentino, sobre la que ya se

¹ La idea de vacío cultural es una imagen poética fundadora de la cultura y literatura argentina, como parte de una América que es una invención de la modernidad. El encuentro con el espacio americano estuvo precedido por un imaginario y por una serie de mitos que lo constituyó antes que la propia realidad se encontrara. España destruye una geografía plural, diversas culturas e impone un modelo homogeneizador (lengua, religión, economía).

Léase al respecto lo siguiente: «América como paraíso, como vacío apto para edificar la utopía y como barbarie son las tres imágenes que viajan de Europa a nuestro continente» (Scheines, 1993: 9). «La identidad del conquistador se pierde irremediabilmente en la pura extensión sin señales, en la feroz y poderosa fuerza de lo ilimitado (...), o vacío infinito» (Scheines, 1993: 20). «Es que la Argentina para los románticos de 1837 se identifica con *La cautiva*. Son los términos espaciales y significativos con los que operan: el desierto [...] provoca la evasión [...] ; es *vacío* que provoca el vértigo a la vez que urgencia por “llenarlo” [...]» (Viñas, 1995: 15). «Esta tierra que no contenía metales a flor de suelo ni viejas civilizaciones que destruir, que no poseía ciudades fabulosas, sino puñados de salvajes desnudos, siguió siendo un bien metafísico en la cabeza del Conquistador» (Martínez Estrada, 2001 [1933]: 14). «Técnicamente en estas regiones no hubo nadie ni ocurrió nada» (Scheines, 1991: 276).

había dicho todo. Sumado a su conciencia estética de la negatividad y a su poética vanguardista, el éxito en el mercado editorial quiebra su imagen de escritor solitario y aislado.²

Sin embargo, su estudio siguió siendo significativo en críticos de renombre internacional (me refiero a Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki, Saúl Sosnowski, Mario Goloboff entre otros) y en un buen número de universidades.³ Forma parte del canon de la literatura argentina relacionado con los nombres de Borges y de Bioy Casares.⁴ En los últimos años, las editoriales dan cuenta de su permanente lectura y relectura. Y sigue ocupando un lugar de preferencia en los lectores jóvenes.

El objetivo de la ponencia es trabajar algunos textos de la ficción de Cortázar con la intención de demostrar el funcionamiento cultural de su discurso fantástico, la distancia crítica, implícita o no, con la narrativa fantástica tradicional, con la del realismo y hasta con la del discurso realista maravilloso.

Cortázar representa un modo de lo fantástico como las fuerzas que irrumpen el orden de lo admitido como real; provoca las fisuras de lo natural y lleva al lector a la percepción de zonas intersticiales, ocultas de la llamada realidad.

Su escritura se proyecta a las fronteras de lo real-empírico, hacia los límites de la conciencia. Muestra la precariedad de nuestra mente frente a la realidad. Desrealiza lo real y realiza lo irreal.

En entrevistas diversas caracterizó su literatura de fantástica «a falta de mejor nombre», indicando con ello que se distanciaba de la fantástica tradicional del siglo XIX en la perspectiva de Poe o de Stevenson. En «Del

² Véase al respecto: «Suma de vanguardias» y «Una literatura de pasajes» (Sarlo, 2007: 260-266); «Sobre Cortázar» (Piglia, 1993: 81-87).

³ Cfr. la compilación que de los ensayos críticos del propio Cortázar hacen y prologan cada uno de los críticos a cargo de la edición. Me refiero a: *Julio Cortázar Obra crítica/1* (Yurkievich, 1994); *Julio Cortázar Obra crítica/2* (Alazraki, 1994); *Julio Cortázar Obra crítica/3* (Sosnowski, 1994).

⁴ A partir de las polémicas suscitadas en torno a *El canon occidental* (Bloom, 1994), tanto desde los estudios culturales como desde los posicionamientos de diversas teorías literarias, son significativos en el campo cultural argentino los debates sobre el canon en la literatura argentina. Algunos de ellos están presentes en los siguientes ensayos: «Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino» (Eloy Martínez, 1996); «La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina» (Saer, 1997: 18-31); «El escritor argentino en su tradición» (Saer, 2002). En el caso de los autores argentinos, hay sin duda una referencia y un diálogo implícito con el emblemático texto «El escritor argentino y la tradición» (Borges, 1974b: 267-274).

sentimiento de los fantástico» en el fragmento titulado «Ese mundo que es este» en *La vuelta al día en ochenta mundos* dice lo siguiente:

Si el mundo nada tendrá que ver con las apariencias actuales, el impulso creador de que habla el poeta habrá metamorfoseado las funciones pragmáticas de la memoria y los sentidos; «toda la ars combinatoria», la aprehensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, son modalidad natural del que vive *para esperar lo inesperado*. La extrema familiaridad con lo fantástico va todavía mas allá; de alguna manera ya hemos recibido eso que todavía no ha llegado, la puerta deja entrar a un visitante que vendrá pasado mañana o vino ayer. El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que solo se poseen coordenadas inmediatas. [...] No hay un fantástico cerrado porque lo que de el alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico. Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando los agujeros. [...] lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como 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, arrancándonos de la rutina para ponernos un lápiz o un cincel en la mano (Cortázar, 1979: 32).

Itinerarios

La idea de una «realidad segunda» recorre y atraviesa su obra. Él mismo la explica cuando habla del personaje principal de *Rayuela*, Horacio Oliveira. Es alguien que tiene una visión maravillosa de la realidad. Maravillosa en cuanto la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es misteriosa, ni teológica, ni trascendente sino humana y que ha quedado tapada por siglos de cultura racional.⁵

En su búsqueda de una realidad mas autentica exploró zonas no cartografiadas. La perplejidad o el silencio que sienten los lectores cuando terminan de leer sus cuentos convierte al texto en un pasaje o un puente para

⁵ Cfr. « Introduction: Toward the Last Square of the Hopscotch» (Alazraki, 1978: 3-18).

llegar a esa otra zona que algunos y el mismo denominaron «fantástico» consciente de que no disponía de otro nombre o que ese rotulo ocultaba su sentido.

En *Territorio*, uno de sus libros-almanaque, dice lo siguiente: «no hay necesidad de inventar animales fabulosos si se es capaz de quebrar las cáscaras de la costumbre [...] y ponerse del lado de la primera vez, de la única vez en que se ve y se conoce realmente algo» (Cortázar, 1979: 32).

Hay diferencias entre las primeras colecciones de cuentos, lo que llamamos el primer Cortázar: *Bestiario*, *Final del juego*, *Las armas secretas* y las que vinieron después, *Todos los fuegos el fuego*, *Alguien que anda por ahí*, *Queremos tanto a Glenda*, *Octaedro*, *Deshoras*, entre otras. Y las diferencias están dadas sobre todo por la manera de representar ese otro orden, ese ingreso a un mundo-otro que él mismo, junto con la crítica llamara: huecos, entrevisiones, paravisiones. En *Bestiario* hay la presencia de una realidad enigmática, metafórica e intraducible en sus significados racionales. En *Final del juego* hay narraciones superpuestas y en contrapunto realizadas como si fueran una fotografía fuera de foco. La presencia cada vez más directa de la voz del narrador es lo que va a caracterizar las últimas colecciones. En *Deshoras*, su último libro de cuentos, la marca general de lo que en anteriores colecciones se produjo en cuentos aislados, es esa conciencia política vinculada con la última dictadura militar argentina (1976-1983) que se manifiesta en un mundo siniestro: «Satarsa», «La escuela de noche», donde los juegos inocentes de los primeros cuentos quedaron atrás para dar lugar a juegos perversos, a aberraciones o a pesadillas como en el mismo «Pesadillas» que de una manera elíptica o cifrada el narrador da cuenta de los desaparecidos del terrorismo de estado en Argentina (Cortázar, 1983).

Volviendo la mirada hacia algunos años atrás, nos referiremos a algunos cuentos en particular.

1. Los cielos de «El otro cielo» (Cortázar, 1966: 167-197)

El cuento problematiza la lectura del relato tradicional en cuanto muestra un tipo de ruptura temporal y espacial, ya que se trata de un mismo personaje-narrador que se disocia y vive en dos mundos diferentes. El personaje «pasa» del Pasaje Güemes de un Buenos Aires sórdido de la década del '30 a la Galerie Vivienne en París del siglo de Lautremont. Del cielo abierto recorriendo una calle, se desplaza por el solo deseo al «otro cielo» de las galerías cubiertas: «[...] hubo una época en que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así entre una cosa a otra» (Cortázar, 1966: 167).

El tránsito de una vida a otra se da como una realización de deseos, de fuerzas secretas, de omnipotencia del pensamiento (características que Freud atribuye a los cuentos de hadas y por lo tanto al mundo de lo maravilloso) (Freud, 1971).

La escritura configurada en el recorrido por pasajes y galerías que realiza el protagonista perteneciente a dos ámbitos distintos rompe el principio de identidad, propio de la unidad de representación tradicional. El pasaje de un plano al otro se produce a partir de una ley de permutación que le posibilita al personaje ser otro sin fusionarse en una identidad única. Todas las acciones del relato tienen lugar en ese movimiento continuo de ida y vuelta.

Se pueden observar en el cuento procedimientos propios de la retórica de la fantástica, esto es cuando el narrador protagonista testimonia una realidad ya acontecida: «Me ocurría a veces que todo se dejaba andar [...] Digo que me ocurría porque hubo una época» o la manera en que lo insólito, la posibilidad de ir de un lugar a otro y de vivir en dos mundos, se incorpora sin conflictos para lograr la credibilidad del lector.⁶ «Y por eso [...] ya sería tiempo de retornar a mi barrio preferido, olvidarme de mis ocupaciones (soy corredor de bolsa) [...] porque hubo una época en que las cosas me sucedían cuando menos

⁶ Mi enunciado parafrasea y traduce del portugués lo afirmado por Irlemar Chiampi en *O realismo maravilhoso* donde dice: «Um dispositivo narracional clássico do texto fantástico —o narrador que se erige em testemunha e conta uma história já sucedida— ocupa-se de registrar realisticamente o fenómeno insolito, para obter a credibilidade do leitor» (Chiampi, 1980: 57).

pensaba en ellas, empujando apenas el hombro a cualquier rincón del aire» (Cortázar, 1983: 167).

Sin embargo la sintaxis del cuento, la manera como se produce ese movimiento pendular revela una no ruptura entre lo real y lo imaginario. El narrador naturaliza la oposición y destruye la línea que divide la razón de la sin razón, produciendo una zona mediadora que disuelve los opuestos. Narrador y lector ingresan en ese juego como efecto de lectura en el que la «otra realidad» deja de ser un producto de la fantasía y se incorpora como parte de la realidad. La ida y vuelta del personaje no producen el efecto conflictivo propio de la fantástica tradicional en el que el lector oscila entre dos referenciales convencionalmente enfrentados: real-irreal, natural-sobrenatural.

Hay una causalidad interna pero difusa en las dos historias, asociaciones de sentido por contigüidad que forman parte del contexto mental del narrador. De sus preferencias por ciertas calles de Buenos Aires, el personaje termina en el barrio de las galerías cubiertas: «Quizá porque los pasajes y galerías han sido mi patria secreta desde siempre» (Cortázar, 1983: 168). Pasajes y galerías son los espacios del yo secreto que unen los dos mundos. En el mismo párrafo referido al pasaje Güemes: «ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias» se corresponde con la asociación que aparece referida a la galerie Vivienne, «ese mundo que ha optado por un cielo mas próximo, de vidrios sucios y estucos...esa galerie Vivienne [...]» (Cortázar, 1983: 169). El mundo de Buenos Aires es en general vivido como el de la insatisfacción, el de las obligaciones laborales y maritales, el del vacío. El de París es el mundo de la plenitud: sexual, existencial.

El cuento articulado sobre el principio de no contradicción escenifica la ambigüedad de que una cosa sea y no sea. La afirmación del sentido está en ese modo de ser en el que algo es y no es. No poder ser ni aquí ni allá, o como lo dice Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*: «el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras de las telas que arma la vida y en la que somos a la vez araña y mosca» (Cortázar, 1967: 21).

El cuento más allá de su adscripción genérica, reitera ejes propios de su poética en los que busca profundizar en su concepción de realidad, rechazando y deconstruyendo la tradición del realismo y del fantástico canónico.

Elabora además, de manera ficcional su problemática personal: las dos patrias, los dos espacios (Buenos Aires-París), las dos culturas, el acá y el allá.⁷

2. Los territorios de las alambradas culturales

En las décadas del '70 y '80 del siglo XX la realidad política latinoamericana fue objeto de una permanente relectura. Cortázar «politicizó su figura pública adhiriendo a la causa de la revolución» (Piglia, 1993: 85) Los últimos textos dan cuenta de esa mirada sobre la historia y sobre las dictaduras, argentina en particular y Latinoamericana en general. Los cuentos «Segunda Vez» (Cortázar, 1978: 35-46) y «Apocalipsis en Solentiname» (Cortázar, 1978: 77-88) pertenecientes a la colección *Alguien que anda por ahí*, cuya primera edición de 1977 no pudo ingresar a Argentina por la censura, articulan en la estructura y en la construcción misma, los discursos del autoritarismo y de la violencia represiva.⁸

La estética que organiza la poética de los cuentos fusiona discursos que van desde un realismo crítico al ampliado concepto de realidad que desarrolla el escritor: realidad cotidiana más «realidad otra»; «territorios de ley: la

⁷ Sarlo lee especialmente *Rayuela* como «una literatura de pasajes». [...] los personajes ocupan espacios virtuales y el pasaje de uno de esos espacios a otros, el malentendido de los espacios produce la ficción. (...) La literatura de Cortázar no habla de ciudades [...] Habla de lo que sucede cuando se pasa de una ciudad a otra: las consecuencias del extrañamiento, del exilio y, por supuesto, de la traducción (una máquina de pasaje). Romántico, Cortázar imagina cómo espacios inabundables pueden ponerse en contacto, sobre una cinta de Moebius o un puente. [...] Si los espacios permanecen cerrados son nuestra condena; pero cuando se comunican dejan abierta la posibilidad de lo siniestro. (Sarlo, 2007: 264-265).

⁸ Considero fundamental, especialmente en estos cuentos, la consideración sobre el «locus de enunciación». Aun cuando ese lugar pueda estar entrecruzado por lo que en las teorías de los discursos constituyen varios centros: el «sujeto» que habla, es decir la enunciación; la «institución literaria», «la lengua», «el discurso»; los discursos sociales; la historia personal; la Historia. «La lengua, por lo tanto, se recubre de infinitas máscaras, no hay una verdad inamovible. Ella se va desplazando continuamente y por lo mismo, de ese desplazamiento proviene la «diferencia». Esa es la ley. En el presente de la lengua está el pasado y el futuro, la arqueología, el archivo, los saberes. La lengua es una forma de la Historia, y hasta la misma forma de la Historia. No se puede salir de este lugar que está construido como un juego doble, de una doble presencia —el texto y la historia— y de una doble ausencia —la del sujeto y la de su origen, en el espacio que es la ley» (Foucault, 1990: 82-90). La reflexión y el fragmento a su vez están citados en *Poética y representación. La narrativa de Juan José Saer* (Pilipovsky, 2006: 17).

causalidad y territorios de azar: la casualidad.⁹ Es decir la complementación de una vía racional, natural y otra sobrenatural. El espacio referencial en el que transcurren los episodios es Latinoamérica. Espacios ficcionales concretos como Buenos Aires o Solentiname y espacios metafóricos que siempre remiten al continente. Con estos relatos desarrolla desde su práctica su condición de lo que entiende por escritor «responsable».

En el relato «Segunda vez» el principio constructivo del cuento se apoya en una matriz de transformación que desde dos voces narrativas configura una lectura no unívoca. Hay desde el comienzo un efecto de ambigüedad producido por la elisión de una serie de datos referenciales. No se sabe para que tipo de tramites ciertos personajes son convocados. Hay una significación encubierta que el lector puede en todo caso, inferir. Desde una voz narrativa se describen acciones vinculadas a una rutina convencional de empleados de oficinas públicas, estatales. Pero en esa descripción aparentemente inocente, se revela una sociedad autoritaria y verticalista: «los cambios de arriba», «los responsables estaban arriba», «la palabra del jefe» (Cortázar, 1978: 37).

La otra voz y perspectiva narrativa dan indicios del desconocimiento acerca de acciones que deben hacer sin saber para qué o por qué. Todas parecen intrascendentes: llenar formularios, responder preguntas. Pero todas a su vez son portadoras de una serie de indicios que traducen inseguridad, desconcierto, precariedad. El relato necesita un lector intérprete de datos proporcionados por el referente extratextual, por las circunstancias de enunciación del escritor compartidas con el lector, por las presuposiciones del sentido. El cuento muestra una cara oculta que sin explicitar, alude a los años de la guerra sucia de Argentina; con una localización precisa, ciertos barrios de Buenos Aires. En este caso, el oscuro intersticio de una realidad no visible que la escritura devela, no

⁹ Toda su poética fusiona los dos órdenes de manera complementaria (la causalidad, la razón, la ley y la casualidad, el azar); en tanto que la tradición del realismo separó enfrentando los dos referenciales opuestos (real-irreal), la tradición fantástica exigió dos probabilidades externas de explicación. Se puede volver a revisar su planteo en el siguiente fragmento de «Paseo entre las jaulas»: «[...] cuando entro por primera vez en mi casa de París para mostrarme las imágenes del bestiario, ninguno de los dos sabía que ese contacto era a la vez casual y causal, que los engranajes de aire y agua obedecían a esos impulsos que un nivel de la inteligencia los separa taxativamente en territorios de ley y territorios de azar, pero que otro nivel intuye como una zona fluencia» (Cortázar, 1979: 30). A su vez, la «zona axial» relacionada con el «axis mundo» de *Rayuela*, el eje, el centro, el kibbutz del deseo, el omphalos, es la materialización de esa sola fluencia.

es solo un artificio de la imaginación. Los juegos inocentes de otros cuentos quedaron atrás para dar lugar a la búsqueda de zonas negadas a una mirada exterior, aparente, sin recurrir a un discurso social, político ni ideológico explícito. La historia es material literario, texto poético con el lenguaje simbólico de la ficción.

En «Apocalipsis en Solentiname», siguiendo la modalidad con la que construye sus ficciones, practica una aproximación máxima entre mundo narrado y mundo del lector. Se pueden leer además, algunos tópicos inherentes a su poética: la fotografía, la pintura. La fotografía es motivo de diversos relatos pero además estructura sentidos segundos, asociaciones que se desplazan a otros planos y tópicos. Curiosamente la fotografía, considerada por Cortázar, en una relación de analogía con el cuento, recorta un fragmento limitado de la realidad, pero a la vez ilumina una dimensión ampliada de esa realidad.

En el relato, el narrador saca fotografías, atraído por pinturas ingenuas de algunos campesinos de Solentiname, «[...] algunas firmadas y otras no, pero todas tan hermosas, una vez mas, la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza [...]» (Cortázar, 1978: 81).

El texto se construye mediante la estructuración de distintos niveles de ficcionalidad narrativa: escritura-pintura-fotografía y desde ellos opera para descubrir el intersticio de una de las formas de la violencia. La foto que el narrador toma de una misa en Solentiname, al ser revelada ya en París, comprueba que ha captado en un segundo plano, el asesinato de un muchacho en manos de sus enemigos políticos. Esa revelación inesperada se expande en distintos espacios mostrando imágenes de la violencia en diferentes lugares de América Latina en la década del '70. La escena visual explicita un solo signo. Es una mirada que supera el espacio limitado de la fotografía. El cuento entonces, es límite y apertura. La foto como el cuento son imágenes reveladoras de un mundo desgarrante. El testimonio (la foto) como la interpretación de ese testimonio (la escritura) tiene una función social. Hay un desplazamiento de la palabra coloquial, inmediata, de la anécdota, a la palabra trascendental de la Historia colectiva.

3. A modo de interrupción

Cortázar parte siempre de lo real inmediato, instaura una máxima cercanía entre mundo narrado y mundo del lector. Practica la contigüidad entre texto y extratexto y desde allí provoca una descolocación que permite ver los poderes ocultos, el reverso de la realidad visible, los huecos, las entrevisiones o las paravisiones. Saca al lector de la normalidad temporal y espacial para introducirlo en lo inesperado, en lo desconocido, en un mundo otro.

En el tiempo que le tocó vivir fue un representante significativo de nuestro mundo contemporáneo. Se situó en posiciones de vanguardia desde un punto de vista estético y humano.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1978): *The final island*, University of Oklahoma Press: Norman.
- ANGENOT, Marc (1983): «Intertextualidad, Interdiscursividad/discurso social» Traducción de «Texte», *Revue de critique et de theorie litteraire* N° 2, *Intertextualite* (1984) Canadá: *Les Editions Trintexte*, Material seleccionado y publicado por la Cátedra Análisis y Critica II de la Escuela de Letras. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Traducción: Luis Peschiera.
- ANGENOT, Marc *et al* (1993): *Teoría literaria*, México: Siglo XXI.
- BESSIERE, Irène (1974) : *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París : Larousse.
- BLOOM, Harold (1994): *El canon occidental*, Barcelona. Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1974a): «El arte narrativo y la magia» en «Discusión» *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 226-232.
- (1974b): «El escritor argentino y la tradición» en «Discusión» *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, pp. 267-274.
- CHIAMPI, Irlemar (1980): *O realismo maravilhoso*, Sao Pablo: Editora Perspectiva.
- CORTÁZAR, Julio (1984): *Años de alambradas culturales*, Buenos Aires: Muchnik Editores.
- (1966): *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1966): *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI.
- (1978): *Alguien que anda por ahí*, Barcelona: Bruguera.
- (1979): *Territorios*, México. Siglo XXI.
- (1987): *Último round*, México. Siglo XXI.
- (1994): *Obra critica* T1, T2, T3, Madrid: Alfaguara.
- FREUD, Sigmund (1971) : *Essais de psychanalyse appliquée*, París: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1990): *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.

- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel (2001) [1933]: *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires: Ed. Losada.
- MARTINEZ, Tomas Eloy (1966): «Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino» en *Cultura y nación, La Nación*, Buenos Aires.
- PIGLIA, Ricardo (1993): *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- SAER, Juan José (1997): *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel.
- (2002): «El escritor argentino en su tradición» en *Cultura y nación, La Nación*, Buenos Aires.
- SARLO, Beatriz (2007): *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHEINES, Graciela (1991): «La última generación del ochenta. La peculiaridad del fracaso en la novela argentina actual» en *La novela argentina de los años 80* Edición a cargo de Roland Spiller, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- (1993): *Las metáforas del fracaso*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction a la literatura fantastique*. París: Du Seuil.
- VIÑAS, David (1995): *Literatura argentina y política I*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

INCURSIONES DE LA METALITERATURA EN LO FANTÁSTICO: A PROPÓSITO DE LA METALEPSIS EN HISPANOAMÉRICA

Catalina Quesada Gómez

Université Paris-Sorbonne Paris IV

Es imposible no partir, en un trabajo sobre la metalepsis, de las consideraciones de Genette sobre la misma. Ya en *Figures III* (1972) la definía como una transgresión de niveles: «el paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda forma de tránsito es, si no siempre imposible, al menos siempre transgresiva» (Genette, 1989: 289)¹. Cualquier intromisión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético, o de personajes diegéticos en el universo metadiegético, supondría, pues, un cuestionamiento de los límites, la constatación de que las fronteras entre el mundo desde el que se cuenta y el mundo del que se cuenta son movedizas. De ahí el estupor que nos provoca tal figura: «lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato» (Genette, 1989: 291).

En *Métalepse* (2004) desarrolla, in extenso, las posibilidades artísticas (literarias y cinematográficas) que esta ofrece: «La relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel, par exemple entre le niveau où Schéhérazade divertit son roi de ses contes quotidiens et celui où se situe chacun de ces contes: la diégèse fictionnelle apparaît ainsi comme “réelle” par rapport à sa propre (méta)diégèse fictionnelle» (2004: 25-26). Y amplía el concepto, a la luz de las prácticas literarias contemporáneas, de

¹ El crítico define también lo que se ha llamado *metalepsis del autor*, que es la figura narrativa consistente en fingir que el poeta «produce él mismo los efectos que canta». Ver Wagner, 2002.

lo que en la retórica clásica no podía haber sido siquiera concebido: la antimetalepsis.

Puisque la théorie classique n'envisageait sous le terme de *métalepse* que la transgression ascendante, de l'auteur s'ingérant dans sa fiction (comme figure de sa capacité créatrice), et non, à l'inverse, de sa fiction s'immiscant dans sa vie réelle (mouvement qui, je crois, n'illustre aucune idée classique de la création littéraire ou artistique), on pourrait qualifier d'*antimétalepse* ce mode de transgression auquel la rhétorique ne pouvait guère penser — à condition de n'y voir qu'un cas particulier de la métalepse.

Ce mode, ou sous-mode, qui va nous occuper maintenant, répond évidemment mieux à notre conception — disons romantique, postromantique, moderne, postmoderne — de la création, qui accorde volontiers à celle-ci une liberté, et à ses créatures une capacité d'autonomie que l'*éthos* classique, plus terre à terre ou plus timide, ne concevait guère : ce qu'on voit, par exemple, dans le topos, aujourd'hui banal, des personnages de roman échappant peu à peu à l'autorité de leur créateur, et plus largement de l'œuvre rétroagissant sur l'artiste (2004: 27).

La metalepsis, entendida en sentido amplio, o la antimetalepsis, si consideramos las anteriores precisiones genettianas, constituirá, uno de los ejes fundamentales de la práctica metaliteraria; de hecho, de entre todos los elementos, figuras o recursos que pueden conferir carácter metaliterario a una obra, es la metalepsis el único que conduce al texto en cuestión a lo fantástico, por la imposibilidad real del traspaso de niveles. Sobre el carácter fantástico de la metalepsis, precisa el mismo Genette lo siguiente: «La métalepse ne serait donc plus une simple figure (traduisible), mais bien une fiction à part entière, à prendre ou à laisser — à cette seule nuance près que le lecteur, à qui l'on attribue un rôle manifestement impossible, ne peut y accorder sa créance : fiction certes, mais fiction de type fantastique, ou merveilleux, qui ne peut guère attendre une pleine et entière suspension d'incrédulité, mais seulement une simulation ludique de crédulité» (2004: 24-25).

Pero si, gracias a las distintas estrategias metaficcionales, el lector termina descreyendo del establecimiento tajante de fronteras entre los niveles real y ficticio —fin último de la metaficción—, no será sino la metalepsis del autor o, en su caso, la antimetalepsis, esto es, la irrupción de la ficción en lo que se ofrece como vida real (la representación de dicho inmiscuirse de lo ficticio en lo real) la que siembre realmente la duda de irrealidad. Como consecuencia de esa capacidad de la metalepsis para franquear los límites demarcatorios de los niveles de ficción, queda abierta la posibilidad, insinuada al menos, de que el que separa realidad y ficción sea igualmente permeable. Figuras como las de la cinta de Moëbius o la botella de Klein, con una sola cara y un único borde, que representan sendos espacios homogéneos, únicos y no orientables, servirán para simbolizar la vialidad del franqueamiento metaléptico.

En la dimensión diegética, la existencia de una pluralidad de niveles ficcionales, siguiendo una estructura de cajas chinas, ofrece el contexto óptimo para que pueda producirse la metalepsis, aunque la metaliterariedad del recurso está condicionada, bien por la ostentación de la multiplicidad de niveles (hecho que de por sí llama la atención sobre el procedimiento narrativo), bien por una efectiva transgresión metaléptica que los una. La mera superposición de niveles, sin embargo, no constituye metalepsis, a menos que alguien salga portando su propia flor de Coleridge.

La utilización de este recurso en Hispanoamérica ha sido recurrente y constante entre los más dispares escritores, desde Macedonio a Piglia, pasando por Borges, Bioy Casares, Cortázar, Elizondo o Donoso, por citar tan solo algunos ejecutantes señeros. En *Farabeuf* (1965), por ejemplo, el cuestionamiento del estatus ontológico de los personajes por parte de ellos mismos (con la consiguiente proyección de la pregunta sobre el lector), unido a la ruptura del principio de causalidad aristotélico y la mostración de una realidad insondable, regida por inextricables leyes, contribuyen a la creación de un universo novelesco en el que la metalepsis viene a subrayar las continuas filtraciones que se producen en lo que se presenta como real y tal vez no lo sea. De forma similar, recursos como los de la novela dentro de la novela, las representaciones en abismo o la transgresión metaléptica de los límites entre niveles narrativos

están presentes en *El hipogeo secreto* (1967), novela que ostenta la peculiaridad de, tanto narrativa como discursivamente, girar en torno al motivo de la cinta de Möbius, auténtico emblema de lo metaficcional. Genette introduce incluso el concepto de metalepsis recíproca o circular para esas figuras de complementariedad, pertenecientes sin embargo a mundos diversos, que nos ofrecen el Borges de «La forma de la espada» o el Cortázar de «La noche bocarriba».

Pero si la metalepsis, en su dimensión diegética o puramente narrativa instaura lo fantástico (el ejemplo de «Continuidad de los parques» de Cortázar bastará de momento), el postulado no es del todo cierto cuando acontece en el nivel enunciativo o discursivo. Se trataría, creemos, de una suerte de mutación de la tradicional metalepsis. Es lo que nos proponemos demostrar con el ejemplo de Servero Sarduy, cuyo alejamiento del realismo literario no pasa necesariamente por una aproximación a lo fantástico. La transgresión de niveles reviste en él un carácter distinto al de los anteriormente citados: enunciados que se toman al pie de la letra, cuerpos de textos que se materializan, sin que podamos recurrir a Möbius como emblema de una historia que, *stricto sensu*, no existe.

A mitad de camino entre unos y otros estaría la obra de Macedonio Fernández, en cuyo *Museo* la figura de la metalepsis deviene crucial (Estrade, 2006). La relación con la *parábasis* de la comedia griega de este tipo de metalepsis (macedonianas, sarduyanas), que pertenecen más al enunciado que a la historia, introduce la noción de digresión, de pausa o paréntesis en el discurso, vinculadas como están, de algún modo, con el concepto de *dénudation artistique* (enmascaramientos y desenmascaramientos), en lo que esta pueda tener de metaléptica.

En su trabajo sobre la autorreferencia en la novela vanguardista española, Ródenas de Moya establece, junto a las metaficciones discursiva y diegética, la que denomina *metaficción metaléptica*, «en la que se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa» (1998: 15). Podríamos preguntarnos si esta tercera categoría no sería

encuadrable en las anteriores, perteneciendo la metalepsis, ora a la metaficción diegética, ora a la discursiva, y por tanto, siendo parte o recurso de estas. De hecho, el mismo Ródenas de Moya parece afirmar esto, cuando hace depender la intensidad metaficcional de la obra del *lugar* en que aparezca la metalepsis, estableciendo una gradación de lo metafictivo que atiende a dicha circunstancia:

La autorreferencialidad de estas obras tiene la común característica de eludir la transgresión violenta, de evitar la metalepsis que abre una tronera entre el mundo ficcional de los personajes y el mundo actual del autor empírico, en favor de lo que denominaremos *metalepsis representada*, que consiste en circunscribir al mundo ficcional la ruptura de los niveles ontológicos y el contacto entre un creador y sus criaturas, preservando de este modo el nivel jerárquico más alto, el del *origo* del discurso y sus hipóstasis. Las modalidades metafictivas más habituales son, en consecuencia, la discursiva y la diegética. El pacto ficcional de suspensión del descreimiento queda menos vulnerado, pues el lector no es inducido a creer que su mundo (el mundo empírico) está siendo invadido por criaturas imaginarias ni se siente increpado desde el texto por instancia enunciativa alguna. No suele haber solivianto. No obstante esta morigeración en la ruptura, la obra sigue encauzando la reflexión sobre sí misma y sus principios regulativos, sobre el oficio de novelar o sobre el sistema social de la literatura (1998: 19-20).

Consideramos, por nuestra parte, que la metalepsis se circunscribe, bien al ámbito diegético, bien al discursivo y que si dicha vulneración del pacto ficcional de suspensión del descreimiento es más intensa cuando aquella se sitúa en el ámbito de la historia es precisamente por su incursión en lo fantástico. La ironía o el distanciamiento que implican todos los procedimientos tendentes a la *dénudation artistique*, entre los cuales habría que situar la metalepsis cuando se desarrolla en el plano discursivo, propician que las transgresiones sean percibidas de otro modo; esa autoconsciencia exhibida por el texto imposibilita su carácter fantástico.

La metalepsis en la obra de Severo Sarduy: el caso de *Cobra*

La focalización del interés en el discurso mismo, que llega a eclipsar los demás componentes de la narración, aproxima los textos de Sarduy hacia lo que se denomina *metaficción enunciativa* o *discursiva*, pues la carga metafictiva de sus textos reside en la artificiosidad de un lenguaje autoconsciente en grado sumo y en su esencia paródica². Ausentes la mayoría de los procedimientos que afectan a la historia —la novela dentro de la novela o los relatos intercalados—, serán los recursos paródicos, hipertextuales y de ruptura con los códigos narrativos formales, los que vehiculen el elemento metaliterario; en este sentido, la conversión de la materialidad de la escritura en contenido literario o la importancia de la espacialidad escrituraria³ contribuyen a la conformación de lo que podría ser calificado como «metadigresión textual» (Villanueva y Viña Liste, 1991: 390) o metaliterariedad discursiva. Por otro lado, y en la estela posmodernista, el alejamiento del realismo literario —concebido *sensu lato* y no como categoría histórica— revela, como en tantos otros escritores de las décadas de los sesenta y setenta, la pretensión de una ruptura con lo que ya se siente como técnicas pretéritas.

La vocación metafictiva en Sarduy hay que rastrearla, antes incluso que en Cervantes o en la pintura barroca, en *La lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado, donde el diálogo del autor representado y los personajes comporta una temprana metalepsis en la historia literaria hispánica. La lectura de un ensayo de Rodríguez Feo, publicado en *Orígenes*, sobre la obra de Francisco Delicado, habría supuesto la revelación de un potencial camino que seguir para aquel joven Severo: «Supe enseguida, con esa certeza que sólo se tiene en los inicios, que ese ensayo iba a marcar todo lo que yo escribiera, que el diálogo

² Ver el capítulo «Le triomphe de l'artifice», en Marie-Anne Macé, 1992: 95-126.

³ Ver Julio Ortega, 1977. La cercanía entre ciertas nociones retóricas y geométricas en la gramática barroca fueron puestas de manifiesto por el mismo Sarduy en su ensayo *Barroco: «la elips(e/is), la parábola y la hipérbol(a/e) corresponden a los dos espacios*, geométrico y retórico. No es un azar si la tradición aristotélica nombra y distribuye estas *figuras* que afirman, en la coincidencia nominal de sus dos versiones, la compacidad de un mismo logos» (Sarduy, 1999: 1224-1225). Ver Costa, 1991.

desigual del autor y sus personajes iba a ser el mío, que allí se mostraba el andamiaje de una ilusión, es decir, de una verdad» (Sarduy 1991: 35)⁴.

Pese al abismo que media entre *Cobra* (1972) y otras producciones hispanoamericanas del momento, no resulta, sin embargo, tan innovadora si la miramos a la luz de la tradición metaliteraria⁵. Proliferan en ella algunos de los recursos tradicionales dirigidos a llamar la atención sobre la condición novelesco-escrituraria del texto, en los que Laurence Sterne fuera pionero. La espacialidad textual adquiere relevancia mediante alusiones a la escritura y a la existencia de párrafos, páginas o capítulos a los que el narrador remite: «Iba y venía pues la Buscona, como les decía hace un párrafo» (Sarduy, 1999: 429); «A pesar de los pies y de la sombra —cf.: capítulo V—, la prefería a todas las otras muñecas, terminadas o en proceso» (1999: 455). Y la materialidad de los signos, el valor meramente fónico de los mismos, se coloca en el punto de mira al considerar el valor anagramático del título de la obra (Aguilar Mora, 1972; Sollers, 1976). En algún momento, el discurso persigue una cierta identidad con lo referido, alcanzando la sinfronía una dimensión metaléptica, en un sentido similar al que la retórica clásica concebía la metalepsis de autor, pero aplicada ahora al texto mismo. Este se adentra en el universo de su propia ficción, proyectándose sobre sí lo dicho a propósito de aquella; no se trata tanto de que finja el poeta que produce él mismo los efectos que canta, como de que el texto se contamine de dichos efectos. Así, la descripción del Maestro pintando a Pup termina contagiándose de lo descrito, después de que hayamos asistido a una peculiar escena abismada, con exhibición incluida de la capacidad de lo representado para influir en la representación. La equiparación entre la página y el cuadro se materializa entonces, sustituyendo la palabra a la cosa misma; en ese instante, el signo lingüístico *firma* sirve él mismo de rúbrica:

⁴ Por paradójico que pueda parecer, piensa Sarduy que es necesario recuperar los orígenes del arte narrativo, como medio para superar la saturación alcanzada por la instancia narrativa en la literatura del siglo XIX. *La lozana andaluza*, seguida del *Quijote*, constituiría un buen ejemplo de este primitivismo narrativo (Rodríguez Monegal, 1977: 282-283).

⁵ González Echevarría ha apuntado las discrepancias de *Cobra* en relación con *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela*, *La ciudad y los perros* o *Cien años de soledad* (1987: 153-155). Efectivamente, hay en ella un planteamiento ideológico y cultural contrapuesto al de los del *boom*, por eso la novedad; pero el modo de presentarlo, mediante un texto que exhibe altísima autoconsciencia, no supone ningún quebranto para el lector avezado en estas lides.

Pup: ¿Puedo rascarme la nariz? Y aprovecho la pausa para decirle que me ponga también algunos pajarillos, que siempre alegran.

Y a los pies de *Pup*, entre los barrotes de una jaula churrigueresca, se asoman, mustios y cabecirrojos, unos cardenalillos, que siempre alegran.

Ahora, junto a sus animales favoritos, como desde una estela funeraria, *Pup* nos mira.

El Maestro: Estese quieta. Vuelva a colocarse —¡qué nacaradas le ha dejado la cara y las manos! *Pup* no está enfermiza ni asustada: es la moda.

Le retoca los ojos. Un punto blanco en el iris.

Y en la tarjeta que sostiene la urraca, en grisalla y a la carrera, dibuja unos pinceles, una paleta y quizás un tintero.

Con su escritura regular y florida estampa, abajo y a la derecha, su firma⁶.

Si volvemos al texto de Gérard Genette sobre la metalepsis, encontramos que el procedimiento anterior se corresponde en cierto modo con la *hipotiposis*, tal y como la define Dumarsais: «on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux» (Genette, 2004: 11)⁷. El discurso aquí, parafraseando a Genette, reproduce los mismos efectos que canta, rayano en la representación en abismo; pero se trata, más que de una transgresión ascendente del autor o del texto inmiscuyéndose en la ficción, de lo contrario, de la ficción expandiéndose hacia la realidad textual, de aquello que Genette denomina *antimétalepse* y que, como él subraya, responde mucho mejor a la concepción contemporánea de la creación (2004: 27).

Con el título de «Las apariencias engañan» dedicaba Sarduy unas páginas dentro de *Escrito sobre un cuerpo* a la reivindicación del valor de la materialidad de la escritura, a subrayar la importancia de los significantes, habida cuenta del significado de que, al margen de todo simbolismo, eran portadores⁸. Lo que denomina la *supuesta exterioridad* de la escritura —*supuesta*

⁶ Sarduy, 1999: 459.

⁷ El texto de Dumarsais, *Des tropes*, data de 1730; Genette toma la cita de la edición de Flammarion (1988: 151).

⁸ Ver Barthes, 1967, y Jill Levine, 1976.

porque la marginalidad es céntrica para él, el continente es también contenido; de hecho será él mismo *el* contenido— resultaría engañosa, por invitarnos a creer que se esconde algo detrás, cuando ella misma es todo lo que hay. Citando a Jean-Louis Baudry, consigna que la exterioridad —la página, los blancos, la misma escritura—es máscara que oculta su esencia simuladora: «La máscara nos hacer creer que hay una profundidad, pero lo que esta enmascara es ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación» (1999: 1150)⁹. La coincidencia absoluta entre las *palabras* y las *cosas* del ejemplo anterior vendría a concretar tal preocupación teórica.

Pese al predominio de una metaficción discursiva, no queda exenta *Cobra* de fogonazos metalépticos o antimetalépticos, en el sentido que Genette le confiere a la antimetalepsis; además de ciertas escenas dialógicas entre el autor representado y algunos personajes rebeldes ante el discurso narrativo, es posible rastrear elementos que franquean el umbral del nivel ficticio para proyectarse sobre el real, el discursivo, e instaurar nuevas escenas:

La Señora había descubierto al indio entre los vapores de un baño turco, en los suburbios de Marsella. Quedó tan estupefacta cuando, a pesar del vaho reinante, distinguió las proporciones con que Vishnú lo había agraciado que, sin saber por qué —con estos jeroglíficos, y sin revelarnos que lo son, nos asombra el destino— pensó en Ganecha, el dios elefante.

Aprovechemos esos vapores para ir disolviendo la escena. La siguiente se va precisando. En ella vemos al pugilista en plena posesión de su pericia escritural, «que vela sin vestir y orna sin ocultar», aprestando para el espectáculo a las modelos del Teatro Lírico de Muñecas (1999: 435).

La hipotiposis, según la acepción más tradicional del término, es clara en el fragmento anterior: «C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux» (Genette, 2004: 11)¹⁰. La peculiaridad de la escena, desde el punto de vista que nos interesa, radica en el componente metafictivo (metaléptico en este caso), en

⁹ Toma la referencia de Jean-Louis Baudry, «Écriture, fiction, idéologie», *Tel Quel*, núm. 31.

¹⁰ Toma la cita de Dumarsais, 1988: 151.

la utilización que el narrador hace de un elemento del nivel diegético en el extradiegético.

Las metalepsis textuales de Sarduy buscan, más que provocar el *mareo del lector* (efecto típicamente metaléptico), la descreencia y suspicacia lectoras, así como el alejamiento de la historia realista con pies y cabeza (con cada uno de ellos, claro, en su sitio). De ahí que nociones como las de *dénudation artistique* (un dejar ver las estructuras que sostienen la representación) o *suspensión de la credulidad* (en los antípodas de la suspensión de incredulidad que reclamaba el tradicional pacto ficcional) surjan preferentemente en sus páginas, sin que encontremos atisbo alguno de fantasía.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR MORA, Jorge [1972]: «Cobra, cobra, la boca obra, recobra barroco», en Julián Ríos (1976), pp. 25-33.
- ALBERCA SERRANO, Manuel (1981): *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BARRENECHEA, Ana María (1978): «Severo Sarduy o la aventura textual», en *Textos hispanoamericanos de Sarmiento a Sarduy*, Caracas: Monte Ávila, pp. 221-234.
- BARTHES, Roland [1967]: «Sarduy: la faz barroca», en Julián Ríos (1976) pp. 109-112.
- BECERRA, Eduardo (1997): «Escribir (con) el cuerpo: en torno a Elizondo, Paz y Sarduy», *Guaragua* (Revista de Cultura Latinoamericana), 2, 4, pp. 20-48.
- CABANILLAS, Francisco (1995): *Escrito sobre Severo: una relectura de Sarduy*, Miami: Ediciones Universal.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au cœur du fantastique*, Paris: Gallimard.
- COSTA, Horacio (1991): «Sarduy: la escritura como épure», *Revista Iberoamericana*, 154, pp. 275-300.
- ESTRADE, Christian (2006): «Museo de la novela de la Eterna: una trama de doble novela», en Julio Premat (ed.), *Figures d'auteur. Cahiers de LI.RI.CO.*, Paris: Université Paris 8, pp. 123-138.
- FILER, Malva E. (1989): «Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos», en Sebastián Neumeiste (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Frankfurt: Vervuet, pp. 543-550.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1987): *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover: Ediciones del Norte.
- GUERRERO, Gustavo (1987): *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Barcelona: Ediciones del Mall.

- (1999): «La religión del vacío», en Severo Sarduy (1999), pp. 1689-1703.
- JILL LEVINE, Suzanne (1976): «Cobra: el discurso como bricolage», en Julián Ríos (1976), pp. 123-134.
- KITCHING, Aline y Françoise MOULIN (1986): «À discours marginal, texte seminal», en *Le discours des groupes dominés. Cahiers de l'UFR d'Études Iberiques et Latinoaméricaines*, 5, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, pp. 91-99.
- MACE, Marie-Anne (1992): *Severo Sarduy*, Paris: Éditions L'Harmattan.
- MANZOR COATS, Lillian (1996): *Borges-Escher / Sarduy-Cobra: un encuentro posmoderno*, Madrid: Pliegos.
- MÉNDEZ RODENAS, Adriana (1983): *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*, México D. F.: UNAM.
- MONTERO, Óscar (1988): *The Name Game: Writing / Fading Writer in De donde son los cantantes*, Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romances Languages and Literatures.
- ORTEGA, Julio (1977): «El lugar del texto», *Espiral/Revista*, 3, pp. 43-59.
- (1993): «El mejor escritor de la lengua aunque sea el menos leído», *El Diario de Caracas, Bajo Palabra*, 18 de julio, p. 1
- PÉREZ, Rolando (1988): *Severo Sarduy and the Religion of the Text*, Lanham: University Press of America.
- RÍOS, Julián (ed.) (1976): *Severo Sarduy*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- RIVERO-POTTER, Alicia (1987): «Autor, narrador y lector en Severo Sarduy: Cobra, Colibrí», *Symposium*, 3, pp. 227-239.
- (1991): *Autor/Lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*, Detroit: Wayne State UP.
- (ed.) (1998): *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy*, Boulder: University of Colorado, Publications of the Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- ROAS, David (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona: Península.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir [1973]: «Sarduy: las metamorfosis del texto», en Severo Sarduy (1999), pp. 1734-1750.
- (1977): *El arte de narrar: Diálogos*, 2ª ed., Caracas: Monte Ávila Editores.
- ROMERA ROZAS, Ricardo (1995): *Introduction à la littérature fantastique hispano-américaine*, Paris: Nathan.
- SÁNCHEZ-BOUDY, José (1985): *La temática novelística de Severo Sarduy* (De donde son los cantantes), Miami: Ediciones Universal.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1995): *La victoria de la representación: lectura de Severo Sarduy*, Valencia: Ediciones Episteme, S. L.
- SARDUY, Severo (1999): *Obra completa*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- SCHULMAN, Ivan A. (1975): «Severo Sarduy y la metamorfosis narrativa», *El Urogallo*, 35-36, pp. 108-114.
- SOLOTOREVSKY, Myrna (1994): «El predominio escritural en un texto postmodernista: De donde son los cantantes de Severo Sarduy», *Alba de América. Revista Literaria*, 22-23, pp. 183-191.
- (1996): «Estética de la totalidad y estética de la fragmentación», *Hispanamérica*, 75, pp. 17-35.
- SOLLERS, Philippe (1976): «La boca obra», en Julian Ríos (1976), pp. 116-120.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil.
- VILLANUEVA, Darío, y José María VIÑA LISTE (1991): *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del «realismo mágico» a los años ochenta*, Madrid: Espasa Calpe.
- VV. AA. (1991): «Severo Sarduy», *Quimera*, 102, pp. 28-44.
- WAGNER, Frank (2002): «Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative», *Poétique*, 130, pp. 235-253.

«LA LLORONA»: ANÁLISIS LITERARIO-SIMBÓLICO

Stella Maris Rodríguez Tapia-Gabriel Ignacio Verduzco Argüelles

Universidad Autónoma de Coahuila

1. «La Llorona»: tradición oral y literatura

Cuando se habla de literatura y oralidad se hace referencia a una relación necesaria y, por qué no, indisoluble. Efectivamente, es necesario recordar que los orígenes de la literatura se remontan a prácticas orales que van quedando registradas en la memoria colectiva (con sus respectivas variantes de la versión primera) y, finalmente, ceden paso a la versión escrita. En este sentido, la tradición oral se consolida como tal en tanto se transmite y re-produce de manera constante y permanente.

Por su parte, las propuestas referentes a la intertextualidad sugieren un diálogo permanente entre todo texto y un hipertexto, como señala Génette (1990a), razón que estrecha aún más el vínculo entre prácticas y tradiciones orales (en cuanto a la construcción de «historias» y al acto de «narrar o relatar») y la literatura. Este es el punto de enlace que nos permitirá concebir a la leyenda como una de las formas orales que dialogan con la estructura literaria del cuento tradicional. Precisamente en este punto es donde convergen la literatura fantástica y tradición oral.

En este sentido, las prácticas orales dan origen a relatos estructurados y cimentados en sistemas de creencias comunes a determinadas comunidades. Estos relatos son los que se conocen como leyendas; cercanas al mito en el sentido que permite esbozar una «historia», en el sentido diegético propuesto por Génette (1990b), que dialoga con elementos fantásticos como lo son por ejemplo, la aparición de seres extraordinarios o la irrupción de elementos fantástico-maravillosos que intervienen en la dinámica del quehacer aparentemente cotidiano. La especificidad del mito radicara básicamente en su atemporalidad y desarraigo topográfico y, en muchas ocasiones, aunque no de manera exclusiva, su carácter fundacional, como lo propone Foucault (1996).

Sin embargo, pareciera ser que en ambas formas, convergen algunos elementos comunes como la intervención de seres, situaciones y elementos fantásticos que tienen habitualmente una funcionalidad didáctica, aunque no necesariamente didáctico-moralista, que permite la construcción de imaginarios que expone relaciones binarias como «bien-mal», «vida-muerte», «amor-odio», entre otras. En este punto, podemos inferir que la función didáctica tiene una interacción directa con una comunidad que se sirve de las «fábulas» como mecanismo de afirmación los sistemas de creencias y las prácticas culturales.

Esta investigación ha tomado como punto de partida una famosa leyenda mexicana de origen prehispánico. La leyenda de la «Llorona», a pesar de los diferentes relatos que explican y sitúan sus orígenes incide en un relato común que sobrevive hasta estos días en la creencia popular de México. Estas narraciones refieren a las apariciones de una mujer hermosa, vestida de blanco que irrumpe en las noches tanto en entornos urbanos como semiurbanos clamando por sus hijos desaparecidos. De la misma forma que esta mujer fantasmagórica aparece misteriosamente, desaparece ante la sorpresa de quienes dicen atestiguar la leyenda.

Resulta interesante comenzar nuestro análisis de «La Llorona» desde la estructura de la misma en tanto relato, narración y, por lo tanto, literatura para luego proseguir con el análisis simbólico que encierra esta leyenda.

Iniciaremos este análisis recordando la propuesta de Propp (2008) sobre la morfología del cuento tradicional ruso. Ahí menciona, entre otras características estructurales del cuento, la intervención de personajes fantásticos que interactúan con seres humanos y que, para bien o para mal, tienen una alta funcionalidad en la estructura del nivel de las acciones del relato. En este sentido, independiente a las diversas versiones que existan de «La Llorona», el relato cobra un curso diferente cuando interviene la figura de este personaje fantástico que inevitablemente tiene un efecto trascendental sobre el individuo, habitualmente de sexo masculino, que interactúa con ella: desde crisis de pánico hasta estados de demencia.

La construcción del personaje de «La Llorona» responde a una perspectiva absolutamente unidimensional puesto que predomina su

descripción física. No obstante pareciera ser que la elaboración del personaje refleja parte de los cánones de belleza de una cultura en cuanto a la importancia del color de la piel blanca. Las diversas versiones que subsisten sobre la leyenda coinciden en la descripción: se trata de una mujer «muy bella, muy blanca». Esta construcción, pareciera también dialogar con la elaboración de la heroína del cuento de hadas o cuento maravilloso que construye a sus heroínas bajo cánones de belleza similares, piénsese en Blanca Nieves, por ejemplo. Este elemento común, además de invitarnos a una nueva perspectiva de análisis de los personajes femeninos en la tradición literaria de Occidente, nos permite asociarlo a construcciones románticas en el sentido de la fascinación que se sentía en el período por todo lo irracional, exótico, sobrenatural, mortuorio. La tendencia estética del Romanticismo de abordar lo sobrenatural ha dejado legados literarios cruciales en las producciones de terror como por ejemplo la figura por excelencia del vampiro plasmada en Drácula de Bram Stoker.

En este sentido, la figura de la Llorona, posee elementos que remiten a esos cánones de belleza pero además comparte características con los prototipos de figuras de tradiciones consagradas al género del horror. Si bien la leyenda no se construye exclusivamente como un relato de terror, puesto que en el nivel simbólico abundan las dualidades y ambivalencias, pero se aprecia claramente una tendencia a dialogar con estas formas a partir de la construcción misma del personaje y sus características sobrenaturales, elemento que, finalmente, nos refiere a la propuesta de Propp.

2. Análisis actancial de la leyenda de «La Llorona»

Para emprender un análisis estructural de la leyenda de «La Llorona» se propone aquí abordar la propuesta actancial de Greimas (2001), en cuanto a la relación de los actantes y cómo interactúan las fuerzas que determinan un mismo tipo de final cerrado en cada una de las versiones del relato tradicional.

Greimas establece la relación entre seis actantes que intervienen en los actos de habla y, por extensión, sobre la estructuras de los relatos de finales cerrados. Estos actantes interactúan y, en función a una relación de fuerza,

condicionan el desenlace. En el caso de «La Llorona», proponemos aplicar el esquema actancial para intentar un acercamiento entre la estructura del cuento de final cerrado y el formato de la leyenda, específicamente, con el de nuestro corpus:

<p>DESTINADOR</p> <p>Sistema de creencias y sectores culturales hegemónicos: Conquista, conquistadores, Colonia y criollos.</p>	<p>SUJETO</p> <p>La Llorona</p>	<p>DESTINATARIO</p> <p>Comunidad subalternidad: Conquista, indígena, Colonia mestizo e indígena</p>
<p>ADYUVANTES</p> <p>Su belleza, cultura falocéntrica, la noche, el agua, miedo a lo sobrenatural, sistema de creencias.</p>	<p>OBJETO</p> <p>Vengarse de los hombres por la muerte de sus hijos</p>	<p>OPONENTES</p> <p>Escepticismo</p>

Si consideramos que la dinámica social establece siempre una cultura hegemónica que fija los cánones y sistemas a las culturas subalternas, entonces, podemos determinar que en el caso de «La Llorona», el destinador, es decir, quien emite un mensaje dentro de un acto de habla, correspondería al grupo hegemónico que varía en función al contexto histórico en que se sitúe el origen de la leyenda que emite un mensaje con funcionalidad didáctica hacia su destinador, que en este caso corresponde a los grupos subalternos que también se establece en función a su anclaje diacrónico.

Este destinador se apropia de ese mensaje, lo re-escribe y lo re-transmite permitiendo que la leyenda prospere y perdure. Dentro de estas dinámicas de poder, creencias y configuraciones identitarias y culturales, logra insertarse el relato. Ese relato se estructura con un sujeto que es el personaje de la Llorona que persigue un objeto y la persecución de ese objeto, condicionará el nivel de las acciones del sujeto.

En esta leyenda el sujeto (la Llorona) persigue como objeto el vengarse del género masculino puesto que representa la causa de la pérdida de sus hijos.

Los elementos que ayudan a que el sujeto logre su objeto se reducen a dos elementos importantes: 1) cultura falocéntrica en la cual la belleza de una mujer opera como un «gancho» importante. 2) Los sistemas de creencias que imperan donde el temor a lo desconocido como miedo ancestral cobra especial importancia. A estos dos elementos culturales debemos sumar la construcción de un entorno idóneo relacionado igualmente a esferas tenebrosas asociadas a elementos simbólicos como la oscuridad (noche) y el agua. Estos elementos se enfrentan a los oponentes que, según Greimas, son los encargados de obstaculizar la obtención del objeto por parte del sujeto.

En «La Llorona», aparentemente, el único oponente es el escepticismo del individuo, un escepticismo que se confronta directamente con el mundo de lo sobrenatural, de lo fantástico a través de la vivencia y se sustenta en una cultura, un sistema de creencia y un sinfín de testimonios que acaban por vencer las posturas escépticas y racionales.

Por lo tanto, en este esquema de interacción podemos entender por qué en esta leyenda, a pesar de las variantes y versiones diversas, siempre el objeto logra su objeto: la Llorona siempre logra esa venganza apelando a los miedos del ser humano, triunfando irremediabilmente lo irracional y sobrenatural sobre lo racional y demostrable.

El análisis de la estructura de esta leyenda es el primer paso que nos permite abordarla desde las propuestas lingüístico-literarias. Sin embargo, el ciclo de los procesos de lectura se cumple al equilibrar estructuras fijas y contenidos simbólicos que permite dotar de sentido la lectura de cualquier texto.

Así, nuestro siguiente acercamiento esbozará el análisis simbólico que permita cerrar el proceso de lectura y redimensionar la leyenda de «La Llorona».

3. La leyenda de «La Llorona» y sus posibles referentes de origen

Escribió don Artemio de Valle-Arizpe a principios del siglo XX que:

no sólo por la ciudad de México andaba esta mujer extraña (la Llorona), sino que se la veía en varias ciudades del reino. Atravesaba, blanca y doliente, por los campos solitarios; ante su presencia se espantaba el ganado, corría a la desbandada como si lo persiguiesen; a lo largo de los caminos llenos de luna, pasaba su grito; escuchábase su quejumbre lastimera entre el vasto rumor del mar de los árboles de los bosques; se la miraba cruzar, llena de desesperación, por la aridez de los cerros; la habían visto echada al pie de las cruces que se alzaban en las montañas y senderos; caminaba por veredas desviadas y sentábase en una peña a sollozar; salía misteriosa de las grutas, de las cuevas en que vivían las feroces animalias del monte; caminaba lenta por las orillas de los ríos, sumando sus gemidos con el rumor sin fin del agua (Valle-Arizpe, 2007: 22).

La leyenda de «La Llorona», en su forma más simple, es la siguiente: «La Llorona» es la historia de una mujer de tiempos de la Nueva España que, al saberse engañada por el hombre al que ama, se venga de él matando a sus hijos. Cuando repara en lo que ha hecho pierde la razón y muere para después aparecer por las noches penando, dando alaridos por las calles de la ciudad lamentándose por sus hijos muertos. El clásico grito lastimero de la Llorona es: «¡ay, mis hijos!».

La leyenda tiene sus referentes en la tradición prehispánica mexicana, específicamente tolteca, que a su vez configura las tradiciones mexica y maya. Conforme a la cosmovisión prehispánica, las mujeres muertas en el parto son consideradas mujeres divinas, cihuateteo para los nahuas, xtabay para los mayas, ya que han derramado su sangre como los guerreros y los sacrificados al sol. Estas mujeres acompañan a Tonahtiuh, el sol, en su recorrido por el inframundo, sirviéndole y combatiendo junto con él a las fuerzas de la noche. Pero cada 52 años, en los últimos cinco días del año prehispánico, los llamados días nemontemi o días aciagos e inútiles, estas mujeres vuelven al mundo buscando a sus hijos. Por eso los hombres y mujeres les temen en esos días y protegen a sus hijos con máscaras hechas de pencas de maguey , como lo señala Demetrio Sodi (1985).

Además, las crónicas indígenas de la conquista y el testimonio de Bernardino de Sahagún relatan que uno de los presagios, el sexto, que recibió el pueblo de Tenochtitlan de su caída fue la aparición de la Cihuacóatl, la madre de los dioses tutelares de la ciudad, gimiendo y lamentándose por sus hijos: «¡Oh, hijos míos, ya nos perdemos! Algunas veces decía: ¡Oh, hijos míos!, ¿dónde os llevaré?» (Sahagún, 2002: 1162).

La herencia europea del mestizaje mexicano por parte de los españoles y portugueses aporta, con mucha probabilidad, los elementos que remiten a la mitología griega y, sin duda alguna, el referente judeocristiano.

La mitología griega muestra cinco personajes que a veces se identifican entre sí y que en «La Llorona» se vuelven uno sólo: Hécate, Mormo o Mormólice, Lamia o Síbaris, Empusa y Gelo.

Hécate es la diosa de los infiernos que conduce las almas de los muertos y cuando pasea por los caminos y ciudades los perros aúllan porque ven a los muertos. Hécate es la diosa de la hechicería y se le representaba con tres caras: una de mujer, otra de perro y otra de caballo (1971).

Mormo es un fantasma de una mujer que muerde y chupa la sangre, y las matronas griegas asustaban a los niños con esta historia (Grimal, 1997).

Lamia o Síbaris es una joven de la que se enamora Zeus y tiene un hijo con ella. Hera, en represalia, mata al hijo del adulterio y esto enloquece a Lamia (Falcón, 1996). Desesperada Lamia, se transforma en un monstruo y, por envidia, devora a los niños de las madres que viven felices con ellos. Alcibíades dio muerte al monstruo años después y en el lugar donde la mató brotó una fuente de agua (Garibay, 2003).

Empusa aparece como parte del séquito de Hécate o incluso como su hija. Es un monstruo vampiro que adopta la forma de mujer hermosa para seducir a los caminantes, y cuando se une con ellos chupa su sangre hasta matarlos o los devora. Se aparecía siempre de noche o bien, tapaba la luz del sol (Julien, 1997).

Por último, Gelo es el fantasma de una joven de Lesbos que, muerta de mala muerte, vuelve de la muerte para perseguir y llevarse a los niños, además de maleficar a la gente (Garibay, 2003).

Por último, existe un referente antiguo, bíblico, de tradiciones judía y cristiana. El texto de Jeremías sobre el exilio a Babilonia expresa cómo Raquel llora por sus hijos muertos y no quiere que le consuelen, porque ya están muertos (cfr. Jr. 31, 15). Este texto se retoma en el evangelio de Mateo con el pasaje de la matanza de los inocentes por Herodes (cfr. Mt. 2, 13-18) y remiten a esta idea de terrible dolor de la madre que llora a sus hijos muertos como la tragedia más grande que alguien podría vivir.

4. Análisis simbólico de la leyenda de «La Llorona»

Para el análisis simbólico hay que señalar que la leyenda presenta, según cada narrador, tres variantes que son relevantes para los elementos de la misma.

En primer lugar la mujer a veces es criolla, mestiza o indígena; en segundo lugar, la forma de cómo la Llorona mata a sus hijos: en algunas es ahogándoles en la laguna y en otras les mata con un cuchillo; en tercer lugar está el efecto de «La Llorona» como alma en pena: para unos ella viene a llevarse a los niños —a cualquier niño— ya que la Llorona tiene nostalgia por sus hijos; en otra variante las personas que llegan a ver a la Llorona pierden la razón. La última variante dice que la Llorona se deja ver en las noches de luna por aquellas personas, varones principalmente, que andan en malos pasos, pretendiendo engañar a su esposas o prometidas, ya que aparentemente es una mujer muy atractiva pero cuando es abordada por el galán, ella tiene rostro de calavera o de caballo.

Cada una de estas variaciones de la leyenda de «La Llorona» es relevante en virtud de que apunta a diferentes símbolos que subyacen en su estructura y a sus referentes de origen que mezclan diferentes mitos y tradiciones. Sin embargo hay un elemento que nunca varía, que es el agua. La leyenda remite siempre a lugares donde hay agua: ríos, arroyos, lagunas o presas. En estos sitios es donde se ha visto y/o escuchado a la Llorona.

El agua aparece en su doble simbolismo de fuente de vida y, al mismo tiempo de destrucción. En primer lugar, en el contexto del encuentro violento

de mexicas y españoles en el sitio de Tenochtitlan, las aguas de la laguna son el útero que dolorosamente da a luz la nueva nación mestiza, la nueva raza nacida de la fusión indígena y española.

Ahora bien, cuando la Llorona es presentada como mujer indígena, los hijos son mestizos, son símbolo de la nueva nación. Matar a esos hijos implica la reacción interior que rechaza la mezcla de sangres y la negación violenta del mestizaje. Sin embargo ya no hay marcha atrás. Negar el mestizaje es negar la propia identidad, es como volverse un alma en pena que llora la irremediable tragedia. Aquí se desvela el gran trauma del subconciencia mexicano: ¿quién soy como mestizo? ¿Cuál es mi origen y mi destino?

El simbolismo del agua se complementa con el de la sangre. La variante de la leyenda donde la Llorona mata a sus hijos con un cuchillo conduce necesariamente al derramamiento de sangre. La sangre es un elemento indispensable de la simbólica religiosa universal. En el contexto prehispánico, la sangre es llamada *chalchíhuatl*, agua de jade, la vida por antonomasia (Chevalier, 2007).

El jade es la piedra preciosa por excelencia en mesoamérica. Es símbolo de vida y de los dioses. La sangre de los dioses, en los mitos antropogénicos mexica y maya, se derramó para dar vida a la humanidad. En correspondencia al sacrificio de los dioses, los seres humanos habrán de derramar su sangre para mantener la vida de ellos. Los sacrificios humanos que tanto horrorizaron a los conquistadores se inscriben en esta dinámica.

Así entonces, cuando la Llorona mata a sus hijos derramando su sangre, esa muerte se vuelve sacrificio a los dioses, se pretende el intercambio: la vida de los niños a cambio de la recuperación del amor del hombre.

Agua y sangre, como símbolos, remiten a la dimensión vida-muerte, origen-destrucción. La Llorona aparece en la leyenda como un ser ligado a la vida desde la muerte que anuncia destrucción en un orden de vida.

Aquí se unen al simbolismo del agua y la sangre los símbolos de la maternidad y, desprendiéndose de ésta, el de la inocencia, representada por los niños hijos de la Llorona.

La Llorona es también una versión de la «Gran Diosa Madre», la Tierra, que es fuente de vida multiforme y abundante, pero que reclama, al mismo tiempo esa vida (Cooper, 2002). Todas las culturas atestiguan cómo, los seres vivos vuelven a la tierra, al gran seno materno con la muerte. Los sepulcros excavados en tierra como símbolos del útero materno al que se vuelve o la expresión bíblica de «polvo eres y al polvo volverás» (cfr. Gn. 3, 19) son ejemplo de esta comprensión.

La maternidad se relaciona con el símbolo de la luna, también presente en algunas versiones de la leyenda, y que remite al ciclo de fertilidad femenino medido por ciclos lunares que, a la vez, remiten al origen primordial, el origen del tiempo. Para la mitología mexicana, Cihuacóatl es el principio femenino de la realidad, incluso, el personaje político de mayor influencia en el imperio mexicano después del Huey Tlatoani o emperador es el Cihuacóatl, una especie de primer ministro que ejerce las funciones prácticas de gobierno.

Los niños, hijos de la Llorona, simbolizan la inocencia y la pureza. El dato de ser muertos al ser sumergidos en la laguna refuerza la noción de pureza al evocar los ritos bautismales y de purificación de las religiones (Cooper, 2002). Este signo de sumergirse en las aguas implica también la búsqueda del secreto de la vida y está vinculado con el personaje de la Llorona como alma en pena: la muerte es un símbolo que implica la omnisciencia, los muertos todo lo ven y todo lo saben (Chevalier, 2007). En la mitología náhuatl, Mictlantecuhtli, señor de la muerte, es representado como un cráneo sin ojos pero adornado con una cabellera «con los ojos estelares que todo lo ven» (Libura, 2004: 36).

La muerte, como símbolo, implica además una referencia a los ritos de pasaje o tránsito. A quien alcanza la muerte, si vive sólo en los niveles materiales de la existencia, lo llevará al mundo de los muertos y del dolor. Si la persona, por el contrario, vive en los niveles espirituales, la muerte lo conduce a los campos de luz y del conocimiento (Chevalier, 2007).

Así, «La Llorona» parece ser el trance nunca concluido del mexicano que no se decide a ser ni indígena ni español, y lo trágico radica en que por su mestizaje no puede ser ni lo uno ni lo otro, pero además reniega de su mestizaje cultural.

El mexicano se ríe de la muerte, convive con ella a diario en su pobreza y dolor, le canta como a una novia y camina de la mano con ella por la Alameda Central, como lo reflejara Diego Rivera en su famoso mural, pero al mismo tiempo le teme.

La muerte es como una madre que se ama profundamente y al mismo tiempo se quiere apartar de ella para vivir la propia vida. Madre siempre evitada, siempre se huye de ella, pero al final está siempre dispuesta a recibir a sus hijos con los brazos abiertos, como lo reflejó la película mexicana de 1946: *El ahijado de la muerte*.

Además, es portadora de fortuna, como lo expresan los pobladores de Xochimilco, en la Ciudad de México. Encontrarse con la Llorona es oportunidad de volverse ricos. Quien llega a tener la suerte de que una cihuateteo o la Mictlancíhuatl, es decir, la muerte, se le aparezca entre los canales del lago y la siga sin perderle el rastro, encontrará un tesoro en monedas que lo sacará para siempre de la pobreza (Cordero, 2005).

Verdad o leyenda, mito o realidad, la Llorona es como un emisario de la muerte-madre. Aparece y espanta a aquellos que viven una doble moral para que vuelvan a la vida buena y recta. Para aquellos que la han oído o visto, o que por las noches escuchan los lastimeros aullidos de los perros que van acercándose por el aire, es presagio de muerte y recuerda a cada uno cuál es su destino final.

La Llorona es también un símbolo en sí mismo de lo desconocido y fantástico que encierran la vida y muerte, de la paradójica y hermosa ambivalencia de lo humano. La Llorona es mujer enamorada, correspondida y al mismo tiempo rechazada. Es mujer valiente que rompe los cánones de su tiempo y es, al mismo tiempo, víctima de ellos. Es madre y es verdugo de sus hijos. Es vida y es muerte, es amor y es despecho, es indígena y española, es espanto y es premio...

La Llorona encarna —habría que decir des-encarna— a todos y a cada uno de los seres humanos que aman, sufren, luchan, lloran y esperan, día a día, el acontecimiento liberador de su vida, que traiga la tranquilidad y la felicidad que se busca, se añora y se construye.

BIBLIOGRAFÍA

- (1971): «Diccionario de mitología mundial. Madrid. EDAF.
- BECKER, Udo. (1996): «Enciclopedia de los símbolos». México: Océano.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. (2007): Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder.
- COOPER, J. C. (2002): «Diccionario de símbolos». México: G. Gili.
- CORDERO LÓPEZ, Rodolfo. (2005): «Mitos y leyendas de Xochimilco». México: Leyenda.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, Emilio FERNÁNDEZ-GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO. (1996): «Diccionario de mitología clásica vols. I y II». México: Alianza Editorial.
- FOUCAULT, Michel. (1996): «De lengua y literatura. Barcelona: Paidós.
- GARIBAY, Ángel María. (2003): «Mitología griega. Dioses y héroes». México: Porrúa.
- GÉNETTE, Gérard. (1990a) «Palimpsestes. La littérature au second degré». Paris: Seuil.
- (1990b): Nouveau discours du récit. Paris: Seuil.
- GREIMAS, A. J. (2001), «Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico» en Análisis estructural del relato. México: Coyoacán.
- GRIMAL, Pierre. (1997): Diccionario de mitología griega y romana». Barcelona: Paidós.
- JULIEN, Nadia. (1997): «Enciclopedia de los mitos». México: Océano.
- LÉVI-STRAUSS, Jean Claude. (2005): «Mitológicas I: lo crudo y lo cocido». México: Fondo de Cultura Económica.
- LIBURA, Krystina M. (2004): «Los días y los dioses del Códice Borgia». México: Tecolote.
- (1998.): «Nueva Biblia de Jerusalén». Bilbao: Desclée de Brouwer.
- PROPP, Vladimir. (2008): Morfología del cuento». México. Colofón.
- SAHAGÚN, Bernardino de. (2002): «Historia general de las cosas de Nueva España vol. III». México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SODI, Demetrio. (1985): «Los mayas». México. Panorama.

—VALLE-ARIZPE, Artemio. (2007): «Historias de vivos y muertos. Leyendas, tradiciones y sucedidos del México virreinal». México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

ASPECTOS DE LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Gonzalo Álvarez Perelátegui

Universidad de Valladolid

Torrente concibe la realidad como algo extenso, dotada de una dimensión mucho más amplia que como la entendieron la mayoría de sus contemporáneos. Para empezar, Torrente sostiene que todo lo que puede pensarse y nombrarse con palabras es real; por ello el novelista no entiende la fantasía como un elemento que se oponga a la realidad, sino como un espacio que junto al otro forman las dos caras de un mismo y único universo. De esta manera, si los sueños forman parte de la realidad e incluso se mezclan con ella, podemos resolver esta cuestión señalando que de lo único que se compone la realidad es de distintas esferas, y en una de ellas se situaría el espacio de la imaginación y de los sueños. También podemos entender que para el novelista cualquier elemento puede ser real si se le da el puesto que le corresponde. Pero es la imaginación la única facultad que permite al escritor convertirse en novelista y ser un verdadero creador, y no un simple reproductor o recreador de materiales a través de la utilización de la memoria. Torrente entiende la ficción como un pacto entre autor y lector, que lleva implícito un juego convenido entre ambos en el que «fingen creer» que aquello que se traen entre manos se trata de una realidad, y esto afecta tanto a obras de carácter fantástico (en las que el lector duda entre aplicar una explicación natural o sobrenatural a los hechos de la narración, pero que por su naturaleza no exigen tal explicación), como a las del ámbito de lo extraordinario (aquellas en las que lo fantástico encuentra una explicación racional) y por último, a aquellas que pueden incluirse en el espacio de lo maravilloso (en el que los elementos sobrenaturales no provocan ninguna sorpresa ni reacción particular ni en los personajes ni en el lector, tales como animales que hablan u objetos con vida propia. El lector acepta todos estos elementos sabiendo que son falsos, a la vez que están envueltos dentro de unas coordenadas espaciales y temporales

míticas e indeterminadas). Tenemos que señalar que en las novelas de Torrente Ballester, si bien hay una tendencia a resolver los fenómenos fantásticos por la vía de lo extraordinario —a través de los sueños, por ejemplo—, se pueden rastrear en todas ellas tanto elementos de lo fantástico como de lo extraordinario y de lo maravilloso. El único límite que Torrente se impone a sus ficciones no es la realidad, sino la verosimilitud. Puesto que resulta imposible inventar sin contar con la realidad como base y experiencia a partir de la cual brota la imaginación, Torrente entiende ésta como la modificación de los datos reales de la experiencia, que transforma una imagen determinada de la memoria en otra nueva, manteniendo su esfera de la realidad; mientras que la fantasía desplaza la esfera de la realidad. De modo que la fantasía no es otra cosa para Torrente que la transformación de la imaginación.

Torrente aporta una visión personal del mito de don Juan repleta de sabiduría humanista, imaginación, ironía e intelectualismo, desde su particular concepción del tratamiento literario que se ha de hacer con el material imaginativo. A lo largo de su trayectoria literaria, Torrente Ballester ha cultivado en varias ocasiones la metaficción novelesca, que no consiste en otra cosa que «rizar el rizo» de la ficción a través de un juego de máscaras, de identidades y de realidades con el lector. En el caso de *Don Juan* se ejemplifica en su final, cuando no se sabe si don Juan y Leporello son lo que representan en la novela, o si por el contrario interpretan un papel dentro de la ficción. La técnica de esta novela de Torrente es realista y está regida como siempre por la verosimilitud, pero no debemos olvidar que la opera sobre una figura mítica y, por ende, sobre su visión subjetiva de la misma, por más que aquélla esté ya bien instalada en el imaginario popular y colectivo. De modo que, en definitiva, hay una ficción montada sobre otra, pues Torrente realiza una transformación imaginaria sobre una figura mítica. El don Juan de Torrente tiene más de trescientos años —no ha muerto porque los mitos no mueren— y se dedica a seducir a las mujeres con unos métodos impropios para un hombre de su avanzadísima edad. Aquí cabe señalar un rasgo perteneciente al ámbito de lo maravilloso, tan inclinado a mostrar la exageración —a veces tamizada con un matiz humorístico— de la manera más natural posible. Además, es consciente

de ser un mito, con lo cual hay que añadir el humor al componente imaginativo de la novela.

También pertenece a lo maravilloso el episodio final de *La saga/fuga de J.B.* cuando la ciudad de Castroforte del Baralla se resquebraja de la tierra y comienza a levitar, así como las numerosas ocasiones en las que se nos muestra el poder mental y lingüístico de la imaginación; esto es: basta que los habitantes de la ciudad, quinta provincia gallega, piensen en el posible fenómeno de su levitación o lo verbalicen, para que inmediatamente después perciban una leve oscilación del suelo firme. Paradigma de una capacidad fabuladora tan arrolladora que a veces ni él mismo José Bastida puede controlar, el narrador principal de la historia, que inventa una serie de interlocutores llamados J.B. para multiplicar su personalidad acomplejada y que terminan siendo su trasunto, pero que Torrente utiliza eficazmente para crear ese personaje multívoco por el que siempre mostró su preferencia. Ese yo que no es uno sino muchos, que no sólo es un presente sino un pasado y que va siendo constantemente a medida que va viviendo, ahonda en las teorías psicológicas de la disolución de la identidad y en la idea de que el destino del hombre es su historia, y de que tan reales pueden ser sus experiencias de la vigilia como las del sueño o las de sus fantasías. Sin embargo, a pesar de su imaginación descontrolada, al final de la novela Bastida parece huir de ella, pues el hecho de que consiga saltar junto a Julia a tierra firme y contemplar desde abajo la progresiva ascensión de la ciudad es un modo que tal vez signifique el triunfo de la realidad o, al menos, del sentido común. Esa huida, como decimos, la acomete con Julia, que es el personaje al que Bastida acaba siempre volviendo y que le ayuda a poner los pies en el suelo después de pasear por sus fantasías y sus ensoñaciones.

Fragmentos de Apocalipsis es una metanovela centrada en la figura de un imaginativo narrador que se propone escribir una novela, y cuyos resultados irá contrastando con Lénutchka, su secretaria y personaje inventado por el propio narrador, que a su vez representa al espíritu crítico del narrador y al lector mismo. Ella deberá encauzar por la vía de la verosimilitud la desbaratada fantasía de su creador, cumpliendo un papel similar al de Julia en *La saga/fuga*

de J.B. Sin embargo, el propósito de la secretaria deberá contar con un singular oponente, Justo Samaniego, incluido en la novela del narrador y que, por el contrario, simboliza la tendencia libérrima de la fantasía del narrador y que anuncia en tiempo futuro la invasión y posterior destrucción por parte de los vikingos de Villasanta de la Estrella, ciudad en la que se desarrolla la novela. La naturaleza lingüística de la imaginación se muestra en esta novela más que en ninguna otra de Torrente, pues al fracasar el narrador en el intento de escribir su novela, a éste no le queda más remedio que dejar de pensar en ella y en sus personajes, y es así como las palabras que conforman la imaginaria ciudad de Villasanta de la Estrella van cayendo como naipes hasta convertirse en un montón de ruinas y el personaje de Lénutchka se desintegra.

En *La Isla de los Jacintos Cortados* Torrente ensaya otra forma de metaficción. En esta novela el autor abandona la reflexión y el análisis del proceso creativo de *Fragmentos de Apocalipsis*, como consecuencia de haberlo agotado tras haber llegado a sus últimas posibilidades en aquella novela, con el fin de mostrar de una manera más lúdica los efectos y los resultados prácticos de ese poder de la creación literaria. Vuelve a observarse en esta novela como en la anterior su naturaleza lingüística, al ser ambas narraciones que «van escribiéndose» y en las que el eje y el instrumento esencial son las palabras que las componen. Pero si en *Fragmentos de Apocalipsis* las palabras acaban destruyendo por el conflictivo y explicable método de lo extraordinario el universo que ellas mismas han ido construyendo y sobre el que está asentada la novela; en *La Isla de los Jacintos Cortados* sucede lo contrario, pues esas palabras, por mediación del narrador y del inocuo, inexplicable y edulcorado procedimiento de lo mágico o maravilloso, transforman la isla de la Gorgona en un barco. Ariadna, la joven a la que el narrador trata de seducir inventando para ella la novela que es *La Isla de los Jacintos Cortados* adquiere en la novela un papel semejante a Lénutchka en *Fragmentos de Apocalipsis*. Si en aquella novela la rusa representaba el espíritu crítico del autor que intervenía cuando no le convencía la novela que le era dada a leer, en *La Isla de los Jacintos Cortados* Ariadna interpela al narrador cuando descubre algún aspecto oscuro de la historia. Muy característico de esta novela es el lirismo con el que está narrada.

No son muchas las ocasiones en las que Torrente fija sensiblemente su mirada para describir poéticamente pequeños detalles, pero en esta novela se sirve de ella con una clara finalidad práctica: se ha percatado de que es el instrumento que mejor le sirve para crear un clima de ensueño en el que los recuerdos puedan confundirse con los delirios o la ficción, a través de la utilización de una segunda persona evocativa, cercana a la memoria y propensa a la evaluación de los recuerdos. Ese lirismo es uno de los mejores métodos para mostrar el yo más profundo y creativo, la subjetividad esencial de la *poiesis*.

Muy lírica es también *Dafne y ensueños*, ficción autobiográfica de Torrente Ballester, novela de un mito como *Don Juan* y contrapunto de dos voces narrativas: la de Gonzalito, que en los capítulos impares se encarga de la narración de corte fantástico, y la de Gonzalo, quien desde los capítulos pares nos proporciona algunos pasajes acerca de su biografía, que coincide con la del autor Torrente Ballester. El mito de Dafne influye de manera poderosa tanto en el Gonzalo niño como en el adulto. De este modo, Torrente quiere mostrar la importancia de una figura mítica tanto en el personaje que se ocupa de la ficción como en el que se ocupa de la biografía, y así, destacar una vez más la dificultad de trazar una frontera entre la realidad y la ficción. Ambas se influyen mutuamente y el verdadero realismo puede hallarse con igual legitimidad tanto en lo vivido como en lo soñado; de modo que esos contrastes terminan desapareciendo en las novelas de Torrente, pero en esas dificultades radica como siempre el juego de sus novelas. Los ensueños de su título son el resultado de la fusión de los mundos real e imaginario que originan un nuevo mundo en el que cumplen el papel más destacado las divagaciones y ensoñaciones poéticas del narrador que protagoniza la novela. Por otro lado, el carácter indeterminado del que participa cualquier mito sirve muy bien para acentuar el componente lúdico, ambiguo y subjetivo de una novela en la que se resalta la importancia que puede tener una figura como la de Dafne en una biografía real.

La princesa durmiente va a la escuela es la desmitificación de un mito, el que da título a la novela, que de tan popular y extendido parece que ha terminado adquiriendo un rango de personaje real. Torrente vuelve a utilizar el tema de la

diversificación del yo a través de figuras como la del rey Canuto, cuya identidad está fragmentada y compuesta por retazos de sus antepasados (el yo es un presente y también un pasado y su historia). Una de las identidades del rey es la de Gisela, que se metamorfosea en Canuto en cierta ocasión. Se repiten los juegos entre ficción y realidad, y en la novela no está claro que sea cierta la historia que en ella se cuenta, que en el imaginario país de Minimuslandia la Princesa Durmiente ha despertado de su sueño después de haber permanecido quinientos años dormida. Muchos personajes quieren que la princesa viva comprimida y rápidamente los quinientos años que ha permanecido dormida: por ello hay que adecuar su mentalidad a los problemas del mundo moderno y ponerla al día. La historia de la Princesa resulta degradada cuando se propone realizar una película sobre ella. En dicha película (en la que participará el mismo Christian Dior) el Rey, bajo el nombre de Preston, besará a la princesa. Posteriormente, Peter Wundt será llamado a conquistar a la Princesa, pero no sabe montar a caballo. El factor temporal está tratado en la novela de un modo nada rígido: se permiten anacronismos y saltos en el tiempo, desde la presencia de Voltaire hasta la compresión y concentración del tiempo, algo que le otorga una dimensión fantástica. Elementos como los alucinógenos y el tema del sueño ayudan en esta ocasión a potenciar los efectos de la identidad múltiple, y tales explicaciones permiten incluir a estos fenómenos en el espacio de lo extraordinario.

Quizá nos lleve el viento al infinito es una novela en cuyo prólogo ya advierte Torrente de su inverosimilitud. Puede leerse como una obra de temática y clave futurista en su época (1984): sin ir más lejos es la primera y, que sepamos, única novela de ciencia ficción de su autor. En ella es importante el tema extraordinario de la problemática de la identidad múltiple, que a su vez no pierde una connotación lúdica, pues supone también un guiño y homenaje a otros autores a los que Torrente debe tanto como Cervantes, que en *El Quijote* nos presenta a un hidalgo que podría llamarse Quijano o Quesada y que en *Quizá nos lleve el viento al infinito* aparece en el personaje del robot Eva Gredner, o Grudner o Grodner. A través de ese juego ambiguo de identidades Torrente se propone mediante el método de la parodia la desmitificación de grandes

figuras que por distintos motivos pudieran marcar ciertas épocas, como Ava Gardner, notoria en el ejemplo anterior; o Winston Churchill, visible en uno de los constantes cambios de identidad que vive el narrador en la novela cuando se aloja en la personalidad de Winston Peers, también conocido como Edy Churchill. En esa indiferencia o desidia a la hora de fijar una determinada y definitiva identidad del personaje-narrador radica el juego de la novela, que relativiza una vez más la importancia de las teorías del yo entendidas como aquellas que fijan la identidad de un sujeto en un único e inmutable soporte y de cuya utilización se han servido durante tantos años los novelistas estructurales. Uno de los paradigmas de este caso son las múltiples metamorfosis del narrador al convertirse en Von Bülov para luego convertirse en De Blacas, y viceversa. El juego de la identidad afecta también a otros personajes en unas situaciones que tienen no poco de humorísticas, como cuando leemos que Yuri es, para Irina, la misma persona que el coronel Etvuchenko en los momentos íntimos. Si antes hemos considerado incluir el tema de la identidad cambiante dentro del ámbito de lo extraordinario es porque Torrente se esfuerza en muchas ocasiones en explicarnos detalladamente ese proceso de conversión; por tanto esa justificación minuciosa choca frontalmente con el repentino y a la vez sorprendente pero contado de modo natural «acto de magia» que sería más propio del espacio de lo maravilloso. Sin embargo —y esto también sucede en la novela— cuando el fenómeno de la conversión de la identidad de los personajes no causa en ellos sensación de extrañeza ni sorpresa, podemos incluirlo en el ámbito de lo maravilloso.

En *La rosa de los vientos* se muestra uno de los rasgos de lo fantástico más recurrentes en la narrativa de Torrente: la hegemonía de lo imaginario a favor de unos personajes sobre otros. Si en *La saga/fuga de J.B.* Bastida inventaba una serie de interlocutores para crear a partir de ellos el armazón de sus vidas y de unas determinadas ficciones; si en *Fragments de Apocalipsis* el narrador-novelistista daba vida a una serie de personajes (incluida su secretaria y colaboradora Lénutchka) que habrían de participar en su novela en marcha; y si en *La Isla de los Jacintos Cortados* un nuevo narrador-novelistista se propone

inventar una historia para seducir a una joven Ariadna que lo escucha obnubilada; en *La rosa de los vientos* tan solo el Incansable Escrutador del Misterio es, a la par, testigo y narrador de los fenómenos fantásticos que suceden en el estado gobernado por el Gran Duque Ferdinando Luis, hechos a los que éste último accede a través de las cartas que ocasionalmente le envía el Escrutador. Todos estos ejemplos sirven para demostrar que no todos los personajes pueden acceder a las historias del mundo de la fantasía, o al menos, no en el mismo grado. Si algunos personajes resultan ser creadores o actores de lo fantástico, otros se convierten en los beneficiarios de las acciones y de los efectos de lo fantástico que han sido inventados por los creadores pero que recaen sobre ellos. Aunque su grado de participación en el surgimiento del material fantástico es de menor grado que el de los creadores de los mismos, su presencia determina el sentido de los hechos fantásticos, pues sin ellos todo ese material resultaría inútil y no tendría objeto en la novela. En *La rosa de los vientos* aparece de nuevo el problema de la identidad, esta vez asociada con la equitativa convivencia de los mundos de la realidad y de los sueños, que de nuevo provoca la confusión en el momento de delimitar sus fronteras. En esta novela lo fantástico enlaza muchas veces con lo tenebroso, por la destacada presencia que en ella tienen figuras como los embrujos, hechicerías, fantasmas o incluso la presencia del diablo Guntel, que también participa de la narración epistolar en esta novela de cartas. Otros episodios como el de la aparición de las setas transeúntes o la celebración de reuniones desde sus tumbas de los antepasados muertos del Gran Duque Ferdinando Luis podrían englobarse dentro del ámbito de lo maravilloso; mientras que otras imágenes como la del barco que naufraga y resurge de nuevo o la torre que se derrumba y después se reconstruye, que tienen su explicación en que son fruto de un sueño del Incansable Escrutador del Misterio, pertenecen de lleno al espacio de lo extraordinario. Aparte de la explicación final que resuelve lo enigmático de cualquier suceso, también la presencia del humor puede trocar cualquier suceso de naturaleza maravilloso en extraordinario, puesto que lo maravilloso exige una actitud narrativa neutra en el autor y una total falta de afectación en

aquello que cuente, y la presencia del humor elimina cualquier intento de incluirlo dentro de tal categoría.

Yo no soy yo, evidentemente es otra novela metaliteraria. En ella además, y de esto se hace eco el título de forma explícita, se trata de nuevo el tema de la doble identidad o de la diversificación del yo, además de la ambigüedad que supone el juego entre la verdad y la mentira. He aquí uno de los más notables trampantojos de la novela: Ivonne prepara un trabajo sobre la sintaxis del supuesto escritor Uxío Preto, sin descartar la posibilidad de que Uxío Preto sea fruto de la invención colectiva, un personaje de estatura similar a la de un mito. Es incluso probable que cada una de sus novelas la escribiera un autor diferente. El profesor que aparece en la novela, por ejemplo, está convencido de la inexistencia de Preto. Por su parte, cuando Cynthia salta de una realidad a otra le cambia la voz. Son muchos los elementos fantásticos en la novela, como cuando María Elena lleva al narrador a un café lleno de dioses, o cuando una vez más se destaca el poder de la imaginación por su simple fuerza mental para imponerse en la realidad. Y como pasa también en las novelas de Torrente, lo que parece ficción puede que no lo sea y que la realidad no sea tan real como parece, y de esta manera el lector se percata en cierto punto que el personaje de María Elena podría ser una invención de Uxío Preto. Lo cierto es que no se descarta la existencia de éste último, pero también se tiene en cuenta la posibilidad de que no se llame de esa manera y de que sean varias personas a la vez. De la misma manera, la señora de Hinojosa Domínguez podría ser Rula y la señora de Huerta Jiménez podría ser Cynthia. Uxío Preto ha escrito varias novelas con distintos pseudónimos. El capítulo Zeta de *Yo no soy yo, evidentemente* consiste en la correspondencia epistolar que mantienen Uxío Preto y Pedro Teotonio Viqueira acerca los sucesos en proyecto que habrán de conformar la novela *La ciudad de los viernes inciertos* escrita por Uxío Preto bajo el pseudónimo de Pedro Teotonio Viqueira. De este modo, el autor matiza y corrige la narración escrita por pseudónimo. Por su parte, Pedro Teotonio siente que escribe bajo un mandato. Posteriormente, Pedro Teotonio se transformará en Froilán Fiz, otro de los pseudónimos de Preto, pues la identidad de Pedro Teotonio es tan frágil que para que cambie tan solo depende de la manera de

ponerse el sombrero. Froilán tiene a su vez otro doble, Melitón, que cobra vida y se dedica a criticar a Froilán. Con este último desdoblamiento, Torrente alcanza el colmo de la ambigüedad y de la identidad múltiple: el doble del doble. Gravita sobre el fondo de toda esta cuestión una idea que quiere transmitirnos el autor: los pseudónimos de un escritor adquieren en ocasiones tal autonomía que pueden llegar a alcanzar más importancia que el nombre real de quien los inventó y creó. Al final de la novela, seguimos sin saber si Preto es también Viqueira, Pereyra o Froilán Fiz, no se aclara nada y todos los personajes están igual que como empezaron. Ni siquiera se sabe si Preto es o no es una ficción, pero ese lío es el meollo de la novela.

En *Crónica del rey pasmado* Torrente se sirve de la desmitificación histórica para parodiarla y burlarse de ella, encarnando la parodia en esta ocasión en la figura de Felipe IV (cuyo nombre no se nos dice de modo explícito pero que fácilmente se adivina), rey que tuvo veintiún hijos bastardos en la vida real y cuya figura da la vuelta Torrente en su novela, haciéndole preso de la repentina obsesión de querer ver desnuda a la reina, hecho que se convierte en un escándalo al alcanzar la dimensión de un asunto de estado.

En *Las Islas Extraordinarias*, en la que ya se anticipa desde su título la presencia destacada de elementos de lo extraordinario, Torrente los aprovecha para acometer en esta ocasión una desmitificación del poder político a través de la figura de un dictador que ejerce el control de estas tres extrañas islas de un inventado país hispanoamericano que sufre la amenaza de una conspiración.

La muerte del decano es una singular novela policíaca en la que al final no se resuelve el crimen que en ella sucede quedando en la bruma de la ambigüedad, pero ello no parece importante. La novela policíaca comparte con el esquema de la narración fantástica que ambas constan de un enigma que hay que resolver para que, en cierto modo, se restituya la realidad, que por su carga de racionalidad es la única capaz de ordenar y organizar el mundo. Pero ese orden no aparecerá hasta que no surja la respuesta y la explicación que pueda resolver el enigma que hasta entonces ha de ser incomprensible. Pero lo que distingue a ambas es que en el caso de la novela policíaca la explicación que resuelve los hechos es de carácter racional; y en el caso de la narración

fantástica la explicación del misterio se obtiene después de descubrir la fuerza sobrenatural o irracional que han ocasionado unos acontecimientos extraños que resultan racionalmente inexplicables, produciéndose, como consecuencia de ello, una tensión entre la perspectiva racional representada por alguno de los personajes y la explicación sobrenatural que acaba imponiéndose al final (Herrero Cecilia, 2000: 58). Como en *La muerte del decano* no se resuelve el crimen resulta ser una novela policíaca atípica, si no fantástica, al menos lejana al realismo por ser anticonvencional. Los personajes de la novela de Torrente, sumidos en un juego de espejos, nos muestran su verdad hecha de mentiras.

La novela de Pepe Ansúrez es otro ejemplo de metanovela, pero mucho más sencillo que todos los anteriores. En este caso, el oscuro oficinista Pepe Ansúrez se propone escribir una novela en la que pueda reflejar el ambiente provinciano de su época, con sus calles y personajes. La trama gira en torno a los distintos proyectos que baraja Pepe Ansúrez, en medio de fuertes presiones. Se reflexiona irónicamente sobre el arte de narrar y se esbozan varias novelas posibles, ninguna de las cuales llega a tomar cuerpo: algo muy propio del autor. Por ello podemos leer esta obra como una parodia humorística y desmitificadora de las novelas metaliterarias. Torrente se desmitifica a sí mismo y llega a parodiar en una pose cervantina un género novelesco que cultivó con profusión durante una etapa muy determinada de su trayectoria literaria. El intento de Pepe Ansúrez de trazar ese retrato satírico de la España provinciana queda finalmente apenas abordado, pues al final de la novela nos encontramos con que Pepe Ansúrez se propone, después de todos esos intentos, comenzarla una vez más por el principio.

Su última novela, *Doménica*, está plenamente inserta en el ámbito de lo maravilloso y de lo mágico. Bien podría parecer la versión juvenil y reducida de, por ejemplo, *La saga/fuga de J.B.*, pues contiene de manera concentrada todos sus elementos esenciales, como los sueños o la capacidad de inventar una realidad alternativa pensándola o nombrándola con la palabra. La niña protagonista que da título al libro está dotada de poderes mágicos y envuelta en un halo de misterio muy propio de los relatos de este género, pues no sabemos su edad, los motivos de su aparición ni de dónde procede.

BIBLIOGRAFÍA

- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1963): *Don Juan*, Barcelona: Destino.
- (1972): *La saga/fuga de J.B.*, Barcelona: Destino.
- (1977): *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona: Destino.
- (1980): *La Isla de los Jacintos Cortados*, Barcelona: Destino.
- (1983): *La princesa durmiente va a la escuela*, Barcelona: Plaza y Janés.
- (1983): *Dafne y ensueños*, Barcelona: Destino.
- (1984): *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Barcelona: Plaza y Janés.
- (1985): *La rosa de los vientos*, Barcelona: Destino.
- (1987): *Yo no soy yo, evidentemente*, Barcelona: Plaza y Janés.
- (1989): *Crónica del rey pasmado*, Barcelona: Planeta.
- (1991): *Las Islas Extraordinarias*, Barcelona: Planeta.
- (1992): *La muerte del decano*, Barcelona: Planeta.
- (1994): *La novela de Pepe Ansúrez*, Barcelona: Planeta.
- (1999): *Doménica*, Madrid: Espasa-Calpe.

LA NOCHE DE MÁSCARAS, DE ROS DE OLANO: CUANDO LO FANTÁSTICO SE VISTE DE CARNAVAL

Cristina Bartolomé Martínez

Universitat Autònoma de Barcelona

Los lectores del XX hemos heredado una tradición narrativa lo suficientemente bien delimitada como para no tener que plantearnos a qué género pertenece el texto al que nos enfrentamos cada vez que abrimos un libro. Podemos decir que el siglo XIX fue el siglo, de los «asentamiento genericos». Empezó a aparecer el cuento como tal, y con él sus diversas variantes: cuentos populares y folclóricos, cuentos costumbristas, leyendas...en este magma de definiciones ¿dónde colocamos a Ros de Olano? Su producción fue de lo más variopinta y a él mismo le costó trabajo llegar a una palabra que definiera sus cuentos de manera justa, aunque al final dio con ella: estrambóticos.

El diccionario de la Real Academia define estrambótico como «extravagante, irregular y sin orden». Y, grosso modo, esta definición, con la que él mismo calificó a un par de ellos, sería perfecta para los cuentos de Ros de Olano. Pero además de los llamados «cuentos estrambóticos», cuenta con tres relatos calificados como «fantásticos» y publicados en 1841: «El ánima de mi madre», «El escribano Martín Peláez, su Parienta y el mozo Caínez» y «La noche de máscaras». Debemos anticipar que la obra de Ros de Olano es de un hibridismo genérico destacable, puesto que además de los tres cuentos fantásticos y los dos estrambóticos, tenemos que tener en cuenta una novela —*El doctor Lañuela*, calificada por Pere Gimferrer como el libro más raro de la literatura española (Gimferrer, 1985:107)— un memorial autobiográfico escrito por un aparecido o sus episodios militares acerca de la primera guerra carlista y la guerra de África. Podríamos decir que entre esta gran variedad genérica que se extiende desde la actitud irracional del género fantástico, a una poética más realista, el punto de unión lo supone la afección al sentimiento subjetivo que lo acompaña.

No es nuestra intención decidir qué adjetivo califica mejor la obra de Ros, aunque si nos gustaría discutir mediante el análisis de uno de sus textos la adecuación de su adscripción al género fantástico tradicional, teniendo en cuenta la definición canónica de Todorov. El cuento que hemos escogido es *La Noche de Máscaras*, calificado por su propio autor como «cuento fantástico» y pensamos que, más que a clasificaciones genéricas, el adjetivo «fantástico» se refiere aquí a lo sobrenatural de cuanto acontece.

El cuento nos narra la velada de delirio que vive el protagonista, Leoncio, una noche cualquiera en que decide asistir a un baile de máscaras en el palacio de Oriente. Leoncio es la antítesis del potente y salvaje prototipo de héroe romántico; él es un ser torturado por la vida, desvalido, angustiado y con tendencia a la depresión. La noche en que se centra el relato, se encuentra en su casa aquejado de una extraña fiebre y se lamenta por los dolores que esta enfermedad le causa, así como por haber perdido el amor de la mujer de sus sueños (de la que, por sus palabras, deducimos que hace tiempo que no sabe nada). Ya desde este momento podemos conectar la enfermedad y la fiebre que aquejan a Leoncio con el delirio y la alucinación; esto podría suponer una explicación a todo lo que va a venir después —que supone el corpus del relato— y anular así el efecto de lo fantástico (según Todorov).

Inesperadamente, una de las muecas de dolor de Leoncio se transforma en una sombra de horroroso aspecto, que él identifica con una máscara:

¡Cosa más rara! –Sin querer he hecho un horroroso gesto, que ahí lo tenéis grabado en la pared de enfrente como una reflexión del daguerrotipo!...Vaya; no hay más que reírse, no parece sino que me he quitado la máscara y la he colgado de un clavo. Pues señor, esto quiere decir algo; ya no es un mero reflejo y se agita como quien baila... Ea, démosla gusto, la cojo y me voy al salón de Oriente» (Ros de Olano, 1980: 76).

Su propia sombra parece separarse y tomar vida, y ésta es la excusa de la que se sirve el narrador para llevarnos al escenario principal de la acción: el baile de disfraces en el Salón de Oriente; aquí es donde empieza el delirio. Un diario de la época *El Correo Nacional* (30 de enero y 2 de febrero de 1839), nos

señala del Salón de Oriente que: «su demasiada extensión permite que se reúnan en él un número demasiado crecido de personas que no amenizan ni dan buen tono al baile» (cit. en Pont, 1996: 125). El ambiente era de por sí popular y para recrearlo Ros de Olano lo acercó junto a los personajes a lo grotesco, que cobra aquí importancia y articula descriptivamente el relato, puesto que se ocupa de reducir al absurdo el mundo idealizado de Leoncio y de enfrentarlo al mundo de delirio que supone el salón de baile. En este sentido va a haber un proceso de degradación grotesco en dos direcciones: la física y la moral, espiritual. Es decir, los personajes van a ser reducidos casi a fantoches por su aspecto físico y por sus acciones. Y si bien esta recreación grotesca va a tener mucho que ver con lo carnavalesco, no está connotada positivamente.

Al poco de llegar al baile aparece en escena uno de los dos personajes sobre los cuales se centra el foco de atención del cuento: el anciano coronel Pozuencos. El otro personaje principal será la esposa de éste, la ambigua María, eterno amor idealizado de Leoncio. María es la perfecta encarnación de la duplicidad que desde el principio nos ha venido anticipando la máscara/cara de Leoncio. Los tres van a ser los protagonistas de esta farsa caricaturesca.

Si bien el estilo de Ros de Olano deja dudas en cuanto a su clasificación genérica, de lo que no nos cabe la menor duda es de su adscripción al movimiento romántico, de hecho la vacilación genérica y el hibridismo que impregna sus textos podrían ser considerados una característica romántica más. Y a propósito de esto, el tema principal que estructura el relato no podría ser más romántico: el desdoblamiento, que durante el Romanticismo nace de la idea de la introspección y del auto análisis de los sentimientos. La inadaptación del hombre romántico a su época, a su sociedad, a su mundo, lo convierte en un marginado social. Por todo esto crea un ideal, otro mundo, una realidad paralela e idealizada. El problema es que el concepto de IDEAL lleva casi implícito el hecho de ser inalcanzable. Por lo tanto, el individuo romántico va a vivir en una continua persecución de algo, de un deseo inefable y, de alguna manera, va a regocijarse en su desdicha y en su problema epistemológico.

De este desdoblamiento del mundo en mundo real y mundo ideal, nace el desdoblamiento del hombre, nacen lo benéfico y lo divino. Las zonas oscuras

del inconsciente, del yo, comulgan con las fuerzas más demoníacas de la naturaleza, que son irreconciliables con las fuerzas del bien (del mismo modo que son irreconciliables el ideal y lo real). Este problema tan romántico, el problema del doble, preside todo el cuento de «La Noche de Máscaras» de Antonio Ros de Olano y organiza los temas e, incluso, la forma narrativa.

De alguna manera, tanto el personaje de Leoncio como, sobretodo, el de María, se nos van a presentar como dos personalidades que sostienen una lucha interior con dos polos de identidad que se oponen. Para empezar, es ya importante el contexto en el que se nos sitúa la acción: un baile de máscaras. La máscara es la representación del otro yo, del yo anhelado. Además, hay una escena en el cuento muy significativa en la que se nos aparece Leoncio con dos caras: «veo que la careta no me sirve de nada y estoy tentado de plantármela en el cogote como hace cierto hombrecillo a quien evocan con el dios Jano» (Ros de Olano, 1980: 77-78). Sin embargo, el desdoblamiento de Leoncio no es tanto real como ideal. Él aspira a cambiar, pero no presenta rasgos de doble personalidad, al menos no tan fuertes como los de la protagonista femenina, María.

María se convierte en el prototipo romántico de ambigüedades y polarizaciones: demonio/ángel, femme fatal/ dulce madre, amante/esposa, ideal/realidad, posible/imposible. Sobretodo este último binomio es importante, porque va a ser el que va a dar motivo a la salida nocturna de Leoncio: sale a la búsqueda de María, de la mujer Ideal. Cuando la encuentra, tiene que luchar con la prosaización de ese Ideal, que se baña en la más mundana realidad.¹

María es el claro ejemplo de doble personalidad, y Ros de Olano va a caracterizarla como tal desde el principio. En un mismo párrafo, se nos dan dos descripciones de María tan diferentes como las que siguen:

La cogí una mano, vi que tenía nublados los ojos por el llanto [...]. María, de lástima o de pudor, había inclinado el rostro, y me dijo con pena; «¡No, no eres

¹ La desesperada persecución de la mujer idealizada, y la posterior decepción al encontrarla es una constante en el Romanticismo. Recordemos en el tardío Romanticismo español al poeta Gustavo Adolfo Bécquer persiguiendo a rayos de luna; o al francés Gérard de Nerval haciendo que el protagonista de Silvy vuelva a su pueblo de origen en busca de los idealizados recuerdos de una casi niña, y el choque con la realidad, al descubrir que, ni Silvy, ni sus sentimientos hacia ella son ya los mismos.

tú tan infeliz como yo [...]». Pero de pronto, María levantó la cabeza como si la hubiesen dado un capirotazo en la barbilla y hallé que tenía los ojos muy vivarachos, y cierta sonrisa de sarcasmo en los labios [...] y aquella mujer, antes tan ideal y llena de sentimentalismo, tomó a continuación el falsete de la máscara, y viniéndose a mí, me chilló estas palabras a la oreja: «Si no traes dinero, bien puedes empapelar los suspiros, lloronzuelo» (Ros de Olano, 1980: 79-80).

Pero la dualidad de María no se da sólo a nivel espiritual, sino que es total. Físicamente María presenta dos rostros, dos mitades: una es la del ángel y otra la del diablo. La confrontación romántica cielo/infierno llega a su máxima representación en la figura de esta mujer. Esto se refleja también en la descripción que Leoncio hace de ella, va del punto más alto, al más bajo y rastrero, casi a la sublimación de lo cutre:

María, de lástima o de pudor, había inclinado el rostro, y me dijo con pena:

¡No, no eres tú tan infeliz como yo!» Luego sentí una lágrima suya que había caído sobre mi zapato. [...] Pero de pronto, María, levantó la cabeza, como si la hubiesen dado un capirotazo en la barbilla, y hallé que tenía los ojos muy vivarachos, y cierta sonrisa de sarcasmo en los labios. [...] tomó a continuación el falsete de máscara, y viniéndose a mí me chilló estas palabras a la oreja: «Si no traes dinero, bien puedes empapelar los suspiros, lloronzuelo» (Ros de Olano, 1980: 80).

o

Tu cuerpo ciñe la cándida túnica de las vírgenes del Señor! Cuánto idealismo se encierra en los pliegues de tu ropaje...

— Veo que eres un zote.

— ¡María!

— Sí, no distingues que lo que traigo son las sábanas de mi cama...Esta mancha es de papilla de los niños. [...]

Vi a María [...] tenía una mejilla pálida y otra sonrosada, un ojo melancólico, pudibundo, humildoso, y el otro vivaracho, insolente y provocador (Ros de Olano, 1980: 80).

A todo esto, el ojo derecho de María fijo de hito en hito en el inerte coronel, parecía decirle en grande ahogo.

— ¡Acude, corre, ampáranos; que mi hermano se halla poseído de la carne, y quiere arrastrarme! (Ros de Olano, 1980: 90).

¡Oh! El ojo izquierdo era todo mío, todo luz, todo lenguas y besos, ojo fulgente como una planta de bruñido de acero, donde esculpido se leía un sí que era la puerta al bien supremo (Ros de Olano, 1980: 90).

Vi, cosa poca, pero desde que el mundo es mundo que no se ha visto otra tal; los tales pendientes no eran de oro ni de piedras, ni de metal ninguno, ni de nada que perteneciese a los reinos mineral, vegetal ni animal; sino que el uno pertenecía sí, al reino de los cielos, y el otro al de los profundísimos infiernos; los pendientes, no eran de nada, eran dos espíritus, uno era de ángel, y el otro un diablo (Ros de Olano, 1980: 91).

Nos damos cuenta de que la parte del cuerpo de María que ha tomado el diablo, es la parte izquierda. Esto no es casual, recordemos que, popularmente, ésta ha sido siempre la parte del diablo. Esta dualidad de María nos ofrece un amplio abanico de lecturas. Hemos mencionado que simboliza la dualidad romántica cielo/infierno (bien/mal). A nivel textual, también podemos ver en María la encarnación del ideal que persigue Leoncio, y su imagen profana. Es la alegoría del ideal imposible, que es traído al plano de la realidad por la banalidad de los actos de María. A medida que van avanzando la noche y el baile, el lector se da cuenta de cuán prosaica es María, mientras que en Leoncio cada vez crece más su imagen ideal. Tanto que incluso llega a divinizarla y a referirse a ella en términos místicos:

Y mis brazos con mi cerviz cayeron, y adoré más que nunca a la mujer porque ella era un ángel del Señor, que sin mezcla ni mudanza huía hacia los cielos, era la mujer como la concibe el amor y como al alma le es dado idolatrarla.[...]

Y ella con los labios más dulces que la miel iblea, y mística como la esposa del Cantar de los Cantares me respondió: «Hija del hombre, me ceñiré de cilicio; polvorearé mi frente de ceniza; me haré de luto unigénito, daré amargo plañido, porque súbitamente vendrá el destruidor sobre nosotros, y entonces me hallará como la virgen no conocida del varón» (pp 94-95).

Este proceso de idolatración, que es ascendente a lo largo de toda la obra, llega a su clímax en la última escena de la fiesta cuando Leoncio pierde la razón, justo después de ver como ese ideal suyo desaparecía y, probablemente, víctima de un embrujo de María, a la que desde el principio se caracteriza con atributos de bruja:

se metió el dedo índice de la mano izquierda en el oído, frotó un poco, lo sacó encendido de una luz cárdena, lo aplicó a los bordes de mi copa, y se comunicó la llama. Por cobarde me hubiera yo tenido en rehusar el ponche, más que en su superficie retozaran las llamas del infierno; lo bebí; y desde aquel punto perdí la cabeza» (Ros de Olano, 1980: 101). Llegados a este punto, en la lucha entre los dos procesos caracterizadores de María —el de ángel y el de demonio—, creemos que ha vencido ya la imagen de María bruja. De ella se ha dicho que escupe sapos, que se prende fuego en sus dedos, y, por lo visto con el ponche, que hace embrujos. Por eso es absurda y cómica la fijación de Leoncio con la imagen ideal que tiene de María; pero de ella vive, de ella se alimenta, el ideal le da fuerza. Prueba de ello es que, cuando empieza a desvanecerse este ideal, pierde el sentido Leoncio: «En la contemplación de María estaba mi corazón, mis ojos, mi alma toda, y me precipité hacia ella, creyendo que se desvanecía entre las primeras tintas del alba que penetraba por los cristales» (Ros de Olano, 1980: 102).

Leoncio, en cambio, no es como María, no presenta un desdoblamiento tan claro, más bien es el deseo de desdoblarse, el deseo de cambiar: «Y qué es al fin de cuentas el doble? Es la imagen de nosotras mismos que aparece, bien a nuestros propios ojos, bien a ojos ajenos, cuando no debiera ser vista, y es la imagen que no aparece cuando debiera ser visible; es la sombra vendida o el reflejo robado» (Vax, 1981: 38 cit en Pont, 1997: 171).

El problema de Leoncio es más bien un problema existencial. Leoncio no lleva máscara, su propio rostro reflejado en la pared se convierte en su máscara. Este personaje está marcado desde el principio por lo sobrenatural que lo rodea (como buen protagonista romántico, incluso sus orígenes están marcados por lo misterioso y lo incierto).

Ya cuando niño, las brujas me arrullaban en la cuna y me dormía, me pellizcaban y no lloraba; entereza pueril la mía, de que gustaban tanto aquellas alegres viejas, que formaban corro por verme, y se afilaban las uñas para herirme; reíame yo, bailaban ellas a mi alrededor y cantábanme el Trailo Marica, y las unas a las otras se arrojaban a mi cuerpecillo, que no había más que pedirles, como no fuera aquello de la hiel de gato pardo, con que durante las noches de sus sábados en enero, solíanme untar los labios para leer las maldecidas de Dios, sus horóscopos en mis gestos, chillidos y contorsiones (Ros de Olano, 1980: 92).

Al parecer Leoncio se crió entre brujas, lo sobrenatural, por lo tanto, no es nuevo para él. Pero, para que el aureola de misterio que rodea al protagonista sea aún más grande, se habla también de los extraños finales de su madre y hermana, en los que tuvieron que ver las fuerzas maléficas:

En el aire la perdí de vista para siempre, allí confundida entre unos pájaros marinos, siendo yo aún muy niño.

— ¿Y tienes por ventura hermanas?

— Una que Dios me había dado, me la robó el diablo en persona en mitad de una noche de truenos, cuando la pobre doncella se disponía a abrir el baile coronada con la corona de sus nupcias (Ros de Olano, 1980: 86).

El pobre Leoncio debería estar acostumbrado a la participación de las fuerzas sobrenaturales en su vida, a pesar de todo esto, y de su afirmación de estar acostumbrado a las «maravillas», se extraña cuando su ideal, su amor, María, se destapa con comportamientos más propios de una bruja que del ángel divino imaginado. Y es que las manifestaciones de lo sobrenatural en este relato obedecen a una categoría de naturaleza demoníaca. Las habilidades de María,

que son el mayor ejemplo, son habilidades que relacionamos con prácticas de brujería, de magia negra.

Pero no es María la única en salirse de las hormas de lo real, recordemos que también el coronel Pozuencos, aunque es un personaje menos tratado y de una sola cara, que no se desdobla, está caracterizado de una peculiar manera:

El coronel, dio un bostezo y me persigné asombrado al ver que tenía un espejo en el cielo de la boca, donde se le proyectaban, el estómago enteramente vacío y el corazón (que era muy grande) todo escrito y salpicado en confuso, con renglones de la ordenanza militar y de la doctrina cristiana (Ros de Olano, 1980: 78).

A pesar de todo, esta especial cualidad del coronel, no es del mismo orden de las de María. En ésta, sus cualidades diabólicas sirven como contrapunto a su imagen de ideal, de ángel; en el coronel, nosotros creemos que esta especial caracterización cumple otra función. De los tres protagonistas principales (Leoncio, María y el coronel), Pozuencos es el único que tiene una personalidad definida, no necesita careta, el espejo sólo viene a reforzarnos la idea de que es un hombre franco. Recordemos la alusión que hace Leoncio a los espejos líneas antes de presentarnos al coronel, «Los hombres debiéramos tener un espejo no sé en qué parte, para ayudar a los médicos en sus diagnósticos, y para que los unos a los otros no nos condenásemos al infierno de la duda» (Ros de Olano, 1980: 77).

Lo que se refleja en el interior del corazón del coronel, no es más que lo que es en realidad: un militar y un cristiano. Este carácter honesto y bondadoso del coronel, lo convierte ante los ojos enfermos de Leoncio en una imagen paternal. Pozuencos entiende desde el principio que Leoncio está enfermo y febril, e intenta consolarlo dejándole a su esposa para que busque en ella el consuelo de una madre.

Pero el acercamiento más grande a lo sobrenatural en todo el cuento, en nuestra opinión, es el escenario en sí de la obra, ese gran baile de máscaras. Desde que Leoncio pone los pies en el salón de baile y empieza a describirlo, parece más bien que nos esté describiendo un infernal caos. Allí dentro la

realidad no existe, ha quedado deformada por las máscaras, las luces y los espejos. Las descripciones que Leoncio nos hace del salón de Oriente nos hacen imaginar un caos casi terrorífico, un baile de diablos:

Las máscaras encierran algo diabólico.

— He aquí este salón lleno de luces que a pesar de estar encendidas, no alumbran, parecen las llamecitas lancetas recortadas de oropel rojo y los espejos ofenden la vista con tan vivísimos reflejos, y desvanece mirar en ellos la multitud de grupos animados que pasan, corren, vuelan, andan, se paran, bailan, ríen, lloran, se amedrentan, se abrazan, se persiguen, se alcanzan, se barajan y confunden (Ros de Olano, 1980: 77).

La realidad, el referente real del mundo, queda reducido mediante este espectáculo carnavalesco, y se va a sostener en un trapecio oscilante entre la realidad y el mundo de lo maravilloso, de lo sobrenatural. Esta sucesión de espectáculos grotescos y carnavalescos llevan al lector a plantearse la racionalidad de lo que está leyendo, ¿es cierto lo que cuenta Leoncio? El autor lo soluciona sin dificultad, y deja abierta la decisión última sobre la verosimilitud de lo que está narrando, planteando la enfermedad de Leoncio. Puede ser que lo descrito no sea otra cosa que los desvaríos y las alucinaciones de un pobre melancólico febril.

Había por cierto una ilusión completa, la atmósfera estaba cargada, los grupos impelían a los grupos, como las olas bravías a las olas; allí los gritos, los lamentos, las carcajadas, las súplicas y aullidos, soltados todos a la vez por mil y mil gargantas, ya roncadas o agudas: voces que en revuelto desentonadas todas y sin freno, formaban un eco monstruo de lobo y hombre, de mujer y gato, el cual volvía a los oídos rechazado de su centro de vibración, como las ráfagas que rugen del huracán que azota (Ros de Olano, 1980: 81).

El mismo Leoncio propone la posibilidad de que todo se trate de «una ilusión completa». Y de esta duda que se plantea tanto en el lector como en el personaje principal del cuento sobre la realidad de lo que se está narrando nace la posibilidad de lo fantástico.

Según Todorov (1970), podemos describir lo fantástico puro como un acontecimiento inexplicable por las leyes de la naturaleza que incide sobre la base del ámbito real. La percepción de este hecho sobrenatural recae sobre los personajes del cuento, que se ven desbordados, y también sobre el lector; y ambos vacilan, se produce la duda. Se plantea la alternativa: o se trata de un producto de la imaginación, o el acontecimiento se produjo realmente y forma parte de nuestra realidad, lo que quiere decir que nuestra realidad está regida por leyes que desconocemos. Si esta duda dura hasta el final del cuento, estamos ante lo fantástico puro.

Si seguimos a Enric Cassany, lo que haría que *La Noche de Máscaras* pudiera ser englobado dentro de la categoría de cuento fantástico sería «la tentativa de negación de la realidad en términos absolutos. La extraordinaria aventura del protagonista es una especie de sueño vivido, una sucesión de maravillas que no buscan ninguna explicación en el terreno de la verosimilitud» (Cassany, 1980: 22). En realidad, y aquí azuzaríamos la polémica en cuanto a la clasificación genérica de este cuento, nos preguntamos si esta negación de la realidad es suficiente. Tal vez el calificativo «fantástico» en este cuento se refiera solo a una decisión subjetiva del autor, o a una no correspondencia entre lo que éste entendía por fantástico y lo que la teoría de la literatura ha definido como tal a lo largo de los últimos cien años. Dos de las acepciones que el diccionario de la RAE da de fantástico son: «Quimérico, fingido, no tiene realidad y consiste solo en la imaginación./ Pertenciente o relativo a la fantasía». Asimismo define fantasía como «facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales». Nos sorprende que esta definición mundana y que poco tiene que ver con teorías literarias o clasificaciones genéricas destaque precisamente uno de los puntos que suponen el tema del relato: la idealización de la realidad.

Pero volvamos, antes de sacar conclusiones, a Todorov, y a su definición de lo fantástico puro. Los tres requisitos que Todorov postula para que lo fantástico puro pueda darse son: a) se debe mantener hasta el final la incertidumbre del lector (que surge por la ambigüedad del texto) en lo que

respecta a las explicaciones racionales o no racionales de sucesos sobrenaturales; b) el protagonista debe compartir dicha incertidumbre; c) el lector debe rechazar tanto una lectura poética como una lectura alegórica, que destruyen lo fantástico puro.

En su interpretación de la teoría acerca de lo fantástico de Todorov, Christine Brooke-Rose opina que los puntos b y c dependen de a, y la base de lo fantástico sería la incertidumbre del lector respecto de si lo que sucede de manera extraña es sobrenatural o no.

Si, en cambio, se acepta una explicación sobrenatural, estaremos ante lo maravilloso. Brooke-Rose defiende que lo fantástico puro no es tanto un «género evanescente como un elemento evanescente», puesto que la incertidumbre puede desaparecer en cualquier momento gracias a una explicación. (1988: 61) Asimismo afirma que si un género no se puede clasificar en ninguna categoría ya existente debe considerarse un género nuevo. Este puede ser el caso de algunos de los cuentos de Ros, clasificados como fantásticos hasta que se da con la categoría de estrambóticos.

Esta teoría se reafirmaría en las palabras de Baquero Goyanes que dice acerca de los textos de Ros de Olano «Los de Ros no son propiamente cuentos fantásticos, aunque en ellos aparece la fantasía creadora, sobretodo verbal, sino estrambóticos, como bien precisó el autor al titularlos así cuando se publicaron» (1992:44). Podríamos considerarlo fantástico, según Baquero Goyanes, si tenemos en cuenta que no sucede en él nada que pueda considerarse demasiado real. También se pregunta si el cambio de terminología, de fantástico o estrambótico, supone un simple «capricho terminológico» o comporta un cambio de estilo. Nosotros proponemos que ni lo uno ni lo otro sería apropiado; el cambio en la terminología se debería a la toma de conciencia de un nuevo género inclasificable entre los existentes hasta el momento: lo estrambótico, lo extravagante, irregular y sin orden.²

Si aplicamos estos tres criterios básicos que plantea Todorov para distinguir lo fantástico puro, a «La Noche de Máscaras», nos encontramos con que el único criterio que se cumpliría más o menos sería el primero. Respecto al

² Definición DRAE, pero también definición que el propio Ros daba de sus cuentos.

segundo, el protagonista —Leoncio— no parece en ningún momento realmente asaltado por la duda de si lo que ve es cierto o son visiones; es más, ni siquiera se extraña mucho de que el coronel lleve un espejo en el velo del paladar, de que María pueda encender el ponche con su dedo índice, o de que el portero del baile muera de un ataque de risa.

Y, por lo que respecta al tercer requisito o criterio, creo que es imposible no caer en la tentación de la lectura poética o alegórica de la obra, sobretodo teniendo en cuenta toda la problemática romántica que ésta esconde, y la forma narrativa, que cae tantas veces en las digresiones y el subjetivismo lírico.

Nosotros somos de la opinión de que no es lo más apropiado considerar «La Noche de Máscaras» como un cuento fantástico, como pretendía su propio autor, sino más bien un cuento con elementos fantásticos. Pero no sólo los elementos fantásticos son importantes, pensamos que tanta importancia como éstos tienen los elementos maravillosos del cuento. Todo el universo del salón de baile parece pertenecer a un mundo que supera la razón, lo que allí sucede no provoca ninguna reacción particular en los actantes, y ni siquiera en el lector. Éste, desde las primeras líneas que describen el baile, reconoce la convención y la acepta. Por esto, el elemento fantástico se ahoga bajo las convenciones de lo maravilloso. El lector se debate entre lo fantástico (la duda) y lo maravilloso (aceptar la convención); la deformación de la realidad, lo grotesco y la reducción al absurdo de muchas situaciones, ayudan al lector a decantarse hacia un dejarse llevar por el flujo de los acontecimientos y aceptarlos como parte de ese mundo que no acepta el raciocinio.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (1988): *Teoría de los géneros literarios*, (comp. Miguel A. Garrido Gallardo). Madrid: Arco/Libros.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, (1992): *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Biblioteca de Filología Hispánica).
- BROOKE-ROSE, Christine, «Géneros históricos/ Géneros teóricos», en AAVV (1988): *Teoría de los géneros literarios*, (comp. Miguel A. Garrido Gallardo). Madrid: Arco/Libros.
- GIMFERRER, Pere (1985): *Los raros*. Barcelona: Planeta.
- PONT, Jaume (1989) «Sobre los «cuentos estrambóticos» de Antonio Ros de Olano», en *Homenaje al profesor Carlos Seco*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid y Facultat de Geografia i Història Universitat de Barcelona.
- (1996): «Género fantástico y grotesco romántico en *La noche de máscaras*, de Antonio Ros de Olano», en *De lo grotesco*, (eds. Rosa de Diego y Lidia Vázquez). Vitoria-Gasteiz.
- (1997): «La narrativa fantástica de Antonio Ros de Olano: naturaleza demoníaca y grotesco romántico», en *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, (ed. Jaume Pont). Lleida: Edicions Universitat de Lleida.
- ROS DE OLANO, Antonio (1980): *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, (Enric Cassany [pról.]). Barcelona: Editorial Laia.
- (1968): *Cuentos estrambóticos*, Madrid: *Revista de España*, III, num. 9.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions de Seuil (Coll. Points).

SUJETOS DESEANTES, SUJETOS TRASGRESORES: LA ESCRITURA PERFORMATIVA COMO MOTIVO FANTÁSTICO. EL EJEMPLO DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS Y SILVINA OCAMPO

Núria Calafell Sala

Universidad Autónoma de Barcelona

1. Una duda razonable: lo fantástico como forma de escritura

[...] pero las leyes existen; escribir es, continuamente, descubrirlas o fracasar,
Adolfo Bioy Casares, «Prólogo» a la *Antología de la literatura fantástica*

Hay en esta breve cita del argentino Adolfo Bioy Casares una idea que me parece fundamental para comprender el concepto de narrativa fantástica que aquí me propongo analizar: si el universo es una materia ordenada y estructurada en base a unas leyes, la escritura es aquello que hace posible su revelación y, por una especie de parábola subversiva, su vulneración. En palabras derrideanas: escribir es dar a conocer, es seguir el hilo que se ha mantenido oculto, pero también, y sobre todo, es percibir la huella de una fisura que rompe con la noción de frontera y desdibuja el sentido dicotómico de una realidad que, imperceptiblemente, se desborda en un sinfín de pliegues. Que la denominada literatura fantástica sea uno de ellos será solo cuestión de perspectiva, tal como se deduce de uno de los comentarios más conocidos de su amigo y compañero Jorge Luis Borges: «La literatura fantástica es la más antigua. Empieza por la mitología, por la cosmogonía, y se llega muy tardíamente a la novela, por ejemplo, o al cuento [...]. La literatura es esencialmente fantástica» (1985: 25).

Un apunte, éste, de gran interés, y más si se relaciona con la frase que da comienzo al citado «Prólogo» de Bioy Casares: «Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras» (Borges, J.L., Bioy Casares, A., Ocampo, S., 1999: 9), lo que supone afirmar, de un lado, que lo fantástico es al mundo lo que la invención al hombre: un rasgo inherente e inmutable; del otro, y derivado de aquí, que no hay más realidad que la que se construye a partir de

la imaginación. Desde aquí, pienso que tiene razón David Roas cuando en «La amenaza de lo fantástico» opina: «lo que caracteriza lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos» (2001: 37).

Esto es así porque desde el principio el uso del elemento fantástico ha demostrado una capacidad de transgredir aquellas leyes a las que hacía referencia Adolfo Bioy Casares, provocando una especie de incertidumbre que no sólo afecta a la percepción de aquello que es tenido por real, sino también, y sobre todo, a la del individuo que la habita: «la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia» (Roas, 2001: 9). Por eso Irène Bessière afirma: «[a]mbivalente, contradictorio, ambiguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico» (2001: 98). ¿Por qué? En primer lugar, porque permite la resignificación de los límites que separan lo conocido de lo desconocido, lo normal de lo anormal, en definitiva, el yo del otro;¹ y en segundo lugar, porque lo hace tomando como punto de partida la naturaleza igualmente paradójica de un lenguaje que crea y destruye a un mismo tiempo.² Y es que, como ya señaló Rosalba Campra:

La función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700, aunque a través de mecanismos bien diferentes —y que indican los cambios de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes— sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear

¹ Como diría uno de los cultivadores de lo fantástico más cercano a Cristina Fernández Cubas y Silvina Ocampo, se trata de «[...] hacerse una idea muy especial de las heterogeneidades admisibles en la convergencia, no tener miedo del encuentro fortuito (que no lo será) de un paraguas con una máquina de coser» (Cortázar, 1988: 76).

² En referencia a este último punto, no está de más recordar una de las respuestas que Jorge Luis Borges ofreció en la entrevista que Alejandra Pizarnik e Ivonne A. Bordelois le realizaron en 1964: «[...] creo que no deberíamos hablar de literatura fantástica [...]; ya que toda literatura está hecha de símbolos, empezando por las letras y las palabras, es indiferente que esos símbolos estén tomados de la calle o de la imaginación» (Pizarnik, 2002: 258).

por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad. Si la ciencia tranquiliza, reduciendo los fantasmas a parapsicología y los vampiros a símbolo del deseo reprimido, el lenguaje permite, sin embargo, desvelar, y también crear, otros peligros (2001: 191).

Así pues, ante la duda y la intranquilidad, una ruptura que ilumine el camino hacia lo inexplorado —sea en el interior o el exterior del sujeto— y que, al mismo tiempo, admita el desvelamiento de un orden otro que no por permanecer oculto a la mirada humana deja de manifestarse como un espacio existente. Partiendo de aquí, la realidad adquiere un matiz ambiguo, puesto que permite la apertura a varias lógicas que se sucederán y se entremezclarán a un mismo nivel, favoreciendo de este modo que lo que se consideraría extraño abandone su estado latente y se levante como un lenguaje de trasgresión y reivindicación: los objetos que cobran vida, los personajes que experimentan una transformación, o aquellos que desde siempre han poseído dones extraordinarios se constituyen en portavoces de una mirada diferente y enriquecida, a través de la cual descubriremos un mundo en el que las distinciones marcan la relación entre los seres humanos; un mundo en el que el deseo de romperlas creará situaciones conflictivas —de carácter genérico, social o generacional— que en muchos casos acaba con la muerte más o menos cruel de una de las partes; en definitiva, un mundo en el que la imaginación se concebirá como un instrumento de salto hacia un espacio *otro* que se esconde en el reverso de ese «mundo trivial» al que aludió Alejandra Pizarnik en su cuidado comenatrio sobre Silvina Ocampo (Pizarnik, 2002: 252), haciendo de cualquier frontera un paso en libertad.

2. La palabra del deseo: sujeto y lenguaje en algunos textos de Silvina Ocampo y Cristina Fernández Cubas³

[...] el deseo vuelve real lo imaginario, irreal la realidad, Octavio Paz: Cuadrivio⁴

³ Junto a la referencia bibliográfica correspondiente a la edición de cada uno de los relatos, en aquellos casos que puedan darse lecturas ambiguas se añadirá también la procedencia del mismo entre paréntesis. No obstante, en la bibliografía final solo se incluirán las colecciones citadas.

⁴ *ápu*d. Pizarnik, 2002: 242.

En 1948, Silvina Ocampo publica *Autobiografía de Irene*, en el que empieza a trabajar las distintas posibilidades de la primera persona del singular: desplazando el punto de vista y utilizando un yo subjetivo y muchas veces desindividualizado, la autora empieza a poner de manifiesto la existencia de un orden literario más poderoso que la vida misma,⁵ que modifica los acontecimientos y les da un rumbo inesperado. Consciente de que el contacto entre Vida y Literatura es capaz de generar una tercera realidad extraña y novedosa, la autora se propone indagar en las condiciones de posibilidad de la misma, descubriendo con ello el carácter continuo de un acontecer que se construye como un eterno retorno donde las situaciones se repiten,⁶ y los personajes se ven enfrentados a sus propios sueños, a sus dobles o al mundo creado por ellos.

Esto se encuentra, por ejemplo, en un texto tan complejo como rico en significaciones como es «La red», cuya base constructiva es bastante clásica: rompiendo con las fronteras entre lo vivido y lo soñado, el cuento propone ir destejando la red que se genera a partir de un sutil juego de espejos en el que es fácil descubrir a un personaje que se desdobra en dos más —la mariposa puede entenderse como el doble de Kêng-Su, quien a su vez sería la doble de la voz primera—, y a una realidad ordinaria que se abre a un suceso extraordinario —la aparición de *El libro de las recompensas y de las penas*— y hace emerger una nueva lógica interpretativa en la que la metamorfosis y la palabra escrita se convierten en instrumentos de cambio y de distorsión. Así, mientras los

⁵ La influencia de Jorge Luis Borges es, en este planteamiento, fundamental. Lo que los distingue es el modo en que recurren a este motivo en sus relatos: si en el primero se entiende como una forma de revestir las situaciones a las que se enfrentan sus personajes, en la segunda se plantea como una posibilidad de transfiguración de la realidad y de la gente que la habita. Este es el caso de, por ejemplo, «El diario de Porfiria Bernal» (*Las invitadas*), donde la simple escritura de un diario se convierte en un instrumento de metamorfosis: Miss Antonia Fielding acabará convertida en un gato después de constatar que «[...] todo lo que Porfiria había escrito en su diario hacía casi un año estaba cumpliéndose» (1970: 181). Esto es así porque, como bien señala Edgardo Cozarinsky, «[l]a obra entera de Silvina Ocampo reivindica los prestigios de la literatura como actividad cultural» (1970: 11).

⁶ Como señala Reina Roffé: «La indiferencia por el tiempo real, y la concepción de un tiempo metafísico diseminada en su escritura, se corresponde con lo que Silvina Ocampo creía y afirmaba: “toda la vida es un solo momento”» (1994: 42). Sin embargo, esto no es obstáculo para que, al entrar en contacto con los poderes metamórficos de la palabra, el tiempo pierda su condición infinita y se convierta en algo lineal, con un principio y un final: en «El castigo» (*La furia*) uno de los personajes inicia una regresión psíquica y física de sus experiencias vitales, de manera que en vez de ir hacia delante, va hacia atrás y desaparece, se difumina.

elementos naturales se personifican y crean una atmósfera de opresión entorno a Kêng-Su, quien acaba sufriendo en su propia carne las consecuencias de sus acciones; la palabra que permea el libro subrayado acaba por traspasar los límites de contención de la página en blanco y se revela como el eje que determina la pérdida de conciencia del personaje. En otras palabras: es ella, y no Kêng-Su, quien la conduce a un estado de locura del que solo parece poder escapar a través de una mutación simbólica.

No sólo cambia la naturaleza sino que ella también es objeto de una transformación: a través de los ojos —espejos del alma y puerta de contacto con lo otro— y de la mirada, se convierte en el ser que teme. Todo ello solo es posible después de que la palabra escrita, encerrada en el libro subrayado supuestamente por una mano sobrenatural, rompa con su pasividad y se convierta en la conciencia del personaje, llevándola a la locura y a su mutación final: «Iluminados por la luna, los ojos de Kêng-Su se abrieron desmesuradamente, como los ojos de un animal» (2003: 34).⁷

También en «Autobiografía de Irene», al lado de una palabra escrita activa y transformadora, se describe una Escritura regidora del destino de la protagonista y, por ello, culpable de un eterno retorno al que Irene no puede hacer frente. De ahí la estructura circular del relato, con la que se evidencia una de las cualidades de la palabra escrita, planteada de alguna manera en el texto anterior, y es que supone una especie de muerte en la no muerte. En otras palabras, si un libro puede transformar la realidad y abocar a una persona a la muerte, paradójicamente también puede hacer que todo se repita eternamente, puesto que la palabra escrita nunca se borra ni desaparece. Esto es lo que parece aprender Irene al final de su narración cuando reconoce: «Si usted me ayudase a defraudar el destino no escribiendo mi vida, qué favor me haría. Pero lo escribiré. Ya veo las páginas, la letra clara, y mi triste destino» (1970: 141). Y ello no impide que lo literario se entienda como puente de unión entre dos realidades: la normal, poblada por la gente que rodea a Irene —su padre, su madre, Gabriel—, y la desconocida, marcada por el don de la adivinación y las

⁷ La referencia al animal es muy significativa, no solo porque alude a un castigo ejemplar —acabar deviniendo aquello que se ha despreciado—, sino porque descubre la naturaleza otra del propio personaje, aquello que define su naturaleza más abyecta.

consecuencias que de ello se derivan —«[c]omprendí, entonces, que perder el don de recordar es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive (1970: 132).

Por otro lado, tampoco es obstáculo para que lo que permanece escrito se conciba como un instrumento de alteración de las leyes del destino, aunque solo sea momentáneamente, puesto que su valor es casi el de un antídoto contra los vacíos de la memoria —o en este caso sería más adecuado hablar de la desmemoria y de la presciencia . La «autobiografía», pues, se reviste de un sentido simbólico: ya no es la (re)construcción de la vida de un sujeto en primera persona, sino que se trata de la recuperación del tiempo perdido, de la experimentación de lo nuevo y lo desconocido, en definitiva, de la posibilidad de apoderarse de unos recuerdos extraviados en un no lugar. Esto es lo que explicaría, pues, el desdoblamiento de Irene en la narradora y la escribiente, generando así un nuevo nivel de paradoja en la voz narradora: ésta se piensa como una máscara cuyo origen habrá que encontrar en la misma palabra creadora.

En textos posteriores, la primera persona se materializará en largos monólogos interiores a través de los cuales nos adentraremos en la problemática de un sujeto en proceso de fragmentación y de experimentación de la locura. En estos casos, la imaginación de una mente enferma sustituye el poder de la escritura y se convierte en un arma, no solo de transformación sino también de reconocimiento, porque les permite hacer aflorar aquellos aspectos de su personalidad más recónditos, y aceptarlos en sus distintas manifestaciones. Así pueden leerse, por ejemplo, dos textos tan dispares como «Visiones» (*Las invitadas*) y «Hombres animales enredaderas» (*Los días de la noche*), en los que la voz que narra la historia se sitúa en un plano interno de recuperación de una identidad que se intuye perdida por causas extrañas: en el primer caso el internamiento en un sanatorio, probablemente por intento de suicidio, la enajena de sí misma y le hace desear otra vez alguna muerte: «El médico es una mezcla de torturador y de joyero [...]. Mi organismo se confiesa con él. No sufro. Hay que entregarse. Vuelvo a la oscuridad. Vuelvo a no ser»

(2003: 87); en el segundo, un supuesto accidente aéreo y el abandono en una isla desierta lo devuelve a una antigua paranoia que se despierta momentos antes de la tragedia: «Sólo recuerdo dos ojos que me miraban y el último vaivén del avión» (2003: 113).

Se trata de dos textos peculiares, puesto que en ellos hay un hecho que trastoca la realidad aparente y afecta de forma excepcional a quienes la habitan: es posible, entonces, hablar de cierta influencia de lo externo en la configuración de los personajes, cuando lo general es que suceda lo que Alejandra Pizarnik reseñó con mucha intuición: «[...] el mundo trivial permanece reconocible, aunque extraño y transfigurado: de súbito se abre y es *otro*, o revela *lo otro*, pero el pasaje de la frontera es enteramente imperceptible» (2002: 252). Partiendo de esta idea, se puede entender el monólogo de ambos personajes como la recuperación de aquello olvidado en el fondo de ellos mismos, y que sale a la luz en unas condiciones extremas de cambio. En «Visiones», como el mismo título sugiere, nos adentraremos además en la mente de un ser esquizofrénico que diseña su narración a partir de distintos niveles de análisis: el interno —lleno de largos sueños, de conocimientos de pintura, de reflexiones acerca de cuestiones tan metafísicas como el sufrimiento («Sufre menos el que sufre que aquel que ve sufrir», 2003: 90), el tiempo («¿Habrá que agradecer que lo desagradable nos permita medir el tiempo?», 2003: 90) o la belleza («[...] no tiene fin ni aristas. La espero», 2003: 98)— y el externo —protagonizado por esos médicos que «[m]e sientan, me golpean, me destapan, me gritan, me palpan, me ponen el termómetro, me hunden el dedo en el abdomen hasta hacerme gritar» (2003: 90), y por la enfermera Linda Fontenla—, unidos a través de estas visiones que prácticamente cierran el relato —aunque no la vida—, y que ella misma se ve capaz de convocar a raíz de su «estado» mental: «Ansío ver otra visión. La provoco. ¿Cómo? Tengo un poder sobrenatural, pero limitado» (2003: 96); y más adelante: «Vuelven, porque yo deseo con fuerza que vuelvan. ¿Mi poder sobrenatural se habrá perfeccionado?» (2003: 96).

Retomando la cita de Octavio Paz con la que empezaba este apartado, se podría añadir: es el deseo de transfigurar la realidad amarga, marcada por el dolor físico y psíquico, lo que favorece el desplazamiento hacia lo imaginario y

lo irreal. La conciencia, definitivamente liberada, aleja al personaje de la incertidumbre y lo enfrenta a su estado más natural: la locura.

De esta manera, la primera persona narrativa gana un valor nuevo, ya que supone poner en evidencia que lo distinto o «anormal», si bien se dispara por un factor ajeno, se desarrolla gracias a la singularidad de quien nos lo cuenta: en «Hombres animales enredaderas» leemos la divagación de una mente perturbada —«[e]sas voces contradictorias (volviendo a las voces que siento dentro de mi oreja) se dedican a destruirme» (2003: 118)— como un relato inquietante que ilumina uno de los miedos más antiguos de la naturaleza humana: la soledad y sus consecuencias —«[...] feliz Robinson Crusoe que sabía desempeñarse en las tareas que impone la soledad» (2003: 117), nos dice irónicamente el narrador . Pese a ello, siempre se mantiene la duda acerca del valor real o soñado del relato en cuestión, lo cual explica el contraste entre la ciudad y la isla, por un lado: «[...]siempre prefería la selva a un jardín civilizado» (2003: 114), «[...] este lugar es como un cuarto cerrado» (2003: 117), o incluso el más desasosegante: «No supuse que celda y selva se parecieran tanto, que sociedad y soledad tuvieran tantos puntos en contacto» (2003: 118).

Y la pérdida de todo referente temporal por el otro: desde que anuncia haber perdido la noción del tiempo (2003: 116) inicia un descenso hacia los recuerdos más lejanos de su memoria (2003: 119-120), lo que provocará que se agudice su obsesión por esos ojos que lo acechan —«¿[d]ónde estarán aquellos ojos que tanto me miraban? ¿Qué beberán?» (2003: 118), se pregunta a modo de *leit—motive* a lo largo del relato— y que, de manera inevitable, no dudará en identificar con la enredadera que lo persigue: «Sedienta de agua, busca mis ojos, se aproxima» (2003: 117). Al mismo tiempo, ellos serán los causantes de su desdoblamiento final en ese *otro* al que hacía referencia Alejandra Pizarnik en la cita transcrita unas líneas más arriba: aunque ha iniciado el relato como hombre —«Tra ra ra ra ra estoy harto» (2003: 118)— acaba esgrimiendo una voz femenina de difícil resolución: «Estoy tan ocupada que me olvido de aquellos ojos que me miraban» (2003: 121).

Escritos en su mayoría en primera persona, los textos de Cristina Fernández Cubas también plantearán cuestiones similares. Como explica Marco

Kunz: «[...] siempre deja abierta la posibilidad de que lo extraño se deba a la perspectiva excepcional del narrador (o de la narradora, pues predomina el punto de vista femenino) o a problemas psíquicos del personaje» (Kunz, 2004: 65). En cierto sentido, esta voz narradora especial va a verse sacudida en su interior a raíz de los sucesos que se escapan a cualquier explicación lógica, y va a terminar por trasladar al espacio psíquico —y en pocos casos físico— el elemento fantástico, de manera que muchas veces la ambigüedad no procede solo de algo que sucede en el exterior, sino de su propia mirada interior.

En su caso, sin embargo, el juego se establece más bien con el carácter oral de la palabra: sus textos en primera persona generalmente plantean la metamorfosis de la realidad a partir del uso y abuso que sus protagonistas hacen de la palabra hilvanada en historia. Quizás el caso más sintomático sea el de «El provocador de imágenes» (*Mi hermana Elba*), donde el protagonista narra a Ulla Goldberg la historia inventada de su amigo perdido, llegando a manipular de tal forma la verdad que a la mujer, e incluso al lector, le queda la duda de si realmente José Eduardo Expósito está acabado o todo lo contrario. Sin embargo, por su posición dentro del conjunto, este relato posee la característica de servir de colofón a lo que ha expuesto en los tres anteriores: en «Lúnula y Violeta», por ejemplo, enfrenta dos personalidades distintas a partir del dominio que cada una de ellas tiene sobre la palabra oral, lo que hace que al final sea Lúnula, perteneciente «[...] a la estirpe casi extinguida de narradores» (1988: 21) la que se acabe imponiendo sobre Violeta, cuya «[...] palabra, mi palabra al menos, es de una pobreza alarmante» (1988: 27),⁸ y acabe satisfaciendo el deseo oculto de ser una unidad completa —de ahí el final explicativo en el que coinciden las dos iniciales.

Igualmente, en «La ventana del jardín» el juego es mucho más expresivo al mostrar un desfase evidente entre el narrador y Tomás, el hijo de los Albert, cuyo código lingüístico obedece a unas reglas totalmente distintas. Esto, que en principio podría ser divertido, acaba por generar una gran cantidad de dudas

⁸ En cierto sentido «En el hemisferio sur» (*Los altillos de Brumal*) plantea el mismo problema: el dominio de la palabra por parte de los personajes les lleva a un conflicto de identidad, tanto a nivel exterior —el desdoblamiento de Clara en Sonia— como a nivel interior —la confusión inicial del editor finalmente le lleva a aceptar que lo único que le queda es una marcha atrás, un seguir el sentido de las agujas del reloj, «[c]omo en el hemisferio sur» (1988: 153).

acerca de lo que sucede en la casa, dudas que, al ser la narración en primera persona, se trasladan al mismo lector, quien «ya no puede confiar en quien tanto lo ha despistado» (Valls, 1994: 19).

En «Mi hermana Elba» vuelve otra vez sobre el tema de la palabra oral a través de ese personaje fascinante que es Fátima, cuya habilidad para narrar historias va ligada a su capacidad para encontrar los mejores escondites de la realidad. En este caso, no obstante, su progresiva asimilación del mundo adulto —marcado por el olvido— hará que pronto sea superada por el personaje extraño y diferente que es Elba⁹. Esto provoca, por un lado, el rechazo del mundo adulto: «“Tu hermana”, solía decirme, no es una niña normal. Tiene siete años y apenas habla. En ese colegio intentarán detener su retraso» (1988: 74); y por otro, la muerte, en este caso doble, al ser física —«su carita había quedado destrozada» (1988: 80)—; y psíquica: en la mente de la que fuera su única amiga queda en un segundo lugar al constatar que «[e]ra el siete de agosto de un verano especialmente caluroso. En esta fecha tengo escritas en mi diario [...]: “HOY ES EL DÍA MÁS FELIZ DE MI VIDA”» (1988: 81).

Como hiciera Silvina Ocampo en la mayoría de sus relatos protagonizados por seres infantiles, con la muerte de este personaje es posible que la escritora esté planteando la imposibilidad de una existencia «normal» para todos estos seres tocados con el poder de la percepción y de la sensación. Por eso volverá sobre ello en relatos como «El reloj de Bagdad» (*Los atillos de Brumal*), donde el choque del mágico mundo de la palabra oral —gobernado por esas dos sirvientas ancestrales que son Olvido y Matilde, trasunto de Lúnula o de Fátima— con el de los adultos —gobernado por el silencio, la ocultación y el paso del tiempo que marca ese reloj extraño y maldito—, acaba por romper el finísimo hilo que unía a la narradora con lo desconocido y extraordinario: «Aquella fue la última vez que, entornando los ojos, supe verlas

⁹ Aunque no ha sido suficientemente resaltado por la crítica, es muy significativo el uso que la autora hace de la voz infantil en muchos de sus relatos, combinándola, en otro juego de ambigüedad, con la voz adulta desde la que se vuelve al pasado. Desde este punto de vista, la narración fantástica se amplía a otro nivel, ya que la escisión en una doble personalidad —la que fue y la que es— permite que el lector no sólo se identifique con la niña, sino también con la mujer que intenta exorcizar sus malas acciones. Quizás los mejores ejemplos sean «Mi hermana Elba» y «El legado del abuelo», donde las narraciones desde la madurez pretenden recomponer alguna pieza suelta del pasado, ya sea el olvido al que uno de ellos sometió a su hermana, ya sea el engaño por el que la madre del otro se ha perdido en una extraña locura.

[a Olvido y a Matilde]» (1988: 130). O en «La noche de Jezabel» (*Los atillos de Brumal*), donde recuperará el motivo tradicional de los personajes que se reúnen en una casa para contarse historias y lo aderezará con el viejo motivo de la aparición final: una vez más será el conocimiento y dominio de la oralidad lo que permitirá que todos los protagonistas juntados en la casa de mar vean, sientan y perciban al fantasma de Laura como un ser de carne y hueso y no como una visión.

Hay que tener en cuenta que la opción de narrar en primera persona, a parte de ser fundamental para mantener la ambigüedad y la duda, muchas veces facilita la posibilidad de establecer una distinción entre lo que se cuenta y lo que no, algo que se acentúa a partir del tercer libro de cuentos de Cristina Fernández Cubas. Aquí, los textos ya no buscan tanto lo extraño dentro de la normalidad —una carta escrita como un jeroglífico, un reloj, una compota de mermelada de fresa o incluso una tormenta—, sino que pretenden retratar el horror del vivir cotidiano y del ser a partir de los relatos perturbadores de sus protagonistas, causantes casi siempre de que el horror se acabe apoderando de su mundo particular.

Piéñese en alguien como Marcos, quien construye su vida sobre la base de un engaño del que hace partícipes a los lectores desde las primeras páginas al contar —a base de humor y cierta ironía— los orígenes de su doble: «Porque nunca he tenido un hermano, menos aún gemelo, ni nadie en la familia que se llame Cosme» (1996: 24). En este caso, la mentira no forma parte tanto del discurso como de la historia en sí, a diferencia de, por ejemplo, «El legado del abuelo», donde es posible descubrir no sin cierta sorpresa que el causante de la muerte del abuelo y de la semi—locura de la madre no es otro que el mismo que está compartiendo con el lector su narración. Con su última mentira —esconder el supuesto legado del abuelo como respuesta a la actitud interesada de los mayores que no puede entender—, será él quien provoque la usurpación que Nati, la criada, llevará a cabo con la personalidad de su madre —«había dejado de arreglarse, de perfumarse, de hojear aquellas revistas de moda que tanto le gustaban [...]. La Nati, en cambio, se maquillaba, peinaba y vestía como si siempre estuviéramos de fiesta» (1996: 90)—, y el que desencadenará el

conflicto final debido a una mala interpretación de la realidad. Así, las mentiras del niño acaban por producir lo verdaderamente sorprendente del cuento: la transformación de Nati en la madre y de ésta en una vieja, y la visión de una realidad distinta en la que la madre acaba convertida en lo que tanto temió el abuelo.

Más explícito es el caso de «La Flor de España», donde la narradora vuelve a ser la causante de que lo angustioso y horroroso de la realidad se cumpla, al convertirse en la pesadilla personal de Rosita. Como sucedía en el relato anteriormente comentado, poco a poco se nos van a ir desvelando, a modo de misterio personal, cuáles son las causas que la llevan a tal objetivo, aunque la diferencia con respecto a aquél es que ella nunca acaba confesando *su* verdad, puesto que toda su narración —así como también su vida— es un gran escondite. Empezando por su primer contacto con el establecimiento —al que llega, nos dice, con una «leve sensación de irrealidad» (1996: 121)—, la narradora va a iniciar un proceso de aculturación en el que no está exento su enfrentamiento con la dueña de La Flor de España, por ser ella la imagen más representativa de esa colonia de españoles con los que la protagonista nunca encaba de encajar. Probablemente esta sensación de ambigüedad, en definitiva de soledad, es lo que la llevará a querer destruir a Rosita —eso sí, como nativa: «ahora era yo quien peinaba la media melena y el flequillo recto de las autóctonas» (1996: 156)—, y con ella esa sensación de doblemente exiliada: de su país de origen y de la colonia; «me sentí un poco en el exilio» (1996: 131)¹⁰.

¹⁰ No está de más señalar, a modo de curiosidad la aparición, en este cuento, de una de las figuras más importantes de «La noche de Jezabel», Arganda, aquí médico que preside la reunión de los colonos españoles en el país del frío. Con este guiño, Cristina Fernández Cubas señala que sus libros no son simples recopilaciones de cuentos, sino que se puede ver también en ellos la voluntad de generar un mundo compacto y hasta cierto punto cerrado por el que circulan personajes, sino iguales como en este caso, sí muy parecidos. Un procedimiento similar, que tiene que ver precisamente con la manera de entender el espacio literario, es el que nos encontramos en el mundo de Silvina Ocampo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (1985): *Literatura fantástica*, Madrid: Siruela.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo BIOY CASARES y Silvina OCAMPO (comps.) (1999): *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona: Edhasa.
- CORTÁZAR, Julio (1988): *La casilla de los Morelli*, Barcelona: TusQuets.
- KUNZ, Marco (1994): «Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal. Cristina Fernández Cubas», en *Quimera*, nums. 242-243.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1988): *Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal*, Barcelona: TusQuets.
- (1996): *El ángulo del horror*, Barcelona: TusQuets.
- OCAMPO, Silvina (1970): *Informe del cielo y del infierno* (ed. Edgardo Cozarinsky), Caracas: Monte Ávila Editores.
- (2003): *Antología esencial* (ed. Daniel Gigena y Mercedes Güiraldes), Barcelona: Emecé.
- PIZARNIK, Alejandra (2002): *Prosa Completa* (ed. Ana Becciu), Barcelona: Lumen.
- Roas, David (Comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.
- ROFFÉ, Reina (1994), «Silvina Ocampo: la voz cautiva», en *Quimera*, num. 123, pp. 42-43.
- VALLS, Fernando (1994), «De las certezas del amigo a las dudas del héroe: sobre “La ventana del jardín”, de Cristina Fernández Cubas», en *Ínsula*, num. 568, pp. 18-19.

EL CUENTO MODERNISTA ESPAÑOL Y LO FANTÁSTICO

Ana Casas

Universitat Autònoma de Barcelona

A diferencia de lo que sucede en otros lugares, donde lo fantástico nace a finales del siglo XVIII con la novela gótica sobrenatural, en España hay que esperar hasta la llegada del Romanticismo para asistir a la eclosión del género, aunque, como en el nuestro, en casi todos los países lo fantástico se desarrolla verdaderamente con el cuento romántico. Ello explica la intensa relación que se establece entre fantástico y relato breve: como ocurrió con el cuento, el principal canal de difusión de estas formas es, en un primer momento, la prensa periódica y, luego, desde la segunda mitad del siglo XIX —con los avances de la industria editorial—, las antologías y los volúmenes de relatos, además de las revistas y los periódicos. Así, tal y como han demostrado los esclarecedores trabajos de David Roas (2001, 2006) y Juan Molina Porras (2001), puede decirse que a partir de 1870 son muchas las publicaciones que incluyen en sus páginas narraciones de corte fantástico (*El Museo Universal*, *El Contemporáneo*, *El Periódico para todos*, *La Ilustración de Madrid*, *Revista de España*, *La Ilustración Española y Americana*, etc.), al tiempo que se aprecia un aumento progresivo en el número de libros que contienen cuentos de esta naturaleza, aunque se trata de volúmenes que tienen un carácter misceláneo y carecen de unidad genérica o temática, por lo que combinan relatos de distintas tipologías.

En cuanto a sus rasgos caracterizadores, el cuento fantástico, que, al principio, se encuentra bajo el dominio de lo legendario, poco a poco va alejándose de la concepción romántica del género, escogiendo ambientes cotidianos para el desarrollo de la acción, asumiendo un mayor realismo, extremando los elementos verosimilizadores, acercándose, en definitiva, cada vez más al mundo del lector. En este sentido, resulta capital la influencia, primero, de E. T. A. Hoffmann y, más tarde, de Edgar Allan Poe, cuyo ejemplo contribuye a delimitar lo que Roas (2006: 176) denomina «lo fantástico interior»,

pues el acontecimiento imposible que irrumpe en el relato no suele materializarse (aunque ello también sea posible) en una amenaza exterior (fantasmas, monstruos, vampiros), sino «que afecta fundamentalmente a la personalidad de sus protagonistas, y [...] se manifiesta a través del sueño, el delirio, la locura, la obsesión maníaca, el doble, el magnetismo y otras formas de control de la voluntad». Lejos de desaparecer, lo fantástico —desde esta nueva concepción— sigue cultivándose durante los años del realismo/naturalismo, profundizando en lo cotidiano tras adoptar los postulados estéticos y verbales de la literatura mimética. Así, la principal consecuencia de dicho auge de lo fantástico en el periodo realista va a ser la asunción de un lenguaje aproximado, metafórico, para designar el acontecimiento imposible: frente a la afirmación romántica que (en el texto) da por naturales los sucesos fantásticos y que, por ello, utiliza «términos poco miméticos de la realidad, [...] como *espíritu, fantasma* o *diablo*», ahora se prefieren «términos como *visión, aparición* o *experiencia imposible de contar*», cuya inconcreción contribuye a instalar «la duda sobre la posibilidad de representación de la lengua y la parábasis» (Molina Porras, 2001: 57).

Al llegar el Fin de Siglo el terreno para el cultivo de lo fantástico está, pues, abonado; a ello, además, hay que añadir la concurrencia de una serie de factores culturales y literarios —sobre todo el empeño renovador del Modernismo— que van a impulsar la práctica de este género (llama la atención, por ejemplo, que una revista de gran difusión como *Blanco y Negro* organizara en 1903 un concurso de relatos fantásticos). Ante una sociedad cada vez más uniformada y mecanizada, el apogeo del subjetivismo y del individualismo ampara la reivindicación modernista del mundo interior y de los sentimientos. La realidad objetiva deja de ser tal, ya que el artista la percibe como insuficiente y constreñidora, y a ella opone la literatura configurada como un espacio de libertad (formal y temática), desde el que poder proclamar la superioridad de la imaginación sobre lo real. Entendida así, la obra de arte se hace más autónoma, más autorreferencial, fomentando, junto a las formas realistas, el desarrollo de lo fantástico, en la medida en que este género pone en entredicho no sólo la

concepción positivista del mundo, sino los instrumentos cognoscitivos que hemos diseñado para enfrentarnos a él e intentar comprenderlo.

1. La influencia de Poe en el cambio de siglo

Del mismo modo que, en décadas anteriores, la narrativa fantástica española se ve influida por E. T. A. Hoffmann (Roas, 2002), durante el periodo finisecular y el Modernismo ésta lleva la impronta de Edgar Allan Poe. Su obra había empezado a ser traducida al español en 1858 y no tardó en alcanzar un éxito sin precedentes, en lo que se refiere, claro está, a un autor dedicado a lo fantástico y terrorífico.¹ Su influencia se manifiesta en tres aspectos esenciales: la intensificación de la cotidianidad, la presencia de lo macabro y el recurso al científicismo o, dicho de otro modo, la incorporación de ciertas prácticas científicas (en especial el magnetismo y la hipnosis) para justificar la irrupción de lo sobrenatural. Aunque ello no debe entenderse como una racionalización de los fenómenos insólitos —pues supondría la eliminación del efecto fantástico—, sino como un recurso más para intensificar la verosimilitud, para hacer creíble la historia a un lector que cada vez conoce mejor el género y, por tanto, al que cada vez resulta más difícil impresionar.² Así sucede en algunas narraciones de José Fernández Bremón, Rafael Comenge, Nilo María Fabra, Justo Sanjurjo, o, ya más cerca de la sensibilidad modernista, de Ángeles Vicente y Salvador Rueda.

La experimentación científica, de la que se desprende lo fantástico, conforman el argumento de «Los buitres» y «Cuento absurdo» (ambos en *Los buitres*, 1908), de Ángeles Vicente, una autora casi desconocida en la actualidad

¹ Sus cuentos fantásticos se tradujeron en Madrid en 1858 con el título *Historias extraordinarias* a partir de la traducción francesa de Charles Baudelaire, aunque, en realidad, el primer texto de Poe que se tradujo al castellano fue «La semana de los tres domingos», cuento humorístico de 1841 que apareció el 15 de febrero de 1857 en la revista *El Museo Universal* (Roas, 2006: 146-147).

² Este interés por la ciencia —no hay que olvidar que estamos en plena efervescencia del pensamiento positivista— justifica la aparición en esos años de un nuevo género literario que también juega con los límites de lo posible, aunque su efecto nada tenga que ver con lo fantástico: la ciencia-ficción. Acerca de los inicios del género en España véase Nil Santiáñez (1995) y, con relación a la historia del género en nuestro país a lo largo del siglo XX, el trabajo colectivo de VV.AA. (2002).

y que Ena Bordonada ha rescatado recientemente.³ Pero hay que decir que los dos relatos incluyen ciertos componentes utópicos haciendo que lo fantástico derive hacia lo alegórico. El primero narra la historia de un médico que, a través de la hipnosis, es capaz de operar a sus pacientes sin anestesia y de extraerles el cerebro que, luego, transplanta a un buitre, poniendo de este modo en evidencia que del cerebro humano «han salido todas las miserias de la tierra, todas las maldades, todas las tiranías, todas las iniquidades humanas» (Vicente, 2006b: 51). El asunto del segundo gira en torno al experimento de Guillermo Arides, científico también, que aniquila a casi toda la humanidad, menos a un grupo de elegidos a los que confía la refundación de un mundo más justo, y lo hace utilizando «ignorados fluidos interplanetarios, acumulados y dirigidos con precisión admirable, mediante un complicado aparato de su invención» (Vicente, 2006c: 133); como es de esperar, los privilegiados supervivientes repiten los mismos errores del pasado, pues sus conductas se rigen por el egoísmo, la envidia, la explotación del hombre por el hombre, etc., razón por la que Arides acaba tomando la terrible decisión de destruir la Tierra, y esta vez sin excepciones.

En Rueda lo científico y lo para—científico también da origen a lo fantástico: así, en «El doctor Centurias» el protagonista es un investigador que trata de encontrar una fórmula que le permita insuflar vida a la materia inerte; y, cuando cree que está a punto de lograrlo, utiliza el espiritismo para conjurar a los espectros de sus antecesores, con el objeto de que éstos le ayuden en su delicada empresa. La deuda con Edgar Allan Poe es aquí muy evidente, ya que al inicio el narrador advierte que «El doctor de mi cuento es un ser extraño y original. Viéndolo, acuden a la memoria involuntariamente los maravillosos personajes de Edgard Poe; creyérase que flota en torno de él algo del aire de sapiencia que envuelve a los iniciados en los avatares» (Rueda, 1887: 205). Tampoco hay dudas acerca del parentesco entre «En la mesa de disección» (1895), del mismo autor, y «Conversación con una momia» (1845), de Poe, pues en él se narra la historia de un cadáver que resucita cuando van a diseccionarlo

³ Ha editado los libros de cuentos *Los buitres* (1908) y *Sombras. Cuentos psíquicos* (1911?), en 2005 y 2006a respectivamente, así como, en 2005, la novela *Zezé* (1909).

para impedir que abran su corazón y, con ello, descubran la historia de amor que éste encierra.

Sin embargo, a medida que nos aproximamos al cambio de siglo, la influencia de Poe se manifiesta, más que en la presencia de lo científico, en la intensificación del realismo, en una mayor introspección en el tratamiento de lo fantástico (el cual se propone, además de generar un efecto ominoso, explorar la psiquis) y, de manera muy particular, en el empleo de los elementos góticos típicamente poetianos, como son la experiencia directa del acontecimiento imposible, la presencia de lo macabro y el terror, rasgos que estaban ya presentes en algunos textos del último tercio del siglo XIX (por ejemplo, en cuentos de Pedro Antonio de Alarcón, José Selgas o Pedro Escamilla). Uno de los autores que mejor representa dicha modalidad de lo fantástico es Antonio de Hoyos y Vinent, cuyos relatos, de los que me ocuparé con más detalle un poco más abajo, hacen patente el gusto por lo escabroso, además de multiplicar las alusiones al escritor de Baltimore: en «El señor cadáver y la señorita vampiro» (*Del huerto del pecado*, 1910a), el narrador, al describir a los protagonistas, asegura que «Jamás en mi vida de raras aventuras encontré pareja más extraña, más inquietante, que diese más pronto la escalofriante sensación de tragedia, pero no de una tragedia vulgar, sino de una de esas misteriosas tragedias macabras y obsesionantes que adivinamos a través de las prosas de Poe y Hoffman» (Hoyos y Vinent, 1910b: 86); al principio de «El hombre de la muñeca extraña» (*El pecado y la noche*, 1913)⁴, uno de los personajes pregunta al narrador intradieético, Gustavo Mondragón, si la historia que éste se dispone a contar pertenece a Poe dada su macabra naturaleza;⁵ y en «Una aventura de amor» (*Los cascabeles de Madama Locura*, 1916), dos personajes comentan un suceso tan tétrico como inexplicable (el cadáver de una mujer aparece apuñalado sin que nadie haya podido entrar en el depósito), lo que les hace pensar en los asuntos predilectos del americano.

⁴ Hay una edición moderna de este libro (1995a).

⁵ A modo de *captatio benevolentiae*, Mondragón compara su relato con «La fábula de Prometeo creando la estatura [sic] e infundiéndole vida. Pero esta vez animándola no con el fuego del cielo, sino con llamas robadas qué sé yo dónde, creo que al mismísimo infierno, a Satanás en persona; un fuego maldito de locura, de pecado, de horror; en fin, algo escalofriante, terrible, ultramoderno...», por lo que uno de los participantes en la reunión pregunta: «¿Poe?» (Hoyos y Vinent, 1995b: 49).

A veces la relación es más velada, como sucede en «Médium», relato de Pío Baroja incluido en *Vidas sombrías* (1900), cuyas primeras frases recuerdan a las de «El corazón delator» (1843): «¡Es cierto! Siempre he sido nervioso, muy nervioso, terriblemente nervioso. ¿Pero por qué afirman ustedes que estoy loco?», leemos en Poe, y en Baroja: «Soy un hombre tranquilo, nervioso, muy nervioso; pero no estoy loco, como dicen los médicos que me han reconocido» (Baroja, 1966a: 18). García de Juan (1997: 91—92), que había apreciado la relación entre ambos relatos, señala otras similitudes, especialmente el hecho de que los protagonistas pongan todo su empeño en demostrarse a sí mismos que no están locos. Habría otros cuentos de Baroja en la órbita de lo fantástico en los que también se observaría la huella de Poe. Así, destaca «El reloj» (*Vidas sombrías*), en el que apenas sucede nada, pues sólo se cuenta cómo un hombre decide retirarse del mundo y se instala en un castillo abandonado, donde únicamente se escucha el ruido del reloj que mide las horas, hasta el día en que éste deja de oírse, anunciando la muerte del protagonista. La ambientación del relato recuerda inevitablemente a la de «El retrato oval» (1842), cuya historia también se desarrolla en un castillo abandonado, e incluso a la de la ruinoso mansión de «La caída de la casa Usher» (1839). De igual modo, parece haberse inspirado, al menos en parte, en «La máscara de la muerte roja» (1842), donde también aparece un reloj, cuyo siniestro tañido solo cesa después de haber tenido lugar la muerte de los personajes, pero en Baroja por encima de todo llama la atención «el interés de reconvertir algunos motivos propios del cuento gótico (el aislamiento del héroe, el castillo tenebroso, la inquietante noche) en una reflexión simbolista sobre el paso del tiempo y la llegada de la muerte» (Molina Porras, 2001: 602). Por último, en «De la fiebre» (*Vidas sombrías*), aunque se trata más bien de un cuento pseudo—fantástico (ya que la visión del personaje es racionalizada en el desenlace),⁶ también podría detectarse la huella poetiana: narrado en primera persona, describe la serie de visiones terroríficas que padece el personaje, hasta que descubrimos que éstas han sido producto de

⁶ Entiendo por pseudo-fantásticos aquellos relatos en lo que, a pesar de presentar un suceso sobrenatural, no se produce efecto fantástico alguno, ya que acaban racionalizando el acontecimiento imposible (por ejemplo, cuando al final se dice que todo ha sido un sueño o una alucinación) o —esta es otra posibilidad— porque utilizan lo aparentemente fantástico para crear otros efectos, como el humor, la alegoría o la sátira de costumbres (Roas, 2006: 159).

la fiebre. El paisaje fantástico (imagen de la desolación), así como el encuentro con las figuras abominables de los muertos que el protagonista había visto antes en el depósito de cadáveres o diseccionado en clase de anatomía, recuerdan a los que aparecen en la parte sombría y espectral de «La isla del hada» (1841) y en «Silencio» (1837), relato en el que se describe la lúgubre región donde vive el Diablo.⁷

2. Lo fantástico y los mundos interiores

El cambio de siglo es también el momento en que el género fantástico presenta con mayor intensidad la fusión de lo sobrenatural y lo inconsciente. Es cierto que Hoffmann y, más tarde, Poe ya habían explorado con maestría la dimensión subjetiva de lo fantástico, entendida como manifestación o proyección de los miedos y deseos más ocultos del ser humano, siempre contemplados, y de ahí su efecto ominoso, como una amenaza para éste. Así, a diferencia de los textos que articulan el efecto fantástico a partir de la agresión de un elemento exterior –fantasma, vampiro, monstruo—, en este tipo de historias el peligro proviene del interior del propio individuo. Eso llevó a la proliferación de relatos que desarrollan el tema de la alteración de personalidad en todas sus manifestaciones: sueños, delirios, locura, desdoblamiento, influencia magnética (aquí la amenaza interior se combinaría con la exterior, con la posibilidad de que nuestra voluntad pueda ser controlada por otro ser). Quizás el autor que mejor cultivó a finales de siglo esta vía de lo fantástico fue Maupassant, muy leído y traducido en España en esos años. Basta leer «¿Quién sabe? », «Él» o, sobre todo, «El Horla», para comprobar su habilidad en la fusión de lo fantástico y la neurosis. Esa preocupación por la combinación de ambos elementos hay que entenderla también como producto del interés por los grandes avances que se producen en psiquiatría en la segunda mitad del siglo XIX, como la definición de inconsciente de Carus, los estudios sobre personalidad múltiple, sonambulismo o histeria, que desembocan en las tesis de Freud y Jung. De esta manera, los autores fantásticos del periodo ven cómo la

⁷ Véase García de Juan (1997: 92-93).

psiquiatría —tal y como después harán los surrealistas, aunque con objetivos diferentes— abre nuevas posibilidades para ir más allá del mundo racional, para sumergirse en el lado oscuro de la mente (desde lo onírico y fantástico a lo monstruoso y morboso, el mal y la abyección) y sacar a la luz los miedos, los deseos reprimidos, las frustraciones, con una intención, además, claramente subversiva con relación al plácido y ordenado mundo burgués. La explicación la encontraríamos en el hecho de que, como señala Phillips—López (2003: 41), «aunque nacida bajo los auspicios del positivismo, la nueva ciencia psicológica traía consigo posibilidades que a la vez cuarteaban las nociones racionales más enraizadas, al abrirse sobre el mundo desconocido del inconsciente, y, por tanto, sobre aspectos aún carentes de explicación científica». En consecuencia, «sobre esta ambigüedad, peculiarmente moderna, se edificarían numerosas creaciones fantásticas del fin de siglo que cuestionaban las fronteras de la normalidad, identificando lo morboso, lo monstruoso, la aberración, los nuevos territorios donde expresar la disconformidad».

Por eso, los cuentos fantásticos del cambio de siglo se interesan especialmente por las zonas oscuras de la psique, que a menudo reprime la norma social: así, lo fantástico sirve muchas veces para descargar la responsabilidad de un acto «censurable» en un ente sobrenatural, como ocurre en los relatos de Eduardo Zamacois «La hija del sol» y «Agonía», incluidos en el volumen *De carne y hueso* (1900): en el primero, la hija de Carmen, que es una niña, mata a Antonio —respectivamente, amante y padre de ambas— bajo el influjo del sol y cumpliendo sus designios; en el segundo, las muestras de amor fingido de la protagonista son inexplicablemente la causa de la agonía del marido odiado, así como de su muerte próxima. Los personajes de *Historias de locos* (1910a), de Miguel Sawa, también se ven abocados al asesinato, como en «Judas», donde el narrador cree salvar a la humanidad del apóstol traidor reencarnado en un vulgar sujeto; en «Un desnudo de Rubens», en el que el marido mata a su mujer al descubrir que el célebre pintor había adivinado su belleza y la había retratado en un lienzo varios siglos antes de nacer ella;⁸ o en

⁸ El argumento de este relato presenta múltiples similitudes con el de «La madona de Pablo Rubens», de José de Zorrilla, publicado en el número 26 de *El Porvenir*, el 26 de mayo de 1837.

«La muerte de María Antonieta», donde el asesino perpetra su crimen porque está convencido de ser la reencarnación de Danton y de que su víctima lo es de la reina de Francia.

Como en los cuentos de Sawa, abunda el tipo de personaje que se encuentra al borde de la locura, que padece visiones o desvaría, que no sabe si sueña o está despierto: llama la atención, por ejemplo, la perspectiva alucinada de «El reloj» o la que es fruto del delirio, en «De la fiebre», y que causa visiones terroríficas, fantásticas, al protagonista del relato (ambas narraciones de Baroja). Algunos títulos de libros son ya de por sí significativos, como *Historias de locos*, de Miguel Sawa, *Sombras. Cuentos psíquicos*, de Ángeles Vicente, o *Los cascabeles de Madama Locura*, de Antonio de Hoyos y Vinent.⁹ Aunque hay que decir que, en muchos casos, no es posible discernir el grado de perturbación mental del personaje protagonista que, a su vez, suele ser el narrador del relato (ya sea extradiegético o intradiegético), de modo que el lector difícilmente puede estar seguro de la veracidad de lo contado. En «Médium», por ejemplo, sabemos que el narrador es declarado loco y, aunque éste insiste en repetidas ocasiones en defender su cordura, su discurso resulta a ratos incoherente y contradictorio; lo que el lector desconoce es si el trastorno del personaje es consecuencia del episodio fantástico que lo ha traumatizado o si, al contrario, su narración es fruto del delirio. Algo parecido sucede en «El que se enterró» (1908), de Miguel de Unamuno, donde el narrador extradiegético inicia el cuento observando un cambio de personalidad en su amigo, que, en poco tiempo, ha pasado de «dicharachero y descuidado» a «taciturno y escrupuloso» (Unamuno, 2008: 69). El relato de éste acerca de cómo se produjo el encuentro con su doble y de cómo experimentó la muerte para resucitar siendo su otro yo queda, pues, bajo sospecha. Igualmente, en «La esfera prodigiosa», Van Stralen, que dice haber sido testigo de los poderes de la esfera, se vuelve poco sociable, y hay quien lo ha visto «pasearse solo, gesticulando y musitando palabras incomprensibles» (Valera, 1903b: 125).

⁹ Puede consultarse al respecto el trabajo de Ezama (1994), «Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910».

Con frecuencia la relación entre locura y fantástico permite reflexionar sobre determinados aspectos de la mente humana: los meandros de la personalidad, la pulsión de violencia y también sobre el deseo sexual. De este modo, la mayor parte de las muertes que tienen lugar en los cuentos de Sawa son (o podrían ser, dependiendo de la lectura, racional o sobrenatural, que hagamos del relato) causa de la pasión amorosa, como sucede en «El gato de Baudelaire», «Mi otro yo» y «La muerte»; otros relatos plantean distintos aspectos del erotismo, como la búsqueda de la mujer ideal («La mujer de nieve», «La sirena») o la trasgresión erótica, como en el sacrílego «La tentación», en el que un fraile reza a Dios y a la Virgen con gran fervor para que permitan que la Tentación (encarnada en una bella mujer), que ya se le había aparecido una vez y con la que había gozado, vuelva a él para hacerle pecar de nuevo. Antonio de Hoyos y Vinent es otro de los autores que explora, aunque no siempre con acierto, la conexión entre lo fantástico, la locura y el erotismo: así, «Una hora de amor» (*El pecado y la noche*), donde una prostituta se ve asaltada por un vampiro en horas bajas o por un perturbado mental, pues la cosa no queda clara; pero sobre todo «El hombre de la muñeca extraña», relato que empieza siendo fantástico (tiene lugar una escena en la que cobran vida los muñecos de cera de un museo) para acabar abandonando este aspecto en favor de otros de carácter no sobrenatural, pero que combinan la «atracción invencible por el misterio, por la vesanía [sic], por el dolor y la muerte» y revelan en el protagonista una inclinación enfermiza, desde el punto de vista sexual, hacia lo macabro (Hoyos y Vinent, 1995b: 66).

3. Espiritismo, ciencias ocultas y fantástico

La influencia de Poe, el científicismo y la psiquiatría coincide cronológicamente con otro fenómeno que sirve de inspiración a muchos autores fantásticos modernistas: el esoterismo y el ocultismo. Son los años de la popularización en España de las ideas de Eliphas Lévi, Madame Blavatski o Allan Kardec, conocido autor de *Le livre des sprits* (1857); por todo el país se fundan centros encargados de propagar el espiritismo, aparecen revistas

dedicadas al tema y en 1888 se celebra en Barcelona el I Congreso Internacional Espiritista (Gullón, 1990). Dicho interés, aunque puede resultar incongruente en una época de pleno apogeo del positivismo científico, debe su éxito, sin embargo, a que (en apariencia) estas ‘disciplinas’ ofrecían respuestas a la inquietud que producían la muerte y el más allá, sobre los cuales la ciencia proporcionaba escaso consuelo.¹⁰ Como advierte Dolores Phillips—López (2003: 33),

La racionalización y el progreso científico se hallan en la base del fenómeno de secularización que consistió, como lo formuló Max Weber, precisamente en la ‘desmiraculización del mundo’. Sentido como vacío espiritual, vivido como desgajamiento, este fenómeno se verá signado en la vaga, amplia y renovada religiosidad que caracterizó el fin de siglo. Al acudir al misticismo, al esoterismo y a las supersticiones, al sumar la magia, lo legendario, el milagro, el misterio, el sueño y al describir los estados morbosos o las patologías del alma humana, la ficción fantástica modernista condensa interrogantes y respuestas literarias significativas, busca colmar los vacíos, explorar las nuevas (y replantear las antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo.

En este contexto de escepticismo frente a la religión *convencional* y quebrada la confianza absoluta en la ciencia, el espiritismo trataba de ofrecer, como señala David Roas (2003: 25), una respuesta de síntesis «a esa crisis de fe probando científica y empíricamente la inmortalidad del alma, demostrando de ese modo que la existencia continuaba tras la muerte, aunque en un plano diferente que podía [...] entrar en contacto con el mundo material».¹¹ Así, algunos modernistas exploran el ocultismo, el esoterismo o las religiones antiguas como reacción al colapso del sistema de creencias que había sido el dominante hasta finales del siglo XIX (resulta muy conocida, por ejemplo, la

¹⁰ Uno de los cuentos fantásticos de Miguel Sawa, titulado significativamente «La muerte», ilustra bien dicho desasosiego: «¡La única verdad está en mí —le dice la Muerte al protagonista—; la única verdad que jamás sabrá el hombre! Yo soy lo desconocido, lo ignorado, lo eternamente misterioso. ¿Qué hay después de mí? ¿La Nada? ¿El Infinito? ¡Que lo averigüen, si pueden, esos bestias de sabios!» (Sawa, 1910b: 92).

¹¹ Anota Litvak (1994: 83) que «el espiritismo llegaba a ser una especie de pensamiento religioso, basado justamente en la terminología y las armas de combate del enemigo de las religiones establecidas: la ciencia».

afición de Valle—Inclán por el espiritismo, pues dio conferencias sobre el asunto, escribió varios artículos y participó en las experiencias de clarividencia del espiritista gallego Manuel Otero Acevedo).¹²

Un ejemplo de ese interés por el ocultismo —compartido con algunos autores hispanoamericanos muy leídos en la España del momento, como Rubén Darío y Leopoldo Lugones— lo tenemos en diversos relatos de Luis Valera recogidos en los volúmenes *Visto y soñado* (1903a) y *Del antaño quimérico* (1905), textos de carácter fundamentalmente maravilloso aunque incorporan ciertos elementos fantásticos. Quizás el más representativo sea «La esfera prodigiosa» (recogido en el primero de los libros citados),¹³ donde el misterioso objeto sirve al narrador para explicar las bases del esoterismo budista: el relato, que se ambienta en Pekín entre 1900 y 1901, narra el encuentro casual entre dos personajes (un extranjero, del que se desconoce su identidad u origen, y Van Stralen, que es amigo del narrador y que, más tarde, cuenta a éste el increíble suceso), así como el hallazgo de una esfera de poderes inconmensurables dentro de un buda de bronce. Dotada de una increíble energía psíquica, se nos dice que fue fabricada por un maestro budista para que los iniciados al esoterismo llevaran a cabo determinadas experiencias místicas gracias a ejercitar su voluntad. Se generan así varios episodios fantásticos, pues el extranjero, en presencia de Van Stralen, ensaya algunas facultades de la esfera (la invisibilidad o la trasmigración del alma) y, finalmente, acaba yéndose a la Región de las Ideas Puras, desapareciendo de esta dimensión y llevándose con él la prodigiosa esfera.

Por su parte, la fascinación por el esoterismo de Ángeles Vicente —la cual debió gestarse en los años que esta escritora vivió en Argentina—¹⁴ la llevó a trasladar algunos de los principios de éste a varios de los cuentos reunidos en *Los Buitres* (1908) y *Sombras. Cuentos psíquicos* (1911?). Basados en la independencia del alma con respecto de la materia, en ciertos casos dichos

¹² Véase a propósito el trabajo de Milner Garlitz (1990).

¹³ Debemos a Juan Molina Porras (2006: 121-164) la única reedición de este relato, el cual puede leerse en las páginas 121-164 de la citada edición.

¹⁴ Ángeles Vicente nació en Murcia en 1878 y en edad muy temprana marchó a Argentina, donde residió hasta 1906, año de su regreso a España. Véase la nota biográfica elaborada por Ángela Ena Bordonada (2006: 7-14, 2007: XIII-XXXI).

fundamentos del ocultismo originan, como en la narración de Valera, el efecto fantástico: así, la percepción sensorial de los espíritus («La trenza», «Algunos fenómenos psíquicos de mi vida»), la reencarnación («Maruja»), los desposorios tras la muerte («Spiro y Caro», escrito en colaboración con Rafael López de Haro) o el magnetismo como medio de comunicación con el más allá («Alma loca») se sienten en varias de las narraciones de esta escritora como imposibles de la historia.¹⁵

En algunos de los textos recogidos en *Los cascabeles de Madama Locura* (1916), de Hoyos y Vinent, la acción tiene lugar durante una sesión de espiritismo, donde, pese a la incredulidad del narrador, suceden acontecimientos asombrosos (en «La mano de la muerta» o «La mueca del misterio», por ejemplo). Pero hay más cuentos de este mismo volumen que desarrollan otros motivos relacionados con las ciencias ocultas, como la telepatía («El hombre de plata») o la metempsicosis, en «La mirada de la muerta», en el que su protagonista, Facundo Huerto, descubre en un perro, que encuentra por la calle, los ojos de su mujer ya fallecida: como ella, el animal lo atormentará con su mirada hasta que, en una fatal pelea, acabe con la vida del infeliz marido.

Un indicio de que, en la época, la atracción por las ciencias ocultas debió ser muy importante es que incluso un racionalista como Baroja llegó a asistir a algunas reuniones espiritistas y, aunque siempre se mantuvo escéptico, se hizo eco a través de sus primeros cuentos del gusto modernista por los aparecidos y las conexiones con el otro mundo. Destaca su magistral relato «Médium», en el que el narrador—protagonista cuenta, muchos años después de haber tenido lugar el suceso, la fuerte impresión que le causó conocer a la hermana de un compañero de escuela, de nombre Ángeles, cuya sola sonrisa infundía terror a quien la mirara, pero que, además, era capaz de romper un cristal con los dedos, mover objetos a su antojo o hacer que sonara el timbre de la puerta aun habiendo quitado la campanilla. Pero sobre todo espanta al narrador la conexión de Ángeles con el más allá, tal como descubre al revelar una serie de

¹⁵ Menos «La trenza», que pertenece al libro *Los buitres* (1908), todos los demás relatos aparecen en *Sombras. Cuentos psíquicos* (1911?).

fotografías en las que, junto a la joven, se ve una «sombra blanca de mujer de facciones parecidas a las suyas», en la primera, y, en la segunda, «la misma sombra, pero en distinta actitud: inclinándose sobre Ángeles, como hablándole al oído» (Baroja, 1966a: 21—22).

4. Cuento fantástico de base legendaria y folklórica

En el cambio de siglo abundan también los relatos fantásticos de temática más tradicional, basados en lo legendario, como ocurre en los cuentos que Ramón del Valle—Inclán incluye en las diversas ediciones de *Jardín umbrío*¹⁶ o en algunos de Pío Baroja, y que de un modo u otro entroncan con el folklore (el gallego, en el primer caso, y el vasco, en el segundo). No obstante, estos textos presentan divergencias notables con respecto al cuento legendario romántico, con el que entroncan: mientras éste suele desarrollarse en un espacio rural y en un tiempo alejado del presente (especialmente la Edad Media), en general los relatos modernistas se ambientan en el mundo contemporáneo y, en consecuencia, ciertos elementos góticos, de presencia obligada en los textos de épocas anteriores, tienden ahora a ser menos habituales (los castillos, las criptas, las mazmorras, las noches de tormenta, los cementerios). Sí permanecen determinados motivos sobrenaturales de carácter tradicional como la aparición de fantasmas, la brujería o el pacto con el diablo, elementos que, por otra parte, armonizan con el deseo de trasgresión típicamente modernista. En este sentido, la elección de lo fantástico permite *épater le bourgeois* gracias a plantear, utilizando asuntos derivados del acervo popular, las perversidades sexuales en el ámbito familiar, la necrofilia, el satanismo, la enfermedad como estética, el catolicismo sacrílego o el erotismo religioso, es decir, todas aquellas cuestiones

¹⁶ Me refiero a las tres ediciones de *Jardín umbrío* (1903, 1914 y 1920) y a las dos de *Jardín novelesco* (1905 y 1908). Sigo la edición de Miguel R. Díez (2007), la cual, a su vez, reproduce la que se considera la última y definitiva edición de *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones* (1920). Son muy útiles las páginas que Juan Serrano Alonso (1996) dedica a la cronología de los distintos cuentos que componen «la serie de los Jardines», así como a sus distintas variantes y los cambios experimentados a lo largo del tiempo.

que se encuentran en los márgenes de las formas convencionalmente codificadas y que constituyen la base de la mentalidad comunitaria. De este modo, a través de la estetización del mal y la exploración de lo monstruoso, los escritores del cambio de siglo problematizan las fronteras sociales, psicológicas y morales, un deseo que no podría mostrarse más solidario con lo fantástico, si tenemos en cuenta que, como apunta Todorov (1970), la motivación de este género precisamente está en abordar los temas tabú y escapar así a la censura colectiva e individual.

En el caso concreto del cuento legendario, las formas escogidas a veces muestran su dependencia respecto de las estructuras típicas del relato tradicional. Así, dentro de esta modalidad, los textos de la primera mitad del siglo XIX, solían presentar un esquema recurrente basado en la presencia de distintos niveles de ficción. Habitualmente un narrador extradiegético hacía partícipe al de lector una leyenda que había escuchado (o leído) durante una visita a una población rural (Roas, 2006: 160). En cuanto a los relatos legendarios del Modernismo, a veces éstos respetan dicho esquema estructural, y por ello emplean estrategias de oralidad, como la presencia de cuentos enmarcados y de diversos planos narrativos (recurso por el cual se transcriben historias referidas, contadas indirectamente por terceros), junto a las maniobras de dilación u ocultamiento de sucesos relevantes con el objeto de crear suspense y tener en vilo al receptor. Por ejemplo, al inicio de la novela corta *La dama de Urtubi* (1916), de Pío Baroja, el narrador homodiegético explica cómo el médico de Yanci le contó que, muchos años antes, había conocido al cura Duhalde d'Harismendy, el cual le mostró el castillo de Urtubi y, además de narrarle parte de la historia de la dama de dicho castillo, le facilitó el manuscrito de un tal Dornaldeguy donde se contaba lo que le había sucedido a esta mujer. En consecuencia, lo que el narrador primero ofrece al lector es, en gran medida, la *transcripción* del relato de Dornaldeguy. En «El trago» (*Vidas sombrías*), del mismo autor, la estructura elegida también es convencional, pues la narración que incluye elementos inverosímiles tiene como marco una tertulia, de cuyo desarrollo nos informa un narrador testigo, así como de la intervención del viajero que cuenta su encuentro con un trago.

Pero otras veces, en cambio, los niveles de ficción no aparecen desdoblados. Así, aunque en el breve prólogo a *Jardín umbrío*, Valle—Inclán asegure que las historias que componen el libro, en su día se las contó a él una vieja criada de su abuela, de nombre Micaela la Galiana, ninguno de los relatos, aun estando plagados de elementos folklóricos, presentan narraciones enmarcadas ni estructuras conversacionales. De los cinco cuentos que pueden considerarse fantásticos, dos tienen un narrador heterodiegético que relata la historia en tercera persona («Rosarito» y «Beatriz»), mientras que en los otros tres el narrador homodiegético rememora sucesos que tuvieron lugar durante su infancia («Del misterio», «Milón de la Arnoya» y «Mi hermana Antonia».¹⁷

A pesar de las diferencias formales, unos y otros plantean la existencia de dos versiones distintas para un mismo hecho, sin llegar casi nunca a deshacer la ambigüedad a favor de una explicación u otra de lo acontecido. Habría alguna excepción, como *La dama de Urtubi*, novela en la que el médico—relator deja entrever su escepticismo, pues critica duramente las creencias supersticiosas (que tanto desagradaban al propio Baroja) y las conductas racionales obtienen una *justa* recompensa frente a las que no lo son. Por esta razón, en la narración enmarcada que se ambienta en el siglo XVII, uno de los protagonistas, Miguel Machain, rescata a Leonor de un aquelarre al que había acudido engañada y, gracias a su acción, consigue que el tío de ella les de su consentimiento para poder casarse. Además, el narrador, ofrece una visión antropológica acerca del poder de las sordañas (brujas), despojándolas de esta manera de toda dimensión mágica.

En «El trasgo», por el contrario, el narrador extradiegético se limita a transcribir las actitudes contrapuestas del doctor (que detenta la posición racionalista) y el viajero (la posición sobrenatural), ambos integrantes de la tertulia en la venta de Aristono. El primero —médico, como Baroja— reproduce la opinión del autor con relación a la brujería y el fanatismo supersticioso: al ser preguntado por uno de los contertulios acerca de las hijas de Aspigalla, responde lo siguiente: « ¿Cómo han de estar? Mal [...], locas de remate. La

¹⁷ Me he ocupado en otro lugar de los cuentos fantásticos de *Jardín umbrío*, por lo que no me detengo aquí en su análisis (Casas, en prensa).

menor, que es una histérica tipo, tuvo anteanoche un ataque, la vieron las otras dos hermanas reír y llorar sin motivo, y empezaron a hacer lo mismo. Un caso de contagio nervioso. Nada más» (Baroja, 1966b: 52). Y al inquirir otro de lo ahí presentes si ya habían llamado a la curandera de Elisabide, contesta el doctor que ésta es «otra loca», y concluye: «¡ Sea usted médico con semejantes imbéciles» (Baroja, 1966b: 53). Pero en la conversación también interviene un buhonero, cuyo relato sobre su encuentro con un trasgo ocupa los dos últimos tercios del cuento, de modo que el desenlace de la narración enmarcada coincide con el final del relato, por lo que ningún personaje desmiente o matiza ningún aspecto de la increíble narración del desconocido.

Tampoco en los relatos de Valle—Inclán que antes he mencionado, así como en otros de Baroja —«La sima», por ejemplo—, el lector tiene elementos para decantarse por una explicación u otra. Rara vez la presencia de lo fantástico es irrefutable, ya que no suele ser confirmada por un narrador heterodiegético que refrende o sancione lo que dicen o piensan los protagonistas. Generalmente sólo tenemos la versión que éstos ofrecen de los hechos, bien porque el relato es una narración en primera persona, bien porque el narrador es focal y asume la perspectiva de los personajes.

Habría otras estrategias generadoras de ambigüedad, como la caracterización del espacio en «La sima» (*Vidas sombrías*): mientras parece obvio que la identificación del macho cabrío, propiedad de la tía Remedios (que tiene fama de bruja), con el Demonio resulta infundada, la descripción del paisaje posee connotaciones fantásticas, pues aparece animado y repleto de comparaciones que sugieren desgracia e inquietud:

Comenzaba a anochecer —leemos al principio—, corría ligera brisa; el sol iba ocultándose tras de las crestas de la montaña; sierpes y dragones rojizos nadaban por los mares de azul nacarado del cielo, y, al retirarse el sol, las nubes blanqueaban y perdía sus colores, y las sierpes y los dragones se convertían en inmensos cocodrilos y gigantescos cetáceos. Los montes se arrugaban ante la vista, y los valles y las hondonadas parecían ensancharse y agrandarse a la luz del crepúsculo (Baroja, 1966c: 111).

De estos cuentos, cuya fantasicidad resulta irresoluble, se desprende al menos una conclusión: casi todos ellos se construyen sobre la dialéctica fe/escepticismo, la cual se manifiesta a través de dos actitudes antagónicas, la que acepta la presencia del misterio y la que trata de racionalizar el fenómeno fantástico. Es significativo que, a menudo, ambas posturas se revelen insatisfactorias para penetrar en una realidad que ya no puede ser explicada desde la superstición o la fe religiosa, pero que, al mismo tiempo, es mucho más vasta e incomprensible de lo que la razón permite alcanzar. «¡Ten valor, racionalista!», es lo que le dice el hombre que asegura haberse encontrado son su doble al narrador de «El que se enterró»: «los que os tenéis por cuerdos – continúa diciendo—, no disponéis de más instrumentos que la lógica, y así vivís a oscuras... » (Unamuno, 2008: 76). En «La sirena», de Sawa, el narrador llega a afirmar que

El hombre es un ser inferior. Para cada uno que mira a lo alto, hay ciento que, con los párpados caídos, andando torpemente como los topos, sólo se preocupan de ver —sin talento para observar— las cosas bajas y feas de la tierra. Hay muy pocos que aspiren a volar, que quieran perderse, en busca de mundos nuevos por las inmensidades del infinito. ¡Andar a dos patas es tan cómodo, y tan fácil, y... tan natural! (1910c: 79—80).

De esta manera, aunque por vías distintas, el cuento fantástico del cambio de siglo manifiesta una insatisfacción con respecto al realismo y al positivismo, o lo que es lo mismo, manifiesta una insatisfacción con respecto a los principios de verosimilitud operantes en la segunda mitad del siglo XIX a través de las poéticas realistas. Dicha actitud enlaza con la desilusión romántica frente a las limitaciones de la razón y, como a principios de siglo, no se rechaza las conquistas de la ciencia, pero se niega que ésta sea el único instrumento para captar la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BAROJA, Pío (1900): *Vidas sombrías*, Madrid: s.n. [Imprenta de Antonio Marzo].
- (1916): *La dama de Urtubi*, en *La Novela Corta*, núm. 24.
- (1966a): «Médium», en *Cuentos*, Madrid: Alianza, pp. 18-22.
- (1966b): «El trasgo», en *Cuentos*, Madrid: Alianza, pp. 51-56.
- (1966c): «La sima», en *Cuentos*, Madrid: Alianza, pp. 110-118.
- CASAS, Ana (en prensa, 2008): «Lo fantástico en *Jardín umbrío*, de Valle-Inclán», en Fidel López Criado (ed.), *Valle Inclán: Ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*, A Coruña: Hércules.
- ENA BORDONADA, Ángela (2006): «Introducción», en Ángeles Vicente, *Los buitres*, Murcia: Editora Regional, pp. 7-42.
- (2007): «Prólogo», en Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, Madrid: Lengua de Trapo, pp. XI-LXIII.
- (1994): «Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910», en *Anthropos. Literatura fantástica*, núms. 154-155, pp. 77-82.
- GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (1997): *Los cuentos de Pío Baroja: creación, recepción y discurso*, Madrid: Pliegos.
- GULLÓN, Ricardo (1990): «Espiritismo y teosofismo», en *Direcciones del Modernismo*, Madrid: Alianza, pp. 133-154.
- HOYOS Y VINENT, Antonio de (1910a): *Del huerto del pecado*, Madrid: s.n. [Imprenta de Primitivo Fernández].
- (1910b): «El señor cadáver y la señorita vampiro», en *Del huerto del pecado*, Madrid: s.n. [Imprenta de Primitivo Fernández], pp. 83-101.
- (1913): *El pecado y la noche*, Madrid: Renacimiento.
- (1916): *Los cascabeles de Madama Locura*, Madrid, s.n. [V. Rico].
- (1995a): *El pecado y la noche*, Madrid: Ágata.
- (1995b): «El hombre de la muñeca extraña», en *El pecado y la noche*, Madrid: Ágata, pp. 49-84.

- LITVAK, Lily (1994): «Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX», en *Anthropos. Literatura fantástica*, núms. 154-155, pp. 83-88.
- MILNER GARLITZ, Virginia (1990): «Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega», en Tomás Albadalejo *et al.* (eds.), *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, Universidad de Valladolid, 1990.
- MOLINA PORRAS, Juan (2001): *El cuento fantástico en la España del Realismo (1868-1900)*, Universidad de Sevilla (tesis doctoral).
- (ed.) (2006): *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Madrid: Cátedra.
- PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores (2003): «Introducción», en *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid: Cátedra, pp. 9-49.
- ROAS, David (2001): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB (tesis doctoral).
- (2002): *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2003): «Introducción», en *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Madrid: Marenostrom, pp.7-40.
- (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Vigo: Mirabel
- RUEDA, Salvador (1887): «El doctor Centurias», en *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces*, Madrid: Administración de la Academia, pp. 203-213.
- (1894): «En la mesa de disección», en *La Ilustración Ibérica*, pp. 10-11.
- SANTIÁÑEZ, Nil (ed.) (1995): *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1916)*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SAWA, Miguel (1910a): *Historias de locos*, Barcelona: E. Doménech.
- (1910b): «La muerte», en *Historias de locos*, Barcelona: E. Doménech, pp. 85-93.
- (1910c): «La sirena», en *Historias de locos*, Barcelona: E. Doménech, pp. 77-84.
- SERRANO ALONSO, Javier (1996): *Los cuentos de Valle-Inclán: estrategia de la escritura y genética textual*, Universidad de Santiago de Compostela.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.
- UNAMUNO, Miguel de (1908): «El que se enterró», en *La Nación*, 1 de enero.
- (2008): «El que se enterró», en David Roas y Ana Casas (eds.), *Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia: Menoscuarto, pp. 69-77.

- VALERA, Luis (1903a): *Visto y soñado*, Madrid: s.n. [Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello].
- (1903b): «La esfera prodigiosa», en *Visto y soñado*, Madrid: s.n. [Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello], pp. 61-126.
- (1905): *Del antaño quimérico*, Madrid, s.n. [Ambrosio Pérez y C^a, Impresores].
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1903): *Jardín umbrío*, Madrid: Viuda de Rodríguez Serra.
- (1905): *Jardín Novelesco. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- (1908): *Jardín Novelesco. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Barcelona: Maucci.
- (1914): *Jardín umbrío. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones. Opera Omnia*, vol. XII, Madrid: Perlado Páez y Compañía.
- (1920): *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones. Opera Omnia*, vol. XII, Madrid: Sociedad General de Librería Española.
- (2007): *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones* (Miguel Díez R. [ed.]), Madrid: Espasa-Calpe (Austral 284).
- VICENTE, Ángeles (1908): *Los buitres. Cuentos*, Madrid: Librería de Pueyo.
- (1911?): *Sombras. Cuentos psíquicos*, Madrid: Librería de Fe.
- (2005): *Zeze* (Ángela Ena Bordonada [ed.]), Madrid: Lengua de Trapo.
- (2006a): *Los Buitres. Cuentos* (Ángela Ena Bordonada [ed.]), Murcia: Editora Regional.
- (2006b): «Los buitres», en *Los Buitres. Cuentos* (Ángela Ena Bordonada [ed.]), Murcia: Editora Regional, pp. 47-54.
- (2006c): «Cuento absurdo», en *Los Buitres. Cuentos* (Ángela Ena Bordonada [ed.]), Murcia: Editora Regional, pp. 133-146.
- (2007): *Sombras. Cuentos psíquicos* (Ángela Ena Bordonada [ed.]), Madrid: Lengua de Trapo.
- VV.AA. (2002): *La ciencia ficción española*, Madrid: Robel.
- ZAMACOIS, Eduardo (1900): *De carne y hueso*, Barcelona: Sopena.

EL VIAJE A LA LUNA DE JUAN PÉREZ ZÚÑIGA: *SEIS DÍAS FUERA DEL MUNDO*

Álvaro Ceballos Viro
Georg-August-Universität Göttingen

Whatever shape the vessel takes it will be the locus for a drama of human relationships, an examination of ideas of conflict and dependence, recalling the medieval image of the Ship of Fools.

(Jones, 2003: 165)

1. De Madrid al cielo

Una noche de primavera, el escritor Juan Pérez Zúñiga recibe la visita de un caballero que se presenta como el inventor Pompeyo Marrón, descubridor de una sustancia que permite sustraerse a los efectos de la gravedad. Don Pompeyo no alberga la menor duda de que Pérez Zúñiga, curtido ya en las arriscadas aventuras que relató en sus *Viajes morrocotudos en busca del “trifinus melancólicus”* (1901), no vacilará en acompañarle en un viaje más largo todavía, un viaje interplanetario. Picado por la curiosidad, Pérez Zúñiga accede a inspeccionar el armario que, a falta de mejores materiales, ha de servir de aeronave y, antes de que pueda pensárselo dos veces, don Pompeyo pulsa un resorte y ambos salen despedidos al espacio. Un teléfono sin hilos, otra de las invenciones de don Pompeyo, les permitirá mantener durante el viaje el contacto con el dibujante Joaquín Xaudaró, que se ha quedado en tierra.

Mientras el escritor se lamenta por lo que considera un secuestro, el inventor echa mano de uno de los jamones que han llevado consigo, y come tanto que le termina dando un cólico. Se impone el alunizaje. El inventor trata de resolver sus asuntos digestivos debajo de una seta gigante y Pérez Zúñiga inspecciona el satélite; para decepción suya, la única especie viviente que encuentra es «una banqueta forrada de gutapercha con cuatro patas altas y delgadas y en excelente estado de conservación» (Pérez Zúñiga, 1905: 54).

Entre tanto, el relente de la Luna ha agravado de tal modo el estado de don Pompeyo que, aunque se apresuran a despegar, no tarda en morir, dejando a Pérez Zúñiga solo y sin más instrucciones para dirigir el curso del armario que unas anotaciones en griego.

Por medio del aparato telefónico, nuestro protagonista entera a Joaquín Xaudaró de su estado, y deja que el armario vague a la deriva hasta que entra en el campo gravitatorio de Venus. Al posarse sobre este planeta, encuentra una caja de madera tratada con la sustancia antigraavitatoria de don Pompeyo, y en la que Xaudaró ha tenido la buena idea de enviarle un manual de conversación de griego con cuyo glosario Pérez Zúñiga puede descifrar las instrucciones de funcionamiento del armario.

El Venus que descubre Pérez Zúñiga es un planeta rosado, atravesado por bandas plateadas que, «enmarañándose unas con otras, producían el efecto de inmensas telarañas» (1905: 95). En lugar de las mujeres voluptuosas de cuya compañía espera disfrutar del planeta del amor, lo que el escritor cosmonauta encuentra en Venus es un siniestro venusino, o «venustiano», como él no tarda en bautizarlo:

¿Ustedes no saben cómo es un venustiano suelto? Pues atiendan y admírense: consta de cabeza, semejante á una ocarina con pitorro saliente y movedizo, sin boca ni orejas (que yo sepa) y con dos ojos abultados, del tamaño de nuestros huevos de gallina. El cuerpo debe de ser pequeño y esférico, como una sandía, y digo que debe de ser, porque, afortunadamente, no vi en cueros á ninguno, sino a todos vestidos con una especie de manteleta hecha de un tejido viscoso y brillante y con bolsillos.

Las piernas y los brazos, en número de cuatro, estaban completamente desnudos, provistos de tres articulaciones y cubiertos de pelusa grisácea. Y lo que más raro aspecto les daba eran dos largos tentáculos articulados que les salían de las paletillas y que generalmente conservaban doblados. En las puntas de las patas tenían tres dedos con sortijas, y en el extremo de los tentáculos una aguja misteriosa (1905: 124).

Con esa aguja pican, como muchos parásitos, y se ceban en el viajero desprevenido. A aquel primer venustiano le siguen otros muchos, que enseguida conducen a Pérez Zúñiga a una de esas bandas plateadas que — como no tarda en descubrir— sirven al transportarse de seres o mercancías. Las viviendas de los venustianos parecen «tinteros gigantes» (1905: 131), y en una de ellas encuentra a una venustiana que está amamantando a su cachorro. Los extraterrestres intentan encerrarlo en la vitrina de un museo, pero Pérez Zúñiga logra abrirse paso entre ellos disparando un revólver que había hallado entre las ropas de don Pompeyo. Llega hasta el armario y pulsa registros al azar, hasta que consigue elevarse y volar de regreso a la Tierra, yendo a caer directamente en la Ribera de Curtidores. Desmayado dentro del armario, Pérez Zúñiga no se percató de que el mueble ha sido vendido y transportado hasta el piso de una mujer, cuyo celoso marido no se alegra demasiado de encontrar dentro de él a un señor con barba. Después de amenazarlo con un perfumador, lo pone en manos de la autoridad; por suerte, la amistad del escritor con el comisario enseguida le devuelve la libertad, y Pérez Zúñiga puede regresar al fin a su domicilio. Allí, en lugar del recibimiento triunfal que esperaba, lo que recibe es una bronca, pues su familia piensa que se ha pasado toda la semana de juerga.

2. El autor y su obra

Éste es, a grandes rasgos, el disparatado argumento de *Seis días fuera del mundo (Viaje involuntario)*, novela de 1905 cuyo autor protagoniza la historia a nivel intradieгético, como hiciera en muchas de sus narraciones. En el mundo real, Juan Pérez Zúñiga (1860-1938) era un conocido escritor festivo, «autor y periodista / y abogado y violinista / y empleado en Ultramar» (Pérez Zúñiga, 1894: 2) y más tarde en el ministerio de Hacienda.

De la extensa obra de Pérez Zúñiga, sólo sus *Viajes morrocotudos* se han seguido editando hasta el día de hoy. A la espera de una restitución completa de su figura en la historia literaria española (historia ciega a muchas de las manifestaciones más relevantes de la cultura popular urbana de principios del

siglo XX), se harán aquí objeto de análisis esos *Seis días fuera del mundo* hasta hoy tan olvidados como su autor y que, no obstante sus propósitos humorísticos —o acaso gracias a ellos—, constituyen uno de los viajes más audaces y originales de la primera época de la ciencia ficción española.

La novela *Seis días fuera del mundo* vio la luz en Madrid en 1905, tirada por la imprenta de los hijos de Manuel G. Hernández, que había sido el primer impresor del semanario *Madrid Cómico*, con cubierta a tres tintas e ilustraciones de Joaquín Xaudaró, que ya había ilustrado otras obras de Pérez Zúñiga y que, como se recordará, también aparece como personaje en la novela. Ese mismo año, un reclamo publicitario advertía con interesada exageración que el libro «tal vez esté agotado ya á estas horas, según merece».¹

El 5 de mayo de 1917, *Seis días fuera del mundo* se reeditó como el número 70 de «La Novela Corta», colección de literatura económica orientada a una clase media urbana, «por no decir madrileña» (Mogin-Martin, 2000: 36).² Aunque se le dedique uno de los llamados «números extraordinarios», ligeramente más nutridos que los normales, el texto original hubo de ser adaptado por el autor a las dimensiones de la popular colección de José de Urquía. El cambio fundamental es la supresión de todas las ilustraciones de Xaudaró. En cuanto al texto, existen diferencias abundantes, aunque poco significativas, con respecto a la primera edición. Como regla general, se cortan muchos párrafos intrascendentes, y se resumen algunas partes que no quitan ni ponen al argumento.³ El tijeretazo más llamativo es, seguramente, el de una interesante discusión sobre cuál de los dos tripulantes estará al mando del nuevo estado que planean constituir dentro del armario (1905: 25-26). Muy cambiado resulta, por su parte, el capítulo X, de naturaleza a todas luces excursiva, en el que Xaudaró acude a visitar a un astrónomo para tratar de identificar, por las señas que le ha transmitido su amigo desde el espacio, en qué planeta se encuentra éste. Asimismo, se actualizan algunas referencias: en

¹ *Blanco y Negro*, núm. 738, 24 de junio de 1905, p. 17. También en el *Madrid Cómico* del 20 de mayo se daba noticia de su publicación (p. 7).

² Habría que comprobar si este centralismo que insinúa el espacio de las novelas se mantiene con datos de distribución. Pérez Zúñiga colaboró en «La Novela Corta» con seis títulos, como representante fundamental del humorismo, y cuando dejase de hacerlo continuarían «sus discípulos, A. R. Bonnat, y A. Sánchez Carrere» (Mogin-Martin, 2000: 43).

³ Por ejemplo, las conversaciones con Xaudaró en las páginas 63 y 89 de la edición de 1905.

la edición de 1917, por ejemplo, queda suprimida una mención del zar de Rusia, o se sustituye el nombre de Vital Aza por el del más contemporáneo José María Carretero Novillo (más conocido como *El Caballero Audaz*);⁴ incluso queda constancia del cambio de domicilio del propio Pérez Zúñiga.⁵ Por lo demás, en la edición de 1917 desaparece la dedicatoria a los hermanos Quintero, y se reemplaza sistemáticamente y con pocas excepciones el apellido Xaudaró por el nombre de pila del mismo dibujante, Joaquín, quizá como consecuencia de la eliminación de los dibujos.

En los años cincuenta *Seis días fuera del mundo* se publicó de nuevo como el número 14 de la colección «Escritores célebres» de la editorial madrileña Dólar; el mismo volumen incluía las narraciones del mismo autor tituladas *La tenacilla de oro* y *Los hígados*, que no se anunciaban en cubierta ni en portada. El texto de esta edición de quiosco es el mismo que el de «La Novela Corta».

3. Wells en las gafas deformantes de Pérez Zúñiga⁶

Seis días fuera del mundo no es sólo ni primeramente un disparate: antes que nada es una parodia de la novela de Herbert George Wells *First Men on the Moon*. El periodista Vicente Vera⁷ la tradujo al español como *Los primeros hombres en la Luna*, y su versión había sido publicada aquel mismo 1905 por La Vida Literaria, editorial barcelonesa de Toribio Tabernés, quien en poco más de un lustro llegó a dar a la imprenta 15 títulos del escritor inglés (Parrinder / Partington, 2005: 239). La novedad bibliográfica no tardó en ser reseñada:

Vells [*sic*] es ya demasiado popular en España para que sea necesario darle á conocer: es el Julio Verne del día; pero en un estilo más fantástico, más

⁴ Compárense las páginas 95 y 31 de la primera y segunda edición, respectivamente.

⁵ Desde la calle Fúcar a la de Fuencarral: compárense las páginas 103 y 34 de la primera y segunda edición, respectivamente.

⁶ En 1911 escribía el crítico José Francés que los libros de Pérez Zúñiga «dan la sensación de que las gafas del autor son como esos espejos cóncavos y convexos que reflejan grotescas las cosas más bellas y las figuras más perfectas» (1911: 709).

⁷ Vicente Vera (1855-1934), doctor en ciencias, fue catedrático del Instituto San Isidro, redactor de *El Imparcial* entre 1900 y 1917 y de *El Sol* en 1930 (Lázaro, 2004: 58). Para los lectores de ciencia ficción, sin embargo, Vera será más recordado como el autor de una divertida fantasía titulada «El periodismo dentro de cien años».

humorístico y, en una palabra, más complejo. Esta obra es, entre las suyas, una de las que más se han traducido y editado en todos los países. La traducción española ofrece una particularidad que rara vez suelen presentar las obras extranjeras publicadas por nuestras empresas editoriales. El traductor es un escritor de nombradía y muy indicado, por su competencia especial, para traducir obras de esa índole [sic]⁸.

Ese mismo año se publicaron traducciones al español de no menos de 7 obras de Wells, entre ellas *El hombre invisible*, *La visita maravillosa* o *El alimento de los dioses*, y marca por lo tanto un primer momento de entusiasmo en la recepción española de las obras fantásticas del autor inglés⁹.

El argumento de *Los primeros hombres en la Luna* es conocido, por lo que no vamos a hacer aquí más que una síntesis muy sucinta, a objeto de mostrar el parecido de su contrafacta hispánica. La historia comienza cuando Mr Bedford, un escritor —o mejor dicho, un empresario metido a dramaturgo—, encuentra al excéntrico inventor Cavor, que está a punto de hacer un gran descubrimiento, el descubrimiento de una sustancia «transparente» a la gravitación: la cavorita. Gracias a esta sustancia ambos construyen un aparato esférico (poliédrico, más exactamente) con el que viajan a la Luna. Allí descubren una civilización subterránea de criaturas multiformes, con una especialización del trabajo que llega a condicionar el aspecto físico de cada individuo. Una serie de desafortunados malentendidos les conduce a intentar la huida, algo que sólo conseguirá el protagonista: Cavor se queda en la Luna desde donde envía a la Tierra, por medio de ondas de radio, nuevas descripciones de la geografía y de la sociedad lunar, hasta que los selenitas lo descubren e impiden ulteriores transmisiones, temerosos de que lleguen nuevos humanos.

Pérez Zúñiga mantiene en su parodia lo fundamental de esta trama y muchos ingredientes narrativos, aunque desdobra su escenario en dos cuerpos celestes, la Luna y Venus. La diferencia más conspicua es que, en la novela

⁸ *Nuevo Mundo*, n° 586, 30 de marzo de 1905, p. 23. En 1902, una nota anónima en *La Lectura. Revista de ciencias y de artes* daba algunas informaciones biográficas de urgencia sobre el novelista inglés, y ya aludía al argumento de *Los primeros hombres en la Luna* (1902, vol. 1, pp. 368-369).

⁹ Para ediciones posteriores de la misma obra, véase Lázaro, 2004: 51 y 222; para la recepción de Wells en España, Parrinder / Partington, 2005.

española, el inventor no permanece con los selenitas, sino que fallece de una aparatosa enfermedad. Los paralelismos, no obstante, abundan. Un «estampido» y una «sacudida» acompañan el despegue en las dos novelas, si bien esta última era más violenta en una que en la otra (Pérez Zúñiga, 1905: 20; Wells, 1905: 31 y 58). En ambas novelas el personaje escritor hace amago de apearse, y en ambas es demasiado tarde: la aeronave ya está en marcha. Pérez Zúñiga equipa a sus personajes con artículos inspirados en la novela de Wells, y ni siquiera olvida el detalle del periódico atrasado. Cuando deambulan sedientos por la Luna, los personajes de una y otra novela ingieren un producto de origen vegetal que les hace delirar. A diferencia del Dr Cavor, don Pompeyo no retransmite desde la Luna, pero como sabemos puede comunicarse con la Tierra en cualquier momento gracias a un aparato de su invención. Ambos inventores legan a sus acompañantes una nota manuscrita. En *Seis días fuera del mundo*, Xaudaró recibe el encargo de buscar a un astrónomo que podría equivaler estructuralmente al Julius Wendigee de la novela de Wells. A ambos protagonistas, en fin, los esperan en la Tierra los acreedores.

Por si a pesar de todas estas semejanzas la novela de Wells todavía no fuera reconocible, el personaje Pérez Zúñiga hace mención explícita de aquella, y establece una comparación entre sus propias experiencias y las leídas. Ya en las primeras páginas de la narración le reprocha a don Pompeyo el mimetismo respecto del modelo inglés:

—[...] Acaso ha leído usted la novela de Wells *Los primeros hombres en la Luna*, y pretende usted imitar á sus protagonistas.

—¡Qué disparate! Wells se elevó dentro de una esfera de vidrio provista de cortinas de cavorita, y esto es un mecanismo secreto de mi invención (1905: 13-14).

La salida de Pompeyo Marrón es cómica en su propia ingenuidad, y por supuesto no hace más que admitir la dependencia. También el paisaje lunar que describe Pérez Zúñiga (1905: 43) es una réplica del de Wells: tras alunizar, el armario se encuentra cubierto de hielo —se recordará que en la novela inglesa, los viajeros llegan cuando todavía impera la gélida noche lunar—, aunque el

terreno ya está cubierto por una vegetación muy similar a la descrita en *Los primeros hombres en la Luna*. El escritor madrileño juega de nuevo a *verificar* lo imaginado por Wells:

Estoy de acuerdo con Wells en que allí hay volcanes apagados, desiertos de lava, inmensos ventisqueros de ácido carbónico sólido ó de aire congelado [...] También estuvo acertado Wells al consignar que en nuestro apreciable y pálido satélite hay plantas de hojas agudas y carnosas que apenas son sembradas crecen rápidamente, haciéndose gigantescas á los pocos minutos. (1905: 44-45)

No deja de haber, sin embargo, algunas divergencias —llamativas, incluso—, como es el hecho de que en la Luna que visita Pérez Zúñiga no haya rastro del oro que tanto empleaban los selenitas de Wells: «Yo puedo afirmar que maldito si tropecé con un triste centén ni con un miserable guardapelo» (1905: 45). También queda el viajero madrileño bastante insatisfecho de su trato con los selenitas, tema que trataba en los párrafos iniciales del quinto capítulo, suprimidos en la edición de 1917:

Indudablemente Wells y Cavor fueron más afortunados que yo, pues, según ellos cuentan, los selenitas que encontraron tuvieron la amabilidad de ofrecerles unos peroles con ciertas [*sic*] masa blanda grisácea que tenía el sabor del chantillí.

¡Quién hubiera podido paladear tan excelente artículo de confitería! (1905: 57)

Si bien los selenitas de Pérez Zúñiga salen mal parados de la comparación, sus venustianos sí guardan alguna semejanza, en base a su morfología teratológica, con los extraterrestres de *Los primeros hombres en la Luna*, y aquéllos caen bajo las balas con la misma pasmosa facilidad con que éstos ceden a los golpes de Mr Bedford.

La parodia, escribió Carlos Serrano (1996: 30), «parece regirse por una ley de la fragmentación, que aísla algunas grandes escenas»; aquí no se trata tanto de escenas como de un conjunto limitado de elementos diegéticos, suficientes para mantener a lo largo de la narración el reconocimiento imprescindible del texto parodiado.

Una referencia común al texto original y a su contrahechura es la de Camille Flammarion, de cuya *Astronomie populaire* (1880: 195 y ss.) procede el paisaje lunar que encuentran los personajes de Wells, y de quien don Pompeyo Marrón poseía varios libros (1905: 17).¹⁰ En España, las obras de Flammarion se tradujeron repetidamente desde 1866 (Santiáñez-Tió, 1995: 9-10), y no es difícil encontrar su rastro en otros títulos peninsulares pioneros del género, por ejemplo en el todavía decimonónico y bastante averiado viaje a Júpiter de Enrique Bendito (1899: 25 y 28), quien no sólo menciona a Flammarion, sino que se anticipa a Wells en la concepción de un aislante absoluto capaz de eludir la propia fuerza de la gravedad. Por último, los movimientos de la banqueta selenita le recuerdan a Pérez Zúñiga las «comedias de magia» (1905: 55), en las que se animaban objetos mecánicamente o mediante efectos lumínicos, mientras que en la edición de 1917 la comparación intermedial se establece sobre las «películas de magia» (18): ambos géneros llegan a confundirse —el segundo está en deuda con el primero—, y ambos habían incidido ya en el tema del viaje a la Luna (Gómez Alonso, 2002: 105).¹¹

4. Carnaval en el espacio

Los juegos de palabras son una característica reconocible no ya del estilo personal de Pérez Zúñiga, sino de aquella norma inmutable que gozaba del consenso de autores y lectores en *Madrid Cómico* y otras publicaciones festivas de la época, y que «correspondía seguramente a la demanda del público» (Mogin-Martin, 2000: 131).¹² Ahora bien, en *Seis días fuera del mundo* ni la elección de la banqueta, ni el jamón, ni los venusianos, ni muchos de los

¹⁰ El propio nombre de este personaje guarda una cierta semejanza fonética con el del astrónomo francés. Don Pompeyo también lleva entre sus ropas —síntoma de desequilibrio— un retrato de Emilia Pardo Bazán (1917: 24). El inglés Cavor, sin embargo, no había leído ni siquiera a Shakespeare, y tampoco parecía conocer *De la Terre à la Lune* (1865), de Jules Verne (Wells, 1905: 57 y 43).

¹¹ El cinematógrafo llegó a Madrid en mayo de 1896, y para 1905 el turolense Segundo de Chomón ya había rodado con la técnica del paso de la manivela. *Le voyage dans la Lune*, que los hermanos Méliès habían producido en 1902, se estrenó oficialmente en Madrid el 15 de enero de 1903 en el Circo Price, aunque una semana antes había podido verse en pase privado con asistencia de la familia real; desde el 5 de febrero estuvo también en el teatro Barbieri de la capital (Martínez Lasiera, 1992: 57 y 90), por lo que es posible que Pérez Zúñiga la hubiera visto antes de redactar la novela.

¹² Otras características de ese código habrían sido, según Jean-François Botrel (1989: 88 y *passim*), la construcción deslavazada e incoherente (*coq-à-l'âne*) o el apoliticismo.

elementos con los que se construye la narración son producto de un juego de palabras (aunque pueden dar lugar a alguno mediada ya la historia, como es el caso del armario de luna). Al contrario, son elementos escogidos con un propósito específico, consciente o inconscientemente, aplicando a machamartillo sobre el argumento original una lógica antagónica y carnavalesca: las impresionantes instalaciones de Cavor se transforman en una barraca de feria, la esfera se torna un armario de luna, las cajas de provisiones se reducen a dos jamones y algunas latas de conservas, los sofisticados selenitas son suplantados por una banquetta, y el siniestro final de Cavor queda en un vulgar —aunque deletéreo— ataque de estreñimiento. Si la ausencia de necesidades corporales caracterizaba gran parte del viaje espacial de Wells (1905: 71, 242), el de Pérez Zúñiga se caracteriza por la perentoriedad de esas mismas funciones. Su novela comparte el rasgo esencial del realismo grotesco definido por Bajtin: «la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» (1987: 24). Sin embargo, esta transformación prosaica es en *Seis días fuera del mundo* más negativa que positiva, más cervantina que rabelaisiana (Bajtin, 1987: 27).¹³

La parodia no implica necesariamente animadversión hacia la obra parodiada.¹⁴ *Seis días fuera del mundo* es una de esas parodias que, como escribiera Carlos Serrano (1996: 33), no apuntan a la trascendencia: «Su territorio es lo inmediato, lo terrenal, lo inconsistente acaso, que se opone, fugazmente y sin más intención que la de divertir, a la gravedad supuesta del tema inicial». Ello no excluye que entre sus motivaciones pudiera pesar algo tan consistente y grave como el éxito comercial del hipotexto, que el hipertexto seguramente apetecía, lo que no puede extrañarnos, pues son muchas las parodias que responden a una estrategia comercial calculada.¹⁵ Pérez Zúñiga, en concreto, pertenecía a una categoría socioprofesional bien definida que se prodigaba en almanaques, periódicos satíricos, prensa gráfica, zarzuelas y

¹³ Quizá no es casual que Pérez Zúñiga escribiera esta novela entre los festejos del tercer centenario del *Quijote*.

¹⁴ «Auch die Kritik am Original hat man zur notwendigen Bedingung der Parodie erklärt. Solche Generalisierungen sind unhistorisch» (Karrer, 1977: 38) Véase también Hutcheon (2000: 77 y 103) y, para las parodias teatrales, Íñiguez Barrena (1999: 81-82).

¹⁵ «Schließlich kann die kritische oder komische Zielsetzung, die Bezeichnung 'Parodie', eine Nachahmung verdecken, die sich dem Verkaufserfolg eines Originals anschließt» (Karrer, 1977: 45).

teatro por horas (Yxart, 1896: 96), y que con frecuencia vio en la parodia una forma socorrida de mantener el ritmo de producción.¹⁶ Para que tal recurso arrojara beneficios, era imprescindible reescribir y comentar los productos culturales más destacados,¹⁷ algo en lo que Pérez Zúñiga tenía sobrada experiencia. Su *Camelario zaragatono* (1903) parodiaba los muy populares calendarios zaragozanos, *La romería del halcón* (1894)¹⁸ hacía lo propio con una de las zarzuelas más recordadas, y los mismos *Viajes morrocotudos en busca del "trifinus melancólico"* no eran otra cosa que una caricatura de *Le tour du monde en quatre-vingt jours* de Verne (1873), *twist-ending* incluido. El hecho de que en 1905 la emprendiera con una novela de Wells da una idea del grado de reconocimiento que este autor había conseguido en España. José-Carlos Mainer (1989: 125) señala que la temprana aclimatación de obras de Wells en España produjo un cambio en las expectativas del público nacional a finales de siglo; Carlos Mendizábal, que en 1909 publicó una continuación de *The Time Machine*, escribía al frente de su novela: «yo creo que todo el mundo que lee, ha leído las obras» fundamentales de H. G. Wells (Mainer, 1989: 134). No obstante, el hecho de que Pérez Zúñiga haga mención expresa del texto parodiado también podría implicar que éste, a pesar de ser popular, no lo era tanto como para ser reconocido sin ayuda.

¹⁶ El semanario *Madrid Cómico* y la primera Sociedad de Autores Españoles fueron las empresas que dieron visibilidad a este grupo en cuanto tal. Pérez Zúñiga colaboró en *Madrid Cómico* desde los años 1880; en esa revista se publicaron multitud de parodias en prosa y verso (Íñiguez Barrena, 1999: 100). También, por cierto, algunas fantasías científicas: fue en *Madrid Cómico* donde se publicó en 1901 la traducción española de *Looking Backward*, la célebre utopía de Samuel Bellamy (Santiáñez-Tiό, 1995: 10); entre el 5 de marzo y el 16 de abril de 1910 pudo leerse en el mismo medio la narración secuencial «Un viaje al cometa Hal'ley, con todas las de la ley», por González Pastor y Karikato; el 24 de febrero de 1912 acogió el breve relato de Rafael Salazar Alonso titulado «Cosas del otro mundo», en el que un inventor fallece y su alma visita los planetas en su camino al cielo, que resultan ser iguales a la Tierra: el planeta Babia, en concreto, es «una especie de España con sus tierras y todo», y en el que hay corridas de toros y turno de partidos. En cuanto a la Sociedad de Autores Españoles, es de obligada consulta el artículo de Raquel Sánchez García (2002).

¹⁷ «Sometimes the work parodied is a laughable, pretentious one that begs deflating; but even more often it is very successful works that inspire parodies» (Hutcheon, 2000: 76).

¹⁸ Pérez Zúñiga la escribió en colaboración con Enrique López Marín y Luis Gabaldón, y la firmó con su pseudónimo habitual de *Artagnan*; al parecer, apenas tuvo éxito (Íñiguez Barrena, 1999: 91).

5. La consolidación de la ley

La parodia surte efecto porque existe una clave que es anterior a la lectura, necesaria para el efecto cómico, y que consiste en una serie de supuestos que el autor considera hegemónicos; dicho de otro modo: para que la parodia funcione, «es preciso que el espectador o lector se encuentre del lado del texto paródico y no del parodiado» (Pozuelo Yvancos, 2000: 13). Para Linda Hutcheon (1981: 151), la comprensión de la parodia «présume une certaine homologie de valeurs institutionnalisées, [...] condition que Kristeva appelle la consolidation de la loi».¹⁹ Digamos en todo caso que, con independencia de que esos valores estén institucionalizados o no, el texto paródico ejerce sobre su lector una forma sibilina de violencia: ofrece risa y sentido a condición de que el lector asuma los prejuicios del autor.

En el caso que nos ocupa, esa ley consolidada implica la miseria de la ciencia española,²⁰ la presencia habitual y sobreentendida de elementos religiosos,²¹ la imposibilidad de una sexualidad desinhibida y gratificante.²² Pero también un indudable conformismo, una resignación castiza que se niega a aceptar mundos más perfectos que la muy imperfecta realidad española, una actitud aguafiestas no exenta de suficiencia, como si la hispanización del

¹⁹ La misma autora ha afirmado en otro lugar que, en la metaficción contemporánea, «parody is frequently joined to manipulative narrative voices, overtly addressing an inscribed receiver, or covertly maneuvering the reader into a desired position from which intended meaning (recognition and then interpretation of parody, for example) can be allowed to appear, as if in anamorphic form» (Hutcheon, 2000: 86; énfasis nuestro). Hutcheon aplica en su análisis de la parodia lo que Wayne C. Booth, a propósito de la ironía, denominó «amiable communities» entre el autor inferido y sus lectores: toda ironía construye una comunidad de creyentes —escribe Booth—, pero también castiga al mal lector con la exclusión (1974: 28-29).

²⁰ «Inventor y mártir» era el título que ostentaba la tarjeta de visita de don Pompeyo Marrón, quien vivía en un solar de la calle Ayala, en una vieja caseta del *pimpampum* (Pérez Zúñiga, 1905: 16).

²¹ Antes de entregar su alma, Marrón se confiesa con el escritor (Pérez Zúñiga, 1905: 71); su cadáver recibe improvisadas (pero imprescindibles) exequias (75-76). Más adelante, antes de caer en Venus, Pérez Zúñiga se encomienda (no sin ironía) a San Cayo (91), y es nada menos que la divina Providencia (*ex machina*) la que le inspira el manejo de los resortes del aparato (92) y lo salva de estrellarse en su regreso a la Tierra (145). En la primera edición (26-28) también se podía encontrar una formulación cómicamente hiperbólica de las alabanzas al Señor de la Creación que Flammarion había convertido en tópico.

²² Los goces del amor, concluye el viajero, son «un verdadero mito, un infundio imperdonable de los soñadores terrestres» (Pérez Zúñiga, 1905: 134).

argumento desvelara una verdad profunda que a Wells se le hubiera pasado por alto.²³

Las tramas alienígenas de la ciencia ficción se han puesto en relación con el deseo de dar un suplemento de sentido a la banalidad de la existencia humana.²⁴ Y sin embargo, los seres que Pérez Zúñiga encuentra en su viaje no hacen más que reforzar esa sensación de banalidad: ir a la Luna y descubrir simples banquetas; surcar el espacio y ser importunado por los prestamistas; viajar a Venus y, en lugar de gozar de diosas Afroditas, pasar la tarde durmiendo junto a una matrona que da el pecho a su retoño, un pecho que para colmo parece una berenjena cocida (1905: 135): el pesimismo de Pérez Zúñiga invita, en fin, a renegar de la ciencia y sus inventos, un lugar común bastante frecuentado por los literatos profesionales que en aquellos albores del siglo XX coquetearon con la ciencia ficción.

²³ Reencontramos así en esta y en otras obras de Pérez Zúñiga, particularmente en los *Viajes morrocotudos*, esa «España satisfecha consigo misma» que Antonio Valencia (1962: 15-16) entreveía en el género chico.

²⁴ «The energy of the alien comes from human subjects' constant desire for a meaning-giving supplement, some new thing that can be recognized and yet be free of the banality of human social existence» (Csicsery-Ronay, 2007: 3).

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial.
- BENDITO, Enrique (1899): *Un viaje á Júpiter*, Valladolid: Imprenta, Librería y Encuadernación de Jorge Montero.
- BOOTH, Wayne C. (1974): *A Rhetoric of Irony*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- BOTREL, Jean-François (1989): «Le parti-pris d'en rire. L'exemple de *Madrid Cómico* (1883-1897)», en Jean-François Botrel (ed.): *Le discours de la presse*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2, 1989, pp. 85-92.
- CSICSERY-RONAY JR., Istvan (2007): «Some Things We Know about Aliens», en *The Yearbook of English Studies*, núm. 37.2, pp. 1-23.
- FLAMMARION, Camille (1880): *Astronomie populaire: description générale du ciel*, Paris: C. Marpon/E. Flammarion.
- FRANCÉS, José (1911): «Maestros de alegría. Los modernos humoristas españoles», en *Por esos mundos*, núm. 201, pp. 697-712.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael (2002): «La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico», en *Historia y comunicación social*, núm. 7, pp. 89-107.
- HUTCHEON, Linda (1981): «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», en *Poétique*, núm. 46, pp. 140-155.
- (2000 [1985]): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca (1999): *La parodia teatral en España: (1868-1914)*, [Sevilla]: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- JONES, Gwyneth (2003): «The Icons of Science Fiction», en Edward James y Farah Mendlesohn (eds.): *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge et al.: Cambridge University Press, pp. 163-173.
- KARRER, Wolfgang (1977): *Parodie, Travestie, Pastiche*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- LÁZARO, Alberto (2004): *H. G. Wells en España: Estudio de los expedientes de censura (1939-1978)*, Madrid: Editorial Verbum.

- MAINER, José-Carlos (1989): *Letras aragonesas (siglos XIX y XX)*, Zaragoza: Oroel.
- MARTÍNEZ LASIERRA, Josefina (1992): *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid 1896-1920*, Madrid: Filmoteca Española.
- MOGIN-MARTIN, Roselyne (2000): *La Novela Corta*, Madrid: CSIC.
- PARRINDER, Patrick y John S. PARTINGTON (eds.) (2005): *The Reception of H. G. Wells in Europe*, London/New York: Thoemmes Continuum.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Juan (1894): «Autores cómicos (Perfiles)», en *El Liberal*, núm. 5.271, 10 de marzo de 1894, pp. 1-2.
- (1905): *Seis días fuera del mundo (Viaje involuntario)*, Madrid: Imp. de hijos de M. G. Hernández.
- (1917): *Seis días fuera del mundo (Viaje involuntario)*, Madrid: La Novela Corta.
- POZUELO YVANCOS, José María (2000): «Parodiar, rev(b)elar», en *Exemplaria*, núm. 4, pp. 1-18.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2002): «La Sociedad de Autores Españoles (1899-1932)», en *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, núm. 15, pp. 205-228.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil (1995): *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERRANO, Carlos (1996): *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- VALENCIA, Antonio (ed.) (1962): *El género chico (Antología de textos completos)*, Madrid: Taurus.
- WELLS, H. J. [sic] (1905): *Los primeros hombres en la Luna*, Barcelona: La Vida Literaria.
- YXART, José (1896): *El arte escénico en España*, II, Barcelona: Imprenta de «La Vanguardia».

LAS INFINITAS MUTACIONES: SOBRE LA NARRATIVA DE TORRENTE BALLESTER

Beatriz Ferrús Antón

Universitat Autònoma de Barcelona

Este relato es completamente inverosímil, lo cual no quiere decir que sea falso. Todos los relatos de éste género sin excepción, son inverosímiles, lo que tampoco les obliga a ser verdaderos. Entre éste y éstos existe, sin embargo, otro género de diferencia: éste *confiesa* su inverosimilitud y advierte de ella; los otros no: esa es la razón por la cual la gente, a fin de cuentas, acabará prefiriéndolos. Allá ella. (Torrente Ballester, 1999:9)

Quizá nos lleve el viento al infinito comienza con una advertencia: la de su propia inverosimilitud, una inverosimilitud confesada aún a costa de perder lectores, pero también opuesta a *otros* relatos, con una clara vocación de alteridad. Falsedad y verdad son términos probables, pero ni advertidos, ni confesados, pues la novela milita en la continua deconstrucción de sus hipótesis, en la elaboración de un sentido, que puede ser ese y su contrario, en la permanente batalla de los signos: «en el fondo de este relato luchan unos signos contra otros, signos que dicen una cosa y que son otra» (Torrente Ballester, 1999:22). El guiño de Torrente Ballester hacia lo fantástico va a ser altamente peculiar.

Fantasía y racionalismo, costumbrismo y mundos imaginarios, se concilian y se oponen, se abrazan y se tensan en la narrativa de Torrente Ballester, creando un complejo continuum al que pertenece *Los Gozos y las sombras*, pero también *La Saga Fuga de J/B*, formando una coexistencia paradójica de la que *Quizá...* es hipérbole, pues se presenta como una teoría metanarrativa de la metanarratividad: «Todo lo que se ha dicho hasta aquí carece de razón de ser; carece incluso de cualquier clase de realidad que no sea meramente verbal» (Torrente Ballester, 1999:71).

Si la pretensión inicial de Torrente era de crear un mundo de literatura que sobreviviera desde la propia literatura, como explica en sus «Apuntes biográficos»: «Mi propósito inicial no era contar una historia, sino inventar un

mundo que se bastase a sí mismo» (Torrente Ballester, 1986:45), muy pronto esta demanda se desliza hacia otro lugar: «lo narrado o descrito sólo subsiste por la palabra, y cualquiera que sea su naturaleza, pertenece a la realidad de lo poético» (Torrente Ballester, 1986:46). La apuesta por la fantasía es una apuesta por el poder del lenguaje y sus imprevisibles efectos, donde la ironía se convierte en el mecanismo narrativo privilegiado, para terminar, en su hipérbole, por volverse parodia de la teoría de la narración.

Entre la definición dada por Quintiliano en la retórica clásica donde la ironía funciona como tropo de sustitución, en la «que un significado propio es desplazado por otro figurado, a partir de una oposición existente entre ambos» (Citado por Asensi Pérez, 1998: 167) y la aportada por Paul de Man para quien «La ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos» (de Man, 1996: 18), es el tratamiento que F. Schelegel otorga al concepto aquel que me interesa recuperar aquí, pues el teórico alemán entiende que la ironía manifiesta una situación de indecibilidad, un momento de suspensión que impide tomar una decisión sobre si un enunciado significa una cosa o su opuesta. ¿Y no es una indecibilidad semejante, la imposibilidad para trazar los límites de lo normal/anormal, natural/sobrenatural, lo que caracteriza el neofantástico donde *Quizá* se mira?

Dice Juan Carlos Pueo que «El valor fundamental de la parodia (en la posmodernidad) reside no en su capacidad para rebajar cómicamente las obras parodiadas; sino en su capacidad de reacción frente a los modelos estéticos anquilosados y/o discursos unilaterales» (Pueo, 1998:78). Gonzalo Torrente Ballester convierte su novela en una gran parodia en distintos planos: de la fantasía y de la ciencia ficción clásicas, de la propia teoría de la narración, pero también del pensamiento sobre el lenguaje y el sujeto.

1. El sujeto en permanente fuga

Dos actos paródicos se acompañan de la mano: el travestismo genérico que la novela adopta en diferentes avances y retrocesos y el transformismo con el que su personaje principal lo acompaña. *Quizá nos lleve el viento al infinito*

bebe de la novela negra, la ciencia ficción, el relato de acción y de espías... para ser todos ellos y ninguno a la vez, para afirmarlos y negarlos en ese juego irónico que apunta a la indecibilidad, para horadar la unicidad de los discursos del Poder desde aquel lugar más inesperado.

De esta forma, si el protagonista del relato escribe unas *Memorias* que reconoce apócrifas, en tanto él no puede ser UNO, en tanto el *antes* y el *después* dejan de tener sentido para su existencia, pues siempre es todo a la vez. No por ello la imposibilidad de esas Memorias (que es de lo que trata en el fondo esta novela) dejan impune al poder que las usurpa:

Destruyendo la edición de un documento histórico de la calidad de mis *Memorias*, se crea necesariamente un agujero negro en la imagen que en el futuro pueda hacerse de nuestro tiempo, pero no debemos olvidar que la operación a que todos los políticos de todos los tiempos se han aplicado con ahínco es a la creación de esos vacíos estremecedores, esos abismos, de modo que la Historia se tenga que construir no sólo con la acumulación innecesaria de materiales dudosos sobre temas baladíes, sino imaginando lo que pudieran dejar en claro los acontecimientos verdaderamente trascendentales (Torrente Ballester, 1999:31).

La imposibilidad de las Memorias es la imposibilidad de la Historia como discurso monológico, donde la diversidad se anula, donde los relatos y los cuerpos se ordenan jerárquicamente, donde esa jerarquía es siempre un marca que implica una violencia.

Así, los cuerpos protagonistas intentan escapar a las marcas del ordenamiento violento del discurso de la normalidad y lo hacen invocando una fantasía que llama a una parodia que es de todo menos inocente.

El *Maestro cuyas huellas se pierden en la niebla* posee una rara habilidad: la de ocupar sucesivos cuerpos, pero no lo hace para anular la personalidad que en ellos habita; sino para articular una convivencia yo/otro, que supone una deconstrucción de las categorías identitarias como monología: «yo me veo en la necesidad de usar en cada caso, no sólo el nombre de otro, sino su personalidad entera, y no digo su persona, porque ciertas propiedades de que dispongo lo

hacen innecesario», «Cómo aquel a quien había visto como «otro» con su última mirada consciente, se iba poco a poco convirtiendo en él mismo, y que cuando por fin lo era, «uno» había dejado de serlo». Desde aquí, la novela propugna una identidad no sólo inestable y fragmentada, al haber perdido el anclaje de los grandes Metarrelatos, sino necesariamente *queer*, en tanto se sitúa en el medio de la barra yo/otro y lo hace para demolerla. Lo mismo ocurre con la barra que constituye las oposiciones hombre/mujer, humano/máquina: «Por lo demás, nadie, salvo yo, conocía la verdadera identidad del o de la perseguida, el lugar en que se hallaba y la responsabilidad que le había cabido en el asunto (la de mero correo, pues él o ella, a veces disfrazada de él y a veces disfrazado de ella...)». (Torrente Ballester, 1999:31)

Irina y Eva encarnan la femineidad como artificio, como androides no sólo son metáfora de la identidad como construcción; sino que ponen de manifiesto la inestabilidad de la misma. Son bellas, neumáticas, buenas amantes y mataharis efectivas.

Sin embargo, mientras Eva cumple a la perfección la función asignada de sabueso y máquina sexual, Irina se rebela contra su creador al convertirse en mística y poema, «como un personaje literario mal trazado», se dice de ella.

Pero el riesgo del constructo va más allá, pues éste puede llegar a tener la capacidad de poner en duda los límites de la propia existencia humana, transformándose en una figura abyecta. Dice Julia Kristeva (1989:11) que lo abyecto es lo que no respeta los límites ni las normas, lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado. El terror que provoca aquí lo fantástico es el de la proclama de la abyección.

Así Irina y Eva no son sólo los únicos androides de la novela, sino que también está ese tal James Bond, junto con la sospecha de que todos los personajes puedan ser androides, incluido el propio narrador, de que los límites ya no existen y la única posibilidad que resta es la abyección «la razón de mi seriedad fue la conciencia ilógica de que si Irina era inexplicable yo también lo era, lo que me llevó a temer desesperadamente, también disparatadamente, saltando los razonamientos, brincando por encima de los trámites» (Torrente Ballester, 1999:274). El sujeto estable de la modernidad ha desaparecido para

dejar paso a una identidad *cyborg*, en tanto parodia de la anterior: ¿Cuál de ambos es más fantástico?

Pero todavía hay más, ya que no sólo la teoría del sujeto se ve afectada. El Maestro es el responsable de muchas de las claves del juego político de la Guerra Fría, cuyo absurdo se canta como mera apuesta lúdica, que poco o nada tiene que ver con ningún tipo de necesidad o trascendencia. La Política, al igual que la Historia son parodiadas en el sentido antes indicado:

-¿Se sospecha de alguien?- pregunté-

-De todos y de nadie, como es lógico; de nosotros como de los demás. Y le aseguro que al sospechar de mi me armo un lío mental bastante grande, porque estoy convencido de yo no tuve arte ni parte en el asunto, pero, por razones de método, no puedo dejar de contarme entre los sospechosos (Torrente Ballester, 1999: 58).

No obstante, si en algo se insiste especialmente es en su carácter de relato. La Historia, la Política, la Ciencia son un relato, un artefacto literario, como diría White. El Maestro hábil en el arte de contar, cree dominar el texto, por eso siembra el desconcierto de las interpretaciones múltiples, exagera el contenido irónico de todo enunciado: «Todo lo que me rodeaba, incluidos los libros, podía significar varias cosas a la vez. Todo signo es ambiguo y dice lo que queremos que diga, salvo cuando creemos que dice lo que quien los emite se propone que diga» (Torrente Ballester, 1999:21). Hasta el punto de que él mismo se ha dado un nombre que debería ignorar, de que su supuesta existencia de Chacal, no es para muchos de los espías que lo persiguen más que una fábula. Por eso Irina sospecha que el método para descubrir al Maestro «ha de partir de la teoría de la literatura; si, en vez de un agente secreto, es menester un crítico», y es esta sospecha, junto con la incomprendibilidad esencial, que ella intuye para quien cree dominar el relato: «Tú no eres todavía comprensible, y no sé por qué sospecho que jamás lo serás del todo, ya que, por algunas palabras tuyas, he llegado a entender que no sabes bastante de ti mismo como para poder explicarte, y hasta es posible que lo que sabes no lo hayas comprendido» (Torrente Ballester, 1999:185). La novela parodia la muerte del

Autor como única salida posible, pero también apuntan a la continua metamorfosis del lector, a su travestismo, a su identidad *queer*.

El gran descubrimiento del Maestro es la de darse cuenta de que él no es el Autor del relato, sino su lector:

La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe... De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (Barthes, 1987:68).

El Maestro cuyas huellas se pierden en la niebla es la alegoría del momento del lector, cuya función es siempre paródica. Con su llegada los grandes metarrelatos, no sólo se convierten en momentos de cita; sino que el Tiempo y el Espacio como categorías de ordenación de los mismos acaban sometidos a un acto semejante de deconstrucción, pues el «hombre sin historia, sin biografía» ya no los necesita: « ¿Por qué, más allá del gurú, más allá de los inmensos árboles contra una nube de niebla, pelea vanamente mi memoria?, ¿Existe acaso un más allá que me empeño en recordar. Carezco, pues, de la experiencia de la piel de mi madre y no sé cómo me miraba mi padre.» (Torrente Ballester, 1999: 299). Así, no resulta casual que la última de las metamorfosis del personaje se lleve a cabo en la figura de un suicida, como ser sin futuro, hombre sin tiempo.

2. El lenguaje desatado

Toda cita es paródica y el lenguaje no es más que un sistema de citas. No resulta aleatorio que la rebelión encarnada por Irina, su excepcionalidad máxima, no sea la de dar su vida por amor; sino la de escribir poesía y que ésta sea poesía mística. Irina venera a un dios de lenguaje y sus preguntas, aquellas que trascienden su esencia de constructo, tienen que ver con los límites de la palabra, pero también con su carácter performativo.

Quizá nos lleve el viento al infinito constituye, como se anunciaba al principio de este texto, una teoría de la performatividad, una búsqueda semejante a la de Irina. Así su protagonista declara refiriéndose a la metáfora: «Yo no entiendo de otra cosa, o más exactamente, casi no soy otra cosa. La sustitución llevada a cabo con el coronel, aunque difícil de explicar en sus trámites físicos y no digamos en los metafísicos, puede sin embargo entenderse como metáfora» (Torrente Ballester, 1999: 134). Pero también, dice en relación a uno de sus enemigos: «Lo tuve durante un año encerrado en un juego de palabras... No hay prisión menos explicable que la de las palabras» (Torrente Ballester, 1999:135)

Ante la mutación constante de cuerpos que lleva a cabo el Maestro, lo único que permanece constante son sus palabras y en ella radica su poder, pues al convertirse en el artífice de las tramas, al poseer siempre la «última palabra» es capaz de forjar un mundo a su medida. Por eso se enamora de Irina, quien ha creado un alma a base de palabras, quien comparte con él una sensualidad hecha de metros y de rimas, de cadencias.

Sin embargo, las palabras no sólo dan realidad a los personajes y rigen sus vidas, Eva se revela robot cuando alguien le dice «Mírame a los ojos», sino que son esquivas y juegan a engañar con su significado a volverlo plural, indecible, paródico.

Desde aquí, la llave maestra de la novela se encuentra en ese «Quizás», del que se dice «La palabra que está escrita en el cielo, esa que descubren los que deletrean las estrellas, es la palabra quizás, escrita de todas las maneras con todas las letras de todos los alfabetos» (Torrente Ballester, 1999:285). Como

término siempre en futuro, presto a las mutaciones infinitas del significado, a las lecturas por descubrir.

«Quizás» apuntala la hora del lector, parodia la muerte del autor, cuya alegoría se representa en el Maestro, que no se pierde ya en la niebla, sino en la indecibilidad del lenguaje, el viento final de la novela es su metáfora: «ese día, en esa cima de roca, derramaré las cenizas de Irina y me transmutaré en vilano. Lo haré un atardecer, cuando el aire se mueva. Si escojo bien el instante, quizá nos lleve el viento al infinito» (Torrente Ballester, 1999:294).

3. Auto-parodia de lo fantástico

Si partimos de la definición de parodia de Gerard Genette ésta se revela como una práctica hipertextual que «consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle un significado nuevo, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras» (Genette, 1989: 27). Un hipotexto y un hipertexto quedarán sometidos a una relación de convivencia, basada en la mutua necesidad y en la ausencia de jerarquías que los opongan, cifrada en una relación dialógica, al modo bajtiniano, en la que media un juego de entrecruzamientos y distanciamientos.

De esta manera, el hipertexto mantiene una relación ambigua con el hipotexto, pues aunque exhiba con descaro una actitud crítica hacia él no se sitúa en una posición de exterioridad, sino que se instala en su mismo centro.

Desde aquí, podemos entender que Gonzalo Torrente Ballester toma el fantástico y la ciencia ficción clásicas como hipotexto de su relato y lo hace para crear un hipertexto que conoce y usa sus leyes, pero lo hace en clave paródica, que postula el juego entre anormal/normal, natural/sobrenatural, pero lo hace para malearlo, que sabe del anclaje de la fantasía en la supuesta identidad estable del ser humano y en su vida cotidiana y la utiliza para revelar lo necesariamente abyecto, lo inevitablemente *queer*, que habita en todos nosotros.

Dice Juan Carlos Pueo que toda parodia es un «acto de enunciación que actúa irónicamente» (Pueo,1998: 78) si entendemos que toda ironía es un acto de indecibilidad estaremos reforzando la imposibilidad de escoger en el juego de

oposiciones yo/otro, propio/extraño, subrayando las trampas y los poderes del lenguaje, revelando la multiplicidad que se esconde tras un «quizás».

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1966): *Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona: Anthropos.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (1998): *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- BARTHES, Roland (1987): «La muerte del autor» en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, pp.65-77.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Fundamentos.
- PUEO, Juan Carlos (1998): *Los reflejos en juego. Una teoría de la parodia*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1999): *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Madrid: Alianza.

ENTRE LOCOS, MILAGREROS Y REENCARNADOS.
EL UNIVERSO NARRATIVO DE JOSÉ FERNÁNDEZ BREMÓN

Rebeca Martín

Universidad Autónoma de Madrid

Una noche de febrero, mientras pasea por las calles de Madrid, el joven Luciano Herrera le propone al añoso don Braulio un trato que a éste se le antoja disparatado: se trata de que, durante doce meses, ambos intercambien sus cuerpos. De este modo, afirma Luciano, él podrá paliar el aburrimiento que le invade y entrar en casa de su amada Clotilde bajo una apariencia respetable (la madre de la muchacha le ha vedado el acceso a su salón), y don Braulio, por su parte, realizará «el ideal de los viejos, ser joven». El escepticismo del anciano no se esfuma hasta que, a las puertas del Congreso, ve a un estrambótico personaje que se presenta como el mismísimo diablo del siglo XIX y que se presta a materializar un intercambio de cuerpos que durará, ni un día más ni uno menos, todo un año.

Con la transformación comienza una nueva vida para los dos amigos, si bien ésta difiere notablemente de las felices experiencias que habían imaginado. Luciano, encerrado en un cuerpo achacoso y torturado por el reuma, le implora a don Braulio la disolución del pacto, pero don Braulio se niega, puesto que ha redescubierto los placeres de la juventud y, sobre todo, la satisfacción que dan el poder y el ejercicio de la perversidad. La existencia de uno y otro se complica a causa de una serie de enredos amorosos y la revelación de ciertos secretos —el más relevante, que Luciano tiene por amante a Carlota, la mujer de don Braulio— que les conducen a batirse en duelo. Don Braulio planea matar a su contrincante, apropiarse definitivamente de su cuerpo, encontrar a otro joven incauto cuando esa envoltura envejezca y, así, perpetuarse hasta la eternidad. No obstante, el duelo concluye con un resultado muy distinto. Confuso por la intervención del diablo, que ha poseído a uno de los padrinos (el marqués de Zárate), don Braulio se despista, recibe un disparo y fallece. El final no es mejor

para Luciano: condenado a malvivir en el maltrecho cuerpo del anciano, se dirige, una vez concluido el plazo, hacia la estatua de Cervantes que se yergue frente al Congreso, se encuentra con el diablo y éste, no podía ser de otra manera, se niega a restituirle su cuerpo.

En vez de aliviar al acongojado Luciano, el diablo lo levanta por los aires «como Asmodeo a Cleofás», en clara alusión a *El diablo cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara, y lo lleva hasta el cementerio de Atocha. Le muestra el nicho donde yacen su esqueleto y el alma de don Braulio y, en un gesto que evoca la tradición del *Memento mori*, levanta la losa y pregunta: «¿Quieres que venga a tomar posesión del suyo [de su cuerpo] el alma de don Braulio, mientras introduzco tu espíritu en ese montón de huesos?». Luciano, que obviamente no quiere, se ve nuevamente transportado por los aires. En esta ocasión el diablo, que según declara «Quiero hacer en tu obsequio lo mismo que Asmodeo hizo por otro en el siglo XVII», le deposita en la cúpula de un templo y levanta los techos de los hogares madrileños para mostrarle a algunas personas que en absoluto son lo que aparentan, desde el filántropo ladrón hasta el incrédulo que, tras asistir a una reunión espiritista, vive atemorizado por los espectros, pasando por un rico avaro o un miembro protestante de la Sociedad Bíblica de Londres. El diablo pretende convencer a Luciano de que su caso no es excepcional, ya que «hoy la mayor parte de los hombres viven fuera de sí, en un estado que no les pertenece. Al proponer el pacto», prosigue el moderno Asmodeo, «no obrabas espontáneamente, sino que obedecías a la corriente invisible de las ideas». Luciano, en un intento desesperado por evitar que el diablo se apodere de su alma, abraza la cruz de hierro, se encomienda a Dios y muere.

Éste es, *grosso modo*, el argumento de la novela que, bajo el título de *En el cuerpo de un amigo. Novela diabólica*, publicara José Fernández Bremón en *La Ilustración de Madrid* a lo largo de quince entregas fechadas entre marzo y octubre de 1870.¹ Monárquico y conservador, rancio autor teatral, ocasional

¹ Véase *La Ilustración de Madrid*, I, 5 (12 de marzo de 1870), pp. 8-10; I, 6 (27 de marzo de 1870), pp. 11-12; I, 7 (12 de abril de 1870), pp. 12-14; I, 8 (27 de abril de 1870), pp. 7-10; I, 9 (12 de mayo de 1870), p. 11; I, 10 (27 de mayo de 1870), pp. 11-12; I, 11 (12 de junio de 1870), pp. 12-13; I, 12 (27 de junio de 1870), pp. 11-13; I, 13 (12 de julio de 1870), pp. 11-13; I, 14 (27 de julio de 1870), pp. 11-12; I,

crítico literario y polemista en contadas aunque notorias ocasiones (su más destacada controversia la mantuvo a lo largo de dos décadas con Leopoldo Alas «Clarín»), Fernández Bremón es conocido hoy gracias a las crónicas generales que durante más de treinta años escribió para *La Ilustración Española y Americana* y, asimismo, por el singular libro de cuentos que publicara en 1879.² En este volumen, el autor recoge una decena de relatos previamente aparecidos en prensa, entre ellos algunos que, como «Un crimen científico», «Monsieur Dansant, médico aerópata» o «La hierba de fuego», se han convertido en piezas de culto para los investigadores de la narrativa española no mimética del último tercio del siglo XIX.³ Aunque la mayoría de los cuentos recopilados en 1879 suponen una excepcional ilustración del modo en que Fernández Bremón acostumbraba a recrear la anticipación científica y lo sobrenatural, en el presente trabajo no me centraré en este volumen, sino en los relatos del autor que, publicados en prensa entre finales del siglo XIX y principios del XX, resultan muy reveladores en lo que a su manejo de lo fantástico y la ciencia-ficción respecta.⁴

En el cuerpo de un amigo constituye precisamente un buen punto de partida para analizar la diferente resonancia que adquieren ambos géneros en la narrativa del autor. En su *novela diabólica*, Fernández Bremón se sirve de un motivo que llegaría a ser recurrente en la narrativa no mimética. Se trata del intercambio de cuerpos, que hunde sus raíces en las creencias sobre la metempsicosis (sistematizadas en la Antigüedad por los órficos, por Pitágoras y Empédocles) y que, en el plano literario, tiene su más obvio precedente en la obra de Plauto *Anfitrión* (siglo II a.C.). A grandes rasgos, la tragicomedia plautina escenifica la teofanía o avatar de Júpiter, quien adopta la forma del

15 (12 de agosto de 1870), pp. 8-10; I, 16 (27 de agosto de 1870), pp. 7-10; I, 17 (12 de septiembre de 1870), pp. 10-11; I, 18 (27 de septiembre de 1870), pp. 7-10; I, 19 (12 de octubre de 1870), pp. 7-10.

² Los *Cuentos*, que en 1879 publicaron las oficinas de *La Ilustración Española y Americana*, gozan de una reedición reciente (Fernández Bremón, 2008). En el prólogo (Martín, 2008a) ofrezco una semblanza biobibliográfica del autor, así como un análisis minucioso de los textos.

³ El lector interesado encontrará los datos precisos de la primera publicación de todos estos cuentos en Fernández Bremón (2008).

⁴ Hay que tener en cuenta, no obstante, que no sólo publicó Fernández Bremón cuentos pertenecientes a la órbita de lo fantástico y de la ciencia-ficción. Entre su producción inédita se cuentan abundantes fábulas, así como relatos de corte histórico, costumbrista e incluso sentimental.

humano Anfitrión para gozar de los favores de Alcmena, la mujer de éste.⁵ En el cuerpo de un amigo, como he indicado, data de 1870, pero ya en 1856 Gautier había publicado una *nouvelle* titulada *Avatar* cuyos personajes sufren un proceso similar.⁶ En este caso prepondera la impronta del *Anfitrión* plautino, puesto que el protagonista, Octavio de Saville, usurpa el cuerpo del conde Labinski con la voluntad de estar cerca de su mujer, a la que ama locamente. Para llevar a cabo su plan cuenta con la ayuda del sabio Baltasar Cherbonneau, conocedor de los arcanos orientales y las modernas teorías sobre la electricidad y el magnetismo. En cierto modo Cherbonneau hace pensar en el doctor Templeton de «A Tale of the Ragged Mountains» (1844), un escalofriante cuento de Poe sobre la transmigración de las almas que Baudelaire había traducido al francés en 1856 bajo el título «Souvenir de M. Auguste Bedloe». Frente a este prodigioso nigromante, sin duda el personaje más atractivo de *Avatar*, en la novela de Fernández Bremón debemos conformarnos con un Asmodeo algo mohoso que devora artículos de fondo y folletines, tiene pretensiones literarias, redacta leyes e incluso se dedica a la política, campo en el que, según explica, «ensayo todos los sistemas». Tampoco es baladí que cubra su despeinada cabellera con un gorro frigio, el mismo al que dieron fama los revolucionarios franceses.⁷ Estamos, por tanto, ante un diablo en el que Fernández Bremón compendia los que conceptúa los males esenciales del siglo XIX.

Ya a finales del siglo XIX, en 1897, H.G. Wells publicaría «La historia del difunto señor Elvesham»,⁸ claustrofóbico relato en el que un joven revela cómo ha sido víctima de un anciano que, tras declararle su heredero e invitarle a ingerir unos polvos extraños, le arrebató su cuerpo sano y fuerte a cambio de

⁵ A su vez, Mercurio, hijo y colaborador de Júpiter, se apodera del aspecto de Sosia, el criado de Anfitrión. Por otra parte, no está mal recordar, aunque esta circunstancia exceda los límites del presente trabajo, que la tragicomedia plautina recrea en clave paródica el nacimiento de Hércules, ya que Alcmena dará a luz gemelos, uno fruto de su matrimonio con Anfitrión, Ificles, y otro, el mismo Hércules, producto del engaño del dios.

⁶ *Avatar* se publicó en *Le Moniteur Universel* entre febrero y abril de 1856. La primera traducción al español documentada es *Avantar [sic]*, Tipografía de La Correspondencia Alicantina, Alicante, 1885 (Roas, 2006: 239).

⁷ La inquina de Fernández Bremón hacia toda revolución en general, y la Revolución Francesa en particular, se evidencia en uno de los relatos más interesantes de los *Cuentos* recogidos en 1879, «Gestas o el idioma de los monos».

⁸ «The Story of the Late Mr. Elvesham» apareció en el volumen de cuentos *The Plattner Story, and Others*, 1897. No he documentado ninguna traducción al español en los años inmediatamente posteriores a su publicación; aquí me he servido de la de Juan Antonio Molina Foix (Wells, 2007).

otro moribundo. El final, a diferencia del de *Avatar*, resulta funesto para ambos: el protagonista es tomado por demente y acaba suicidándose, mientras que el usurpador, según sabemos gracias al *post scriptum* que cierra el relato, muere atropellado por un coche. En 1936 Wells recuperaría el germen de esta historia para *El nuevo Fausto*, un guión cinematográfico que nunca llegaría a trasladarse a la gran pantalla (Wells, 2002). El inglés introduce en la historia a McPhister, un temerario científico de sospechoso apellido que ansía hacer de su cobaya un «nuevo César», sazona el guión con una trama amorosa y lo cierra con un *happy end* para resarcir al joven agraviado, mientras que al viejo le da su correspondiente escarmiento.

La rápida comparación de la novela de Fernández Bremón con los relatos de Gautier y Wells revela cómo, pese a las obvias (y lógicas) coincidencias temáticas y argumentales, los referentes literarios y los vericuetos semánticos por los que se aventuran unos y otros son sensiblemente distintos, y permite, además, vislumbrar por qué derroteros camina el autor cuando de recrear un fenómeno sobrenatural se trata. Así, la pátina netamente pseudocientífica de los relatos de Wells hace más paradójico aún al diablo de Fernández Bremón, un demonio apegado en exceso al Asmodeo barroco de Vélez de Guevara y muy peripuesto en el igualmente barroco papel de revelador de la miseria y podredumbre mundanas.⁹ Y resulta especialmente paradójico porque Fernández Bremón siempre fue un autor fascinado por la ciencia, atento a las noticias tecnológicas y cultivador entusiasta de la figura del sabio estrambótico y del *mad doctor*. Aunque se podría argüir que no son pocos los años que separan la *novela diabólica* del cuento de Wells (años en los que los progresos y hallazgos científicos habrían alimentado y dotado de más recursos a la narrativa fantástica y de ciencia-ficción), lo cierto es que ya en los años setenta mostraba nuestro autor un agudo interés por todos estos temas (Martín, 2008b). Sea como fuere, el caso es que la conclusión de *En el cuerpo de un amigo*, tras el desarrollo de abundantes enredos y confusiones amorosas (no hay que olvidar

⁹ No en vano, a lo largo del capítulo IX de la novela, titulado «Monólogo», don Braulio reflexiona acerca del diablo y concluye que «los males existían ya» antes de que éste hiciera acto de presencia en su vida y la de Luciano. Como luego se esfuerza en demostrar el mismísimo diablo a Luciano, los únicos responsables de sus desgracias son los propios seres humanos.

que, al cabo, estamos ante un folletín), acaba impregnando toda la novela de un fuerte sentido moral que orienta al lector no tanto hacia la reflexión sobre lo ignoto, sobre la confusión de identidades o los peligros de la ciencia cuanto a la crítica de costumbres y censura clásica del *teatrum mundi*.¹⁰

En este sentido, quizá no carezca de importancia la postura generalmente escéptica de Fernández Bremón ante lo fantástico y, en concreto, ante la desasosegante incertidumbre que este género pretende despertar en el lector implícito: la angustiosa posibilidad de que el mundo esté regido por un orden distinto del que las instituciones nos presentan como *lógico y natural*. Así, en sus artículos y crónicas generales nuestro autor expresa la convicción de que aquellos fenómenos que carecen todavía de una explicación científica acabarán siendo racionalizados en el futuro y no escatima gestos de desdén hacia magnetizadores, hipnotizadores y espiritistas (y ello pese a que —o quizá precisamente porque— uno de sus tíos lo fue).¹¹ Está claro que para degustar o escribir literatura fantástica no hay que creer en fantasmas o en el más allá, pero el tratamiento que Fernández Bremón le confiere a lo sobrenatural está íntimamente relacionado con sus creencias al respecto y, asimismo, con una clara tendencia estética hacia el trazo grotesco. En ocasiones el autor racionaliza lo fantástico mediante el manido recurso del sueño o acudiendo a la locura y credulidad de los implicados; en otras elimina de súbito el efecto terrorífico con una humorada extravagante o bien emplea el fenómeno inexplicable para elaborar una sátira de costumbres.

Buena muestra de ello son los cuentos «El primer sueño de un niño», «Los dos cerdos» o «Exposición de cabezas».¹² En el primero, un aturullado

¹⁰ El Asmodeo de Fernández Bremón, en fin, está más cerca del grotesco diablo que pinta Gaspar Núñez de Arce en el descabellado «Las aventuras de un muerto. Cuento fantástico», que de los relativamente novedosos Cherbonneau o McPhister. El relato de Núñez de Arce, escrito en 1856, apareció en su *Miscelánea literaria. Cuentos, artículos, relaciones y versos*, Daniel Cortezo, Barcelona, 1886, pp. 7-61. Véase al respecto Baquero Goyanes (1949: 247-248) y Martín (2007: 119).

¹¹ Se trata de don Antonio Montenegro, «que murió espiritista y me sirvió más tarde de modelo para una pieza titulada *Los espíritus*» («Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, XLV, 1, 8 de enero de 1901). Puede verse una selección de las manifestaciones del autor acerca de los fenómenos sobrenaturales y sus apologistas en Martín (2008b).

¹² Se publicaron respectivamente en el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1882*, IX, 1881, pp. 42-46; *Almanaque de La Ilustración para el año 1908*, XXXV, 1907, pp. 43-46; y en Arturo Vinardell Roig (ed.), *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos (antología)*, Imprenta de la Viuda de C. Bouret, París, 1902, pp. 153-158.

maestro, don Hipólito Ablativo, acude al espiritista Ángel Rabineti porque uno de sus alumnos cuenta «historias de otro mundo» y afirma que la mismísima madre del maestro fue su novia en otro tiempo. El espiritista no se sorprende, puesto que dice haber probado la existencia de la reencarnación mediante el método experimental; él mismo, de hecho, fue ratón en otra vida, ya que de niño «pasaba los días haciendo agujeros en la tapia, tengo miedo a los gatos, asusto a las mujeres y me gusta mucho el queso». Tras hipnotizar al estudiante, Rabineti averigua que el travieso muchacho es la reencarnación de un héroe del Dos de Mayo y, para mayor irrisión, padre del acongojado maestro. Por ello, Rabineti le aconseja que modere su genio y deje de azotar al niño quien, al cabo, es su progenitor. Cuando don Hipólito se acerca, indignado, al espiritista, éste huye «con la ligereza del ratón, refugiándose en el agujero de una cueva». Así, el círculo se cierra con una pirueta obviamente burlesca para con los espiritistas y los defensores de la reencarnación.

El gusto de Fernández Bremón por asociar a animales y hombres está también muy presente en los otros dos cuentos citados.¹³ En «Los dos cerdos» el narrador relata cómo, mediante la hipnosis y los pases magnéticos, convirtió a un su criado Perico en gorrino y a un gorrino en su criado Perico; huelga decir que, aunque probablemente a nadie le gustaría transformarse en un pobre cerdo, la alteración de los cuerpos dista mucho de despertar aquí sensaciones siniestras o terroríficas. Con «Exposición de cabezas» volvemos al tópico del *teatrum mundi*, si bien tintado de un humor amable, incluso ingenuo. En esta ocasión es un viejecillo dotado de «doble vista», el ochentón don Caralampio, quien revela al narrador y a un amigo de éste la existencia de la reencarnación: «Vosotros veis a los hombres tales como son en apariencia; yo como son en realidad, bajo el influjo de hábitos contraídos en su última encarnación. Todos los que en ella fueron plantas o animales, los veo adornados de la última cabeza que tuvieron». Al viejecillo su don le permite distinguir a hormigas de elefantes, cipreses de cocodrilos y melones de atunes. Él mismo dice ser una mosca

¹³ Asimismo, ya en los *Cuentos* de 1879 hay magníficas muestras de este peculiar gusto, especialmente en los citados «Gestas o el idioma de los monos» y «Un crimen científico».

acosada por una mujer que fue en su otra vida una araña, cosa que al final ratifica el narrador:

Pocos días después, los periódicos anunciaron una boda: don Caralampio se había casado a los ochenta años de edad.

La mosca había caído en las redes de la araña.

Otro ámbito explorado por el autor en sus cuentos no miméticos es el *trasmundo*, *locus* clásico a menudo frecuentado por los autores del siglo XIX (Vega Rodríguez, 2006). En relatos como «En el limbo» y «La sombra de Cervantes» (que lleva el esclarecedor subtítulo de «Alegoría»),¹⁴ Fernández Bremón aprovecha el tópico del viaje al más allá o el contacto con seres que pululan por éste para reflexionar sobre la crítica y la historia literaria. En otros como «Carta de un muerto», firmado bajo el pseudónimo de Fernando Méndez Borjes,¹⁵ el autor instaura una tensión de índole sobrenatural a lo largo del relato para, al final, quebrarla mediante una racionalización más bien simplona. El narrador de «Carta de un muerto» visita el manicomio de Leganés, donde conoce a Andrés, una suerte de cuerdo-loco que recibe cartas de un amigo muerto.¹⁶ Tras leer alguna de esas epístolas y realizar unas sencillas pesquisas, el narrador desvela el misterio, que nada tiene de sobrenatural, y Andrés recupera la razón. En una conclusión que pretende desterrar tanto del terreno de lo factible como del de la imaginación la posibilidad de que un muerto pueda comunicarse con los vivos, Andrés bromea sobre su manía, poniendo de relieve lo absurdo de su anterior certidumbre.

Más interesante que «Carta a un muerto» es «A pan y agua», pieza que, si bien reúne muchos de los ingredientes propios de la literatura gótica, acaba provocando, por lo risible de las situaciones planteadas, la hilaridad del lector. Recrea aquí Fernández Bremón el milagro del que afirma ser objeto Roque, un

¹⁴ Se publicaron respectivamente en el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1894*, XXI, 1893, pp. 84-88; y en el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1895*, XXII, 1894, pp. 131-135.

¹⁵ Apareció en *La Ilustración Española y Americana*, XXXI, 31 (22 agosto 1887), p. 107.

¹⁶ Acerca de otros relatos con locos de Fernández Bremón, véase Martín (2008a: XXXIII).

monje tragón perteneciente a una comunidad madrileña de monjes bernardos.¹⁷ Castigado a permanecer a pan y agua, el monje dice recibir «alimento sobrenatural» del cielo, de ahí que tenga un aspecto rozagante. Un buen día, el médico anuncia al abad que Roque ha muerto de una indigestión y, a partir de entonces, los monjes afirman que su espíritu merodea por el monasterio noche tras noche, comiendo todo aquello que encuentra a su paso y aterrorizando a los hermanos. El abad averigua que el enigma nada tiene de sobrenatural: en realidad Roque no murió sino que, conchabado con otros hermanos, mintió a la comunidad. El abad lo expulsa y, cinco años después, dos monjes se reencuentran con él en Córdoba, donde es conocido como el «santo gordo» y donde, finalmente, ha acabado topando con la Inquisición.

En cuanto a los cuentos que se inscriben en el marco de la ciencia-ficción, los resultados acaban siendo muy similares a los de su narrativa pseudofantástica. Dos excepcionales ejemplos son «El terror sanitario» y «Besos y bofetones», ambos publicados en la primera década del siglo XX.¹⁸ «El terror sanitario» traslada al lector a una sociedad futura donde el descubrimiento de la *salutina* casi ha erradicado la enfermedad de la faz de la Tierra. Los ciudadanos que no llevan consigo una cédula de sanidad son encerrados en un lazareto y a los enfermos se les se quema en un horno. Para el lector del siglo XXI, el escenario de «El terror sanitario» evoca tanto las matanzas y depuraciones masivas acaecidas a lo largo de la centuria anterior como el culto al cuerpo y a la salud con el que nos bombardean medios y gobiernos en la actualidad. Sin embargo, lo que podría ser un cuento de resonancias casi proféticas se transforma en una concatenación de escenas que invitan a la carcajada; valgan como ejemplo el sacerdote que para evitar el contacto humano confiesa a los parroquianos mediante el telégrafo sin hilos, los novios que se besan con un cristal en medio o (y lo cierto es que esta broma se consideraría hoy no sólo de

¹⁷ «A pan y agua» se publicó en el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1893*, XX, 1892, pp. 122-125. Tanto por su escenario como por su argumento y personajes el cuento evoca «Una fuga de diablos», recogido en el volumen de 1879 y ahora en Fernández Bremón (2008).

¹⁸ «El terror sanitario» apareció en el *Almanaque de La Ilustración para el año 1906*, XXXIII, 1905, pp. 85-87. Y «Besos y bofetones» en *El Liberal*, XXXI, 10.991, 3 de diciembre de 1909; probablemente fuera éste uno de los últimos, si no el último, de los relatos concebidos por Fernández Bremón, que fallecería apenas dos meses después de su publicación, el 27 de enero de 1910, ya septuagenario.

dudoso gusto sino también políticamente incorrecta) el chino al que se confunde con una víctima de la fiebre amarilla.

Si «El terror científico» remite a la tradición de la distopía, «Besos y bofetones» abunda con originalidad en otro ámbito cultivado con frecuencia por los escritores afectos a la ciencia-ficción que también fascinaría a nuestro autor: el de los inventos.¹⁹ En «Besos y bofetones» la sociedad madrileña sufre una inesperada plaga de besos y bofetones propinados, según parece, por unos misteriosos seres a quienes nadie puede ver. La «opinión más admitida», una vez descartada por obsoleta la intervención de los duendes, es que se trata de una invasión de hombres invisibles debida al influjo del «novelista Wells», quien «había hecho gran daño enseñando el arte de hacer invisibles a los hombres».²⁰ Como es común en los relatos de Fernández Bremón, la prensa acaba desempeñando un papel determinante en el devenir de los hechos,²¹ pues días después del inicio de las agresiones y caricias se publica en los periódicos un anuncio que resuelve el enigma: los besos y bofetones no se deben a la malévola intervención de los émulos del albino Griffin, sino, simplemente, a la acción de una máquina capaz de transmitir golpes a distancia. Para demostrar que no miente, el inventor promete presentar en público su artefacto, pero (no podía ser de otra manera en un autor que, como Fernández Bremón, observaba los progresos tecnológicos con tanta fascinación como temeroso respeto) tal presentación resulta catastrófica, pues el inventor, que resulta estar algo chiflado, se revela incapaz de controlar su propia creación:

¹⁹ El lector interesado en las narraciones con inventos disfrutará también de la lectura de «Certamen de inventores», cuento escrito en clave claramente satírica. Véase *El concurso de cuentos de «El Liberal»*, Imprenta de El Correo Español (Biblioteca Iris), Buenos Aires, 1900, pp. 35-44, donde además del texto de Fernández Bremón se recogen otros de Emilia Pardo Bazán, José Nogales, Antonio Zozaya y Esteban Marín.

²⁰ *The Invisible Man* apareció en 1897. Si bien no he conseguido documentar ninguna traducción al español anterior a los años veinte, no resulta descabellado aventurar que la obra fuera vertida a esta lengua antes de esa fecha, tal vez en Hispanoamérica. En cualquier caso, está claro que, cuando menos, algunos ecos de las aventuras del albino Griffin llegaron relativamente pronto a España. Como ha señalado Mainer (1988: 155), a Wells «En España se le conoció y se le tradujo desde fechas muy tempranas, y más de una vez sus relatos de anticipación honraron los folletines de los periódicos».

²¹ Los citados «Monsieur Dansant, médico aerópata» y «Un crimen científico» son dignos ejemplos del uso de la prensa como vehículo de difusión y también confusión en los cuentos de nuestro autor.

El inventor, rendido y aterrado por el fracaso y la responsabilidad de los destrozos, sufrió una terrible convulsión que terminó con una carcajada, como los dramas de otro tiempo. Y decía, revolcándose:

—La ley está encontrada, pero esa maquinaria sólo yo podría detenerla, y estoy loco.

La reflexión acerca de los peligros que acarrea un uso temerario e incontrolado de los hallazgos científicos (precisamente el tema fundamental de *El hombre invisible* de Wells) pasa a un segundo plano a favor del dardo malintencionado contra los tejemanejes políticos. No en vano, el cuento se cierra con el sentido y revelador lamento del presidente del Consejo de Ministros: « ¡Qué máquina de gobernar hemos perdido! ».

Tal es, en fin, el tratamiento que les confiere Fernández Bremón a algunos de los lugares visitados por los autores afectos a lo fantástico y la ciencia-ficción de finales del siglo XIX y principios del XX. Ya sea para denunciar las males artes o la credulidad de los que participan en las sesiones de espiritismo y en la búsqueda de almas reencarnadas, ya para explotar las posibilidades humorísticas de un determinado motivo o tópico, ya para servirse de ellos con la voluntad de satirizar y criticar las costumbres, sus relatos suponen una relevante aportación al fascinante panorama de la narrativa española no mimética de la época.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO GOYANES, MARIANO (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, JOSÉ (2008): «*Un crimen científico*» y otros cuentos (ed. Rebeca Martín), Madrid: Lengua de Trapo (Rescatados, 15).
- MAINER, JOSÉ-CARLOS (1988): «Una paráfrasis de H.G. Wells en 1909 y algunas notas sobre la fantasía científica en España», en Jean-Pierre Étienvre y Leonardo Romero (eds.), *La recepción del texto literario*, Zaragoza: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 145-176.
- MARTÍN, REBECA (2007): *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- (2008a): «“Ni romántico, ni clásico, ni modernista, ni boreal”». José Fernández Bremón y su narrativa breve», en José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos (ed. Rebeca Martín), Madrid: Lengua de Trapo (Rescatados, 15), pp. IX-XLVIII.
- (2008b): «La ciencia dislocada: los sabios de José Fernández Bremón en su narrativa breve», en Montserrat Amores y Rebeca Martín (eds.), *Estudios sobre el cuento español en el siglo XIX*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo (en prensa).
- ROAS, DAVID (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Vilagarcía de Arousa: Mirabel.
- VEGA RODRÍGUEZ, PILAR (2006): «Visiones del trasmundo en los cuentos españoles del XIX», en Marco Kunz, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*, México: Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica/Oro de la Noche Ediciones, pp. 81-108.
- WELLS, H.G. (2002): *El nuevo Fausto*, en *El nuevo Fausto y otras narraciones* (trad. Rafael Santervás), Madrid: Valdemar, pp. 199-262.

—(2007): «La historia del difunto señor Elvesham», en AA.VV., *Alter ego. Cuentos de dobles* (ed. y trad. Juan Antonio Molina Foix), Madrid: Siruela, pp. 191-212.

LA POSICIÓN IDEOLÓGICA DE JUAN VALERA EN SUS CUENTOS MARAVILLOSOS

Juan Molina

IES Murillo

Quiere el tópico que la narración maravillosa sea el ámbito literario más alejado de la realidad y, por ello, el lugar donde todo es posible. No es necesario indicar que la fantasía, como el mundo real, también tiene sus límites. Esto significa que no es posible crear un texto, por muy escapista que sea éste, en el que, al final, la realidad no halle su eco, ya sea parcialmente reflejada, ya sea deformada, ya sea parodiada, etc. Se une a esta extendida idea la tendencia a asociar lo maravilloso al mundo infantil. Una vez que se hace esto, cierta crítica da por concluida su misión y abandona la reflexión teórica sobre este tipo de obras. Escapismo e infantilismo son conceptos que nos sirven para describir lo maravilloso y muchas veces nos eximen de cualquier otro tipo de reflexión.

Sobre los cuentos de Juan Valera han pesado muchos de estos prejuicios y, a mi entender, por eso se les ha dedicado mucha menos atención de la que debiera porque entre ellos se hallan algunos de los ejemplos más ricos, complejos y divertidos de la narrativa breve en castellano. Espero que perdonen la rapidez y superficialidad con las que repasaré su producción pero no es posible dedicarle el espacio que se merecen en un escrito de este tipo. El fin de ese recorrido por la producción valeriana no será otro que demostrar que cuando don Juan se va a la China, a la protohistoria de la Península ibérica o a la Edad Media, se evade de la realidad, sí, pero no deja ni un momento de reflexionar sobre algunas cuestiones que afectan ideológica o moralmente a la sociedad española y europea de su tiempo. Lo maravilloso se configura como otro modo de encarar la realidad.

El primer cuento que publicó, *Parsondes* (1859), es una narración cargada de exotismo en la que Valera criticó la postura de los neocatólicos. El personaje central de la historia, Parsondes, es un sabio persa al que todos consideran un modelo de virtud y espiritualidad. De pronto, desaparece y se le busca por

todos los rincones del imperio pero nadie da con él. Al final será encontrado en la corte de Babilonia donde, rodeado de bellas jovencitas, se dedica a la bebida, al buen comer y al lujo. Actuando como un ilustrado el narrador enseña deleitando y lanza sus diatribas contra los falsos moralistas que critican los placeres pero también disfrutaban de ellos y sólo son virtuosos de cara a la galería. Si bien el texto no es maravilloso, es significativo que ya su autor se sienta atraído por lo exótico y no deje de describirnos objetos y ciudades orientales. Aunque Valera en algunas declaraciones quiso alejarse de cualquier literatura comprometida, su cuento no deja de ser un ejemplo claro de que la reflexión moral siempre estuvo presente en su obra

La preferencia por culturas y lugares lejanos que se advertía en *Parsondes* estalla en sus inconclusas *Leyendas del Antiguo Oriente*. El proyecto quedó en simple proyecto y de él sólo conservamos fragmentos de *Lulú, princesa de Zabulistán* y *Zarina*. Sin embargo, estas obras, fechadas en 1870, no dejan de tener indudable interés. Entre otros motivos porque se acompañan de una muy amplia introducción en la que se aclaran algunos de sus presupuestos teóricos e ideológicos de su autor. En particular, es evidente su preocupación por conocer olvidadas civilizaciones. Valera hace referencia en esas páginas a las últimas investigaciones alemanas sobre la india clásica, a los avances en los estudios del sánscrito o del indoeuropeo, etc. Ese interés no es sólo libresco sino que debe implicar la apertura de lo europeo a lo oriental porque, para él, el desarrollo sólo puede provenir de la mezcla y de la mutua influencia:

Si echamos la vista sobre un mapa del mundo antiguo, veremos que Europa es como una extremidad de Asia. Las razas y la civilización de Europa, de Asia han venido. Es, pues, extraño y parece normal que estas razas, que son las mismas en Asia y Europa, y esta civilización que en Asia tuvo su origen, florezca hoy en Europa y en Asia están como adormecidas y aletargadas. Es evidente, en nuestro sentir, que en Asia han de renacer (Valera, 1995: 394).

Nunca muestra el menor rechazo hacia lo asiático porque «todo el desenvolvimiento ulterior de la civilización moderna europea se nos presenta en germen en aquella primera civilización oriental» (Valera, 1995: 403). Don

Juan en los 70 señala la necesidad de ahondar en los estudios sobre Oriente porque allí están las raíces de la cultura occidental moderna. Ese orientalismo que, como veremos, casi siempre está presente en sus narraciones maravillosas, no es una simple moda sino que enlaza con una corriente de pensamiento que busca los cimientos de la cultura occidental en una base común indoeuropea. Esa base es la misma tanto para la cultura hindú como para la europea. Sintiendo un adelantado escribe: «Deseamos divulgar un poco la literatura oriental antigua y empezar a emplearla en nuestra moderna literatura española. En Francia y en Inglaterra y en Alemania, el renacimiento oriental, de que hemos hablado deja, tiempo ha, sentir su influjo en el arte y en la poesía. En España no se nota nada esto» (Valera, 1995: 401). Resumiendo, en Valera el orientalismo, basado siempre en sus amplias lecturas y conocimientos, se convierte en un elemento esencial de la estética de sus cuentos maravillosos. Como sabemos este exotismo oriental casi nunca está presente en sus novelas — excepción hecha de *Morsamor*, donde campa a sus anchas y de *Genio y figura* donde rememora su estancia en Brasil—.

Si nos situamos en 1870, la postura de Valera, que escribe leyendas que se desarrollan nada menos que en la ciudad de Ecbatana, no deja de ser significativa. Mientras en esos mismos años Galdós se dispone a embarcarse en su proyecto realista —también él edita en 1870 *La Fontana de oro*—, el autor de *Luú, princesa de Zabulistán* se muestra atraído por un desconocido y misterioso Oriente mucho más alejado del que propusieron los románticos ya que ahora nos traslada hasta la India, la China, la Conchincina o el Japón. En síntesis, frente a los que se disponen a describir el Madrid decimonónico él embarca al lector y lo lleva a mundos lejanos y desconocidos. Siempre se ha presentado a nuestro autor como un caso singular, unas veces como un rezagado romántico y otras como un adelantado modernista. Sin embargo, pienso que se ha reflexionado poco sobre su singularidad en relación al orientalismo y al exotismo que, como digo, es esencial en sus relatos breves. La postura de Valera, que se ha presentado como escapista, no lo es tanto. El Realismo, del que Galdós es en los setenta el novelista más representativo, es la expresión de una postura ideológica y estética de la burguesía. El exotismo valeriano sería la

otra cara de la misma moneda. El nuevo conocimiento y disfrute del arte otomano y persa o de las literaturas clásicas india y china, etc., coinciden temporalmente con la construcción y consolidación de los imperios coloniales británico, alemán o francés. El exotismo y el ansia de entrar en contacto con nuevas civilizaciones que se intensifica en toda Europa durante el siglo XIX no es algo inocente. No hay que haber leído a E. Said para afirmar que es un fruto directo del colonialismo. Nuestro orientalismo es menos intenso y de menor calado en las décadas de los 70 y 80 por la sencilla razón de que en España se experimentaba el proceso inverso. No estábamos conquistando territorios desconocidos sino asistiendo a la independencia americana y perdiendo progresivamente las colonias. El fenómeno orientalista español fue posterior y, si se quiere, importado y débil porque nuestra posición en la carrera colonial era muy secundaria. España no ocupaba tierras exóticas sino que veía cómo su imperio se desgajaba y cómo se constituían nuevos estados.

El lamento de don Juan por la falta de estudios españoles sobre las culturas orientales se podría entender como un signo de que algunos sectores avanzados de la burguesía peninsular se dan cuenta del retraso cultural del país, atraso que está ligado a nuestro papel secundario en la carrera colonial. El intento valeriano de que en España se escriban relatos orientalizantes que incorporen los nuevos saberes no deja de ser una muestra de la apertura a lo europeo de un sector avanzado de cierta intelectualidad española.

El pájaro verde (1860), único relato conservado de *Florilegio de cuentos, leyendas y tradiciones*, que Valera pensaba editar junto a Antonio María Segovia, es un relato popular andaluz que el autor oyó de labios de la madre del Duque de Rivas. Se trata, sin duda, de un cuento maravilloso como demuestran las palabras iniciales, las propias de la narración maravillosa tradicional: «Hubo, en época muy remota de ésta en que vivimos» (Valera, 1995: 13). Estas exigen del lector que acepte en la historia cualquier prodigio o hecho extraordinario. En esta ocasión, un príncipe condenado a ser pájaro. Al mismo tiempo, debe admitir que el tiempo y el espacio de los hechos son otros muy diferentes de los cotidianos. Don Juan, como tantos creadores en el XIX y XX, toma una historia popular para, a través de un profundo proceso creativo, depurarla y estilizarla.

Esta operación, que también realizaron artistas como Lorca, Stravinsky, Dvorak o Leos Janacek, es aquí posible gracias al empleo de múltiples referencias exóticas. Por ejemplo, el príncipe encantado es el heredero del trono chino; cuando la princesa enamorada del pájaro lo busca, encuentra la ayuda de un ermitaño, único conocedor de la lengua anterior a Babel; por supuesto, el palacio donde habita el pájaro está adornado de materiales raros en la Europa de 1860: madera de sándalo, nácar, flores aromáticas y extrañas, etc.

Esta temprana obra maestra de la estilización y de la apropiación culta de lo tradicional nos puede servir para aclarar cuáles van a ser los rasgos y derroteros de la posterior producción valeriana. Por un lado, la coexistencia pacífica y sin pedantería de lo culto y de lo popular, por lo que en el texto podrán convivir, sin contradicción, cultismos, alusiones mitológicas, términos de otras lenguas o arcaísmos junto con refranes y expresiones populares o locales. Por otro, como en el Quijote, el narrador quiere distanciarse de su obra. Él, dice, no ha creado nada sino que, a menudo, recoge las palabras y relatos de su amigo Juan Fresco. En esta ocasión, se basa en unas «crónicas que vamos extractando» (Valera, 1995: 23). Al fin, todo se llena de un socarrón tono humorístico. Como se ve, este narrador poco tiene en común con el omnisciente que triunfa en muchas novelas realistas del momento. El de Valera está emparentado con el cervantino y se nos muestra como simple transcriptor. Ahora bien, un transcriptor que manipula el texto y que se permite introducir cualquier comentario que considere oportuno.

El exotismo en *El pájaro verde* puede considerarse un instrumento para la recuperación culta de lo popular. Los conocimientos de otras artes y otras culturas se emplearán para rescatar una historia que ha circulado entre el pueblo y ofrecerla a lectores más preparados. La operación valeriana conjuga la apertura a civilizaciones lejanas y el rescate de la tradición. Parece no haber ninguna oposición en estos años entre lo universal y lo particular español: la tradición se mezcla con el lejano Oriente.

Esa parece también la posición de Valera cuando en 1879 crea una de sus más divertidas y extravagantes narraciones breves: *El bermejino prehistórico o las salamandras azules*. En esta ocasión nos encontramos ante una operación

historicista ya que implica —como aclara el capítulo primero— un concienzudo trabajo de información sobre la entonces poco conocida historia de la Iberia primitiva. La búsqueda de las raíces nacionales, paralela a la conquista de las nuevas tierras africanas o asiáticas, no es tampoco inocente. En nuestras letras y en las reflexiones teóricas será uno de los ejes sobre los que pivotarán los creadores del regeneracionismo y de la generación del 98. Pero no adelantemos acontecimientos porque aún estamos en los años finales de la década de los 70.

Para el lector del momento, y también para el actual, el ambiente donde se desarrolla *El bermejino prehistórico* no puede ser más nuevo y extraño: la acción se traslada al año 1000 antes de Cristo a la ciudad de Vesci; los dos jóvenes protagonistas tienen los muy extraños nombres de Mutileder y Echeloría; en el inicio de su recorrido por el Mediterráneo visitarán la colonia fenicia de Málaga, y más tarde Tiro y la Jerusalén del rey Salomón. Además, para intensificar ese ambiente lejano y mítico, entre los personajes secundarios se hallan el propio Salomón y la reina de Saba. El viaje temporal se completa con el espacial y la narración se conforma en un catálogo completo de exotismos y lo oriental se mezcla con lo ibérico y con lo bíblico. Creo que es el momento de destacar que las referencias bíblicas fueron, en el final de siglo, uno de los pilares para la recreación exótica. En ese momento ejercieron, especialmente, un gran poder de atracción algunas heroínas del Antiguo Testamento. En especial, la filisteo Dalila, la sensual Salomé y la misteriosa reina de Saba. Numerosas obras literarias, pictóricas o suntuarias se centraron en la representación de estas mujeres, sensuales y atrayentes pero, al mismo tiempo, independientes y violentas. Hembras a las que temían y por las que se sentían atraídos los artistas decadentes. Las mujeres valerianas, aunque independientes y con ideas propias, nunca emplean en ningún sentido la violencia sino la astucia y el ingenio. Un creador tan vitalista como él huye de ella y del modelo de mujer devora hombres. No puedo detenerme demasiado en el particular sobre el que se han escrito tantas páginas y sólo debo indicar que estos relatos proyectan una imagen de la mujer muy moderna y muy alejada de la que proponen algunos escritores cercanos en el tiempo a nuestro autor. Piénsese, por ejemplo, en los estereotipos de malvada intrigante o de dulce damisela que triunfan en las

Leyendas de Bécquer. Nada más alejado de la guapa viuda Chemed que enloquece de amor por el protagonista y no oculta su deseo erótico. Llama la atención que en ocasiones se identifique a Valera con los sectores más conservadores y reaccionarios del momento cuando su ética e ideología, digamos, vitales están alejadas de la de los cerrados neocatólicos.

Hay que destacar que en esta ocasión la reconstrucción de un tiempo pasado se fusiona con la búsqueda de las raíces de lo hispánico. Don Juan, que siempre se pinta como un buen aficionado a las ciencias, declara que se siente muy contento de que los estudios históricos hallen los orígenes de la civilización en Europa y no, como sostuvo antes, en Asia:

Digo, no obstante, que me encantó por dos razones. Es la primera lo mucho que Francia me agrada. ¿Cuánto más natural es que el germen de la civilización europea hay nacido y florecido desde antiguo en aquel feraz y riquísimo jardín, en aquel suelo privilegiado, que no en la Mesopotamia o en la orilla del Nilo? Y es la segunda razón la que tengo amigos guipuzcoanos que habrán de alegrarse mucho si fueron el instrumento de que se valió la Providencia para acabar con la barbarie, iluminar el mundo o adoctrinar a las demás naciones (Valera, 1995: 41-42).

Sigue más adelante alegrándose del alto grado de civilización que gozaron en tiempos primitivos los pueblos hispánicos. En especial, los turdetanos. Pocas palabras puedo dedicar al asunto, pero parece claro que las huidas a otras culturas o a otros tiempos que son esenciales en estos cuentos maravillosos se asocian tanto al exotismo, asunto que está asociado a la ampliación de los imperios coloniales, como a la búsqueda de las raíces de las naciones europeas; es decir, a los florecientes nacionalismos, tan ligados, por otra parte, al Romanticismo. Entre los conceptos de colonialismo y nacionalismo no parece existir ninguna contradicción en *El bermejino prehistórico*.

Pero que nadie se preocupe porque, aunque en el primer capítulo Valera se esfuerce en resultar histórico y verosímil hablándonos de los últimos descubrimientos en Prehistoria ibérica, el lector de *El bermejino prehistórico*

pronto sabe que se halla ante un ejercicio literario lleno de fantasía y humor. El texto es, por lo pronto, la transcripción de unos garrapatos ibéricos que ha recogido su amigo Juan Fresco de una cueva. La historia, además, adapta el esquema argumental de las antiguas novelas bizantinas. Cuando Muteder va a casarse con Echeloría, ésta es raptada por un comerciante fenicio que se la lleva al harén del rey Salomón. Muteder, ayudado por Chemed, la guapa viuda de la que hablamos antes, inicia un periplo por el Mediterráneo para rescatar a su amada. El esquema viajero de lo bizantino se repite en *El bermejino prehistórico* y concluye con el encuentro final de los dos jóvenes. En esta ocasión el historicismo y el exotismo le han servido a Valera para dar color a un moderno ejercicio de rescate de la novela bizantina que se mezcla con la parodia de los amores románticos. Lo ibérico primitivo o los personajes bíblicos modernizan un género que prácticamente había desaparecido de nuestras letras. Pero estamos en 1879 y su rescate se realiza a través de lo paródico. En otras palabras, el narrador no se toma en serio la reconstrucción histórica del pasado sino que juguetea con él. Ese tono paródico se intensifica en la conclusión porque aquí los amantes no se encuentran, se casan y viven felices como en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, sino que, mediante un engaño, Echeloría permanece encantada al lado de Salomón y Muteder marcha feliz con su reina de Saba. El amor que ha impulsado al joven a cruzar el Mediterráneo no ha sido obstáculo para que se enamore de la viuda y de la reina. Los principios de la moral tradicional y del relato amoroso romántico han sido burlados por el humor y el sentido práctico de la vida de un descreído narrador.

Pasaré por alto dos estupendos cuentos *La buena fama* y *El Hechicero* (fechados ambos en Viena 1894) porque su análisis se aleja del propósito que persigo. En el primero, se repite la estrategia narrativa usada en *El pajarito verde*: los conocimientos sobre budismo esotérico vivifican el relato tradicional. Por su parte, en *El Hechicero* Valera tal vez reflexione sobre la esencia poética.

No puedo hacer lo mismo con *Garuda o la cigüeña blanca*, una joya de la literatura española en la que Valera traiciona los presupuestos de la narración maravillosa, pone sobre la mesa sus cartas ideológicas y aclara su punto de vista sobre algunos asuntos candentes en su tiempo. El cuento puede ser leído

como la afirmación de que las formas de vida de la aristocracia son algo que pertenece al pasado y, al mismo tiempo, como un ataque contra el cada vez más arraigado antisemitismo europeo.

En el cuento la joven Poldy se enamora de un falso príncipe hindú. Éste consigue su amor mandándole poéticas y amorosas cartas por medio de una cigüeña blanca. Al fin, el lector sabrá que todo es un engaño de Isidoro, un joven que se hace pasar por príncipe. Él es judío y la historia de sus antepasados se remonta al origen de los tiempos: «Alguien de mi familia privó con Ciro el Grande y volvió con Zorobabel a reedificar la Ciudad Santa» (Valera, 1995: 241). Lo más curioso es que en la explicación de sus orígenes Isidoro declara ser descendiente de sefardíes expulsados de Lucena, ciudad cercana a la Cabra natal del autor donde los familiares de Isidoro, y también de Valera, poseían una finca de recreo. Aunque en la sociedad vienesa los hebreos son mirados de mala forma, Isidoro se muestra muy orgulloso y afirma que entre los judíos han existido grandes filósofos, poetas o historiadores. Pero las circunstancias han cambiado y en 1896, año de creación de la obra, su pueblo tiene que defenderse de los ataques racistas que comienzan a estallar en toda Europa. En una carta a su amada se defiende y declara:

Arrojados de España por el fanatismo antisemita, vinimos a parar a Austria, donde somos hoy víctimas de no menor absurdo fanatismo. Y no es lo peor el odio, sino el infundado desprecio con que nos tratáis. ¿Qué he hecho yo, que ha hecho mi casta para que seamos así menospreciados? El dinero que ha ganado mi padre y el dinero que he ganado yo ha sido ganado honradamente (Valera, 1995: 242).

Isidoro se ha hecho pasar por un príncipe para acercarse a su amada y así evitar el odio que inspira lo judío. El leve orientalismo que se apuntaba queda anulado por las circunstancias sociales por las que atraviesa Europa. Tampoco es extraño que el cuento maravilloso que se preveía en la primera parte acabe por ser explicado y todas las maravillas sean patrañas. No hay hechos sobrenaturales sino que éstos son producto de un personaje que se defiende de la represión y del rechazo social que sufre su gente. Para conseguir el amor de

la muchacha, no duda en hacerse pasar por un príncipe indio semejante a aquellos que aparecían en los finos salones parisinos, vieneses o madrileños, bien cargados de joyas para atraer a las distinguidas damiselas. Resulta interesante pensar que, mientras muchos personajes del Antiguo Testamento se revisten de un aura de misterio, erotismo y fascinación, el judío común con el que lleva relacionándose el ciudadano europeo desde tiempo inmemorial casi siempre es el malvado, el ladrón o el asesino en la mayor parte de los cuentos populares o cultos (piénsese en Hoffmann o en las *Leyendas* de Bécquer). Honra a Valera que su falso príncipe sea sólo un joven amante que conseguirá convertir a la ingenua Pody en una vulgar ama de casa. He ahí otra de las novedades de esta obra. La imaginativa e infantil Pody que se ha pasado la mitad de la historia esperando a su príncipe azul acaba por amar a un Isidoro que acabará por huir con ella de la vieja Europa y se asentará en los Estados Unidos de América. La gentil damisela, representante de la vieja aristocracia europea, acaba por vestir «a la última moda, con esmero, buen gusto y acendrada elegancia» (Valera, 1995: 244). Es decir, acaba por ser una distinguida burguesa yanqui. El narrador acaba pidiendo a los lectores que no revelen a nadie su estado para que no se aflijan los «treinta o cuarenta condes y condesas, hermanos y tíos de Pody» (Valera, 1995: 244). Don Juan Valera, aunque algún biógrafo se empeñe en recordarnos sus orígenes nobiliarios, sabe muy bien que el mundo ha cambiado radicalmente en el siglo XIX y que la aristocracia, si quiere cumplir un papel social, debe aliarse a la burguesía.

Llegados aquí es posible que alguien se pregunte cómo Valera no se ha sentido atraído por nuestra Edad Media. De todos es conocida su admiración por Walter Scott y su frustración por no haber escrito ninguna novela histórica. Solo algún relato breve creó que se encuadre en ese periodo. Además de la frustrante y frustrada *Los cordobeses en Creta (novela histórica a galope)* (1897), su medievalismo se ciñe a *El caballero del azor* (1896) y *El cautivo de doña Mencía* (1897). El primero es una evocación de la figura de Bernardo del Carpio y el segundo de la del Gran Capitán. El interés por la novela histórica que había permanecido dormido durante décadas despierta en los últimos años del siglo. Este renacimiento de lo medieval castellano no creo que sea tampoco ingenuo y

es paralelo al renacer crítico que por nuestra literatura han impulsado, entre otros, su amigo Menéndez Pelayo y el espíritu de regeneración que se percibe en las letras españolas en esos años. El medievalismo de Valera, más informado y más realista que el romántico, se asocia a la reivindicación de lo español. Y, aunque parezca mentira en un caballero tan viajado y culto, también identifica lo hispano con lo castellano. Eso es lo que se encarga de subrayar doña Mencía en su carta al Gran Capitán en el cuento antes citado: «Yo he amado y prefigurado en ti al héroe en flor, gloria y grandeza de la patria, al que contribuirá más que nadie a que Castilla sea la primera de las naciones. Disuelta hoy en bandos y asolada por guerras civiles, con España toda unida a Castilla, sea la primera de las naciones» (Valera, 1995: 297). Fiel a su tiempo, se fija en un héroe ligado a la épica primitiva castellana y en uno de los militares que colaboraron con los Reyes Católicos en la unificación de los reinos. El medioevo es el terreno donde encontrar el origen de la nación. No representa, a la manera romántica, un rechazo de la prosaica vida contemporánea sino que allí se halla el modelo para reformar España. Esa vindicación de las raíces de lo español cayó en la simplificación castellanista y lo «nacional» fue identificado con determinados personajes literarios e históricos. Esa concepción no admite la existencia de la cultura árabe y judía, ni la expansión mediterránea de los catalanes y aragoneses, ni las otras lenguas y literaturas españolas, ni las fantasías chinescas, ni las maravillas de los países lejanos... Fiel a su tiempo, y a la evolución de una determinada ideología burguesa, Valera también participó en esa simplificación. No es una coincidencia que en estos dos cuentos la fantasía haya sido eliminada quedando reducida a algunas vagas ensoñaciones. Junto a ella ha desaparecido también el humor, rasgo que vivifica lo mejor de la producción valeriana. Una cierta visión de España elimina la fantasía y el humor de nuestras letras. Esa visión triunfó y se impuso durante mucho tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCANDUD, José A. González (2002): *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Madrid: Antropos.
- (2002): *Extraña seducción: Variaciones sobre imaginario exótico de Occidente*, Granada, Universidad de Granada: 2002.
- ALMELA, Margarita (1984): «Teoría y práctica del cuento de Juan Valera», *Lucanor* 3, pp. 89-104.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (1999): *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- DIJSTRAM, Bram (1994): *Ídolos de perversidad*, Madrid: Debate.
- LITVAK, Lily (1986): *El sendero del tigre: exotismo en la literatura española de finales del XIX (1880-1913)*, Madrid: Taurus.
- (1987): *El ajedrez de las estrellas: crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos: (1800-1913)*, Barcelona: Laia.
- (1965): *El jardín de Alah: Temas del exotismo musulmán en España: 1880-1913*, Don Quijote: Granada.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1997): «Los relatos fantásticos de Juan Valera» en *Narrativa fantástica del XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, pp. 119-186.
- SAID, Edward W. (2002): *Orientalismo*, Madrid: Debate.
- VALERA, Juan (1995): *Obras completas I*, Madrid, Turner: Biblioteca Castro.
- VILLENA, Luis A. de (2002): *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid: Valdemar.

CREACIÓN Y REALIDAD EN LA POÉTICA DE J. R. R. TOLKIEN

Joaquín Moreno Pedrosa

Universidad de Sevilla

Durante los años que mediaron entre la publicación de *El hobbit* y el estreno mundial de las películas de Peter Jackson, los lectores de Tolkien nos hemos sentido secretamente vinculados entre nosotros por la admiración hacia una obra cuyo conocimiento no se daba por supuesto en ninguna conversación. Después de las películas, *El Señor de los Anillos* es ya una obra conocida por todos, y los detalles etnográficos, históricos, botánicos y zoológicos de la Tierra Media han sido estudiados (y me temo que también «ampliados») por un gran número de entusiastas admiradores con un nivel de precisión que probablemente hubiera asustado al propio Tolkien. Y, sin embargo, la verdadera fuente de atracción de su obra, es decir, su valor artístico, continúa siendo el más oscuro de sus aspectos, y también el más cuestionado. En este sentido, las películas y los juguetes, los objetos de colección y las múltiples ediciones han velado más y más la realidad de la obra de Tolkien, camuflando su valor literario con el brillo pasajero de un fenómeno de masas.

El primer obstáculo con que tropieza la crítica a la hora de acercarse a Tolkien como un autor «serio», merecedor de estudios científicos y académicos, es la indiscutible originalidad de su obra, y su aparente desconexión del contexto histórico y literario. Desde la fecha de su publicación, la primera reacción que provoca la lectura de *El Señor de los Anillos* es la extrañeza, la consciencia de encontrarse ante una obra resistente a las clasificaciones, incluso entre sus lectores más entusiastas. Recordemos las palabras de C. S. Lewis, escritor y amigo de Tolkien, en su temprana reseña de 1954, en *Time & Tide*: «Este libro es como un relámpago en un cielo claro; tan marcadamente distinto e impredecible para nuestra época como lo fue *Songs of Innocence* para la suya». De hecho, el profesor universitario de Literatura no vacila en añadir que «no se había hecho nada igual anteriormente» (Lewis, 2004: 207). En el caso de Lewis,

además, la sorpresa (relativa: recordemos que fue lector privilegiado de los sucesivos capítulos a lo largo de su redacción) es inseparable de la certeza de encontrarse ante una obra capital. Ambas reacciones provocan un desconcierto, una incapacidad para formular una valoración unívoca sobre la obra, que no dejan de ser significativos en un crítico de su talla. Creo que las últimas palabras de su reseña constituyen una expresión privilegiada de la impresión que nos ha dejado *El Señor de los Anillos* a quienes lo leímos con admiración y placer, y luego hemos querido profundizar en esa admiración y ese placer: «El libro es demasiado original, demasiado fastuoso para hacer un juicio definitivo tras una primera lectura. Pero nos damos cuenta al instante de que nos ha afectado. Ya no somos exactamente los mismos. Y aunque debemos racionar nuestras relecturas, albergo pocas dudas de que el libro pronto ocupará su lugar entre los indispensables» (Lewis, 2004: 214). Para confirmar la universalidad de este sentimiento, puede citarse el ejemplo, cincuenta años después, del libro *El Viaje del Anillo*, de Eduardo Segura, hasta la fecha la aproximación más exhaustiva a la poética de Tolkien desde un punto de vista narratológico:

La perplejidad que produce a menudo la obra de Tolkien entre los críticos literarios es su resistencia a cualquier etiqueta previa o conocida. Esa perplejidad deriva, entre otras causas, de la afirmación de la libertad creativa de este autor al optar a conciencia por una dicción arcaizante, elevada, de acuerdo con el tono exigido por la gesta, con el fin de hacer creíble, narrable, una historia épica en el siglo XX (Segura, 2004: 110).

Creo que el testimonio de ambos autores coincide en señalar el punto más conflictivo a la hora de abordar el estudio de la obra de Tolkien, a saber: su relación con la realidad en su contexto histórico, que es el nuestro. La principal dificultad de este intento, como hemos podido comprobar todos los que nos hemos enfrentado a él, radica sobre todo en nuestra propia perspectiva, es decir, en esa «nuestra época», «el siglo XX». Hemos heredado inevitablemente una serie de prejuicios acerca del «realismo», el «compromiso» y la «evasión», que nos hacen difícil acercarnos con suficiente inocencia a la obra de Tolkien,

aun en el caso de quienes sentimos admiración por ella desde la primera lectura. Esta admiración es plenamente válida por sí misma, si nos contentamos con permanecer en el nivel de los lectores apasionados, e incluimos *El Señor de los Anillos* entre nuestros «divertimientos privados», más o menos compartidos. Pero también podemos sentir que en los libros de Tolkien hay algo para todas las personas, y que una ceguera injusta todavía no los ha colocado en el lugar que merecen, aunque este error vaya siendo corregido poco a poco.

La dificultad que plantea *El Señor de los Anillos* en relación con nuestros prejuicios epocales puede superarse si se parte honestamente de las dos reacciones suscitadas por su lectura: por un lado, la extrañeza, el asombro ante su originalidad, su aparente lejanía de los valores «contemporáneos», y la falta de etiquetas o clasificaciones previamente establecidas en las que incluirla. Por otro, nuestra fascinación, la certeza de que *El Señor de los Anillos* es una obra que nos habla *a nosotros*, y nos aporta algo que habíamos estado necesitando aun sin saberlo. A pesar de su vertiente imaginativa y fantástica, si posee la capacidad de conmovernos y cambiar nuestras vidas, es evidente que debe poseer una conexión profunda con nuestra naturaleza y con la realidad.

Algunos eruditos tolkienianos ya han tratado de resolver esta doble cuestión según distintos puntos de vista. Como señala Eduardo Segura (2004:19), predominan los acercamientos a *El Señor de los Anillos* a partir de las fuentes literarias o filológicas; esta perspectiva tiende a diluir el papel de Tolkien como creador individual, y además, en última instancia, no puede dar cuenta de la validez del resultado global como obra artística. Por su parte, y desde una perspectiva formalista, Segura considera más pertinente tratar de responder a la pregunta «¿Merece la pena estudiar la creación de Tolkien como obra de arte?» (Segura, 2004: 20). Lo cual, en el caso de su investigación, supone un análisis narratológico del discurso tolkieniano, en el que queda suficientemente demostrada la adecuada unión que se establece entre los aspectos argumentales (personajes, lugares, disposición de los acontecimientos) y su expresión a través del estilo, el ritmo del relato, la disposición de los símbolos, etc. De modo admirable, *El Viaje del Anillo* da cuenta de la perfección

técnica que Tolkien poseía como narrador, y de la estructura y validez de su obra como creación artística.

Sin embargo, esta cuestión, aun siendo de interés primordial, corre el riesgo de dejar pasar algo importante. Una obra literaria adquiere tal rango por su expresión certera; pero la forma artística y la cosmovisión del autor están en relación de interdependencia, y la selección y disposición de los materiales que constituyen su contenido determinan en igual medida lo que será su fisonomía definitiva. De hecho, aunque Eduardo Segura rechaza en un primer momento la perspectiva genética, que trata de responder a la pregunta «¿De dónde viene esta inspiración?» (Segura, 2004: 20), le dedica un capítulo entero a “La génesis literaria de *El Señor de los Anillos*”, al final del cual cifra la originalidad de la obra tolkieniana en dos aspectos básicos:

- a. Por una parte, Tolkien produjo su literatura a partir del lenguaje. Creando idiomas nuevos, cuyas bases gramaticales descansaban en el finés y el galés (las lenguas élficas, el *quenya* y el *sindarin*, además de la lengua de los Rohirrim, vinculada al anglosajón, y el *khuzdul*, la lengua de los Enanos), estaba en condiciones de crear un universo de ficción original, un *mundo secundario* coherente y, sobre todo, verosímil. La *subcreación* había sido llevada a cabo por medio de analogías del mundo real y, en especial, de los idiomas como vehículos de culturas y tradiciones, de devenir histórico.
- b. En segundo lugar, esa producción literaria hundía sus raíces en su perspectiva personal del mundo y de la Historia. Esta segunda característica es común a muchos escritores, que elaboran sus relatos a partir de su experiencia del mundo. El elemento diferenciador radica, precisamente, en su especial sensibilidad para contemplar el mundo y, en especial, la conciencia viva de la mutabilidad de la belleza y de la caducidad de las cosas reales (Segura, 2004: 42).

La invención de lenguas como origen del universo tolkieniano ya ha sido suficientemente expuesta, en primer lugar, por el propio Tolkien (Tolkien, 1993: 249-250, 258, 271), y analizada con exhaustividad por sus críticos (Segura, 2004: 27-56). Se trata, sin duda, de un aspecto esencial en la cosmovisión tolkieniana,

y uno de los ingredientes principales de su originalidad. Pero se encuentra en relación de equivalencia jerárquica con esa «experiencia del mundo»: tanto la ejecución técnica de sus obras como las características peculiares de las lenguas en que se apoyan adquieren su peculiar conformación en virtud de su perspectiva personal del mundo y de la Historia, que a su vez se ve definida por aquellas, en un círculo de dependencia mutua. *El Señor de los Anillos* es una «expresión», lo cual identifica ambas realidades. El propio Tolkien se veía a sí mismo como un escritor cuyo impulso principal consistía en «enmascarar bajo una investidura mítica y legendaria los conocimientos que tiene de sí mismo y las críticas a la vida tal como ésta se le da» (Tolkien, 1993: 248).

Antes de continuar, debo aclarar que, como la práctica unanimidad de la crítica moderna, desde el formalismo ruso y la «Nueva Crítica» angloamericana hasta el propio Tolkien, comparto el rechazo por la indagación psicológica o histórica como justificación del valor de la obra. En este sentido, es evidente que *El Señor de los Anillos* está plenamente justificado por sí mismo, como estructura narrativa eficaz y emocionante. Algunos de los tópicos que lo acompañaron desde su publicación ya han sido suficientemente refutados: el supuesto maniqueísmo, el diseño simple de los personajes o la ingenuidad de su optimismo. *El Señor de los Anillos* no es una obra optimista, ni mucho menos ingenua, y ninguno de sus personajes está a salvo de la duda, la corrupción moral o la desesperación. No hay en él una sola victoria, incluida la victoria final, que no esté teñida de dolor por las enormes pérdidas (enormes pero concretas, y casi siempre irremediables) que acarrea. El mismo Tolkien declaraba que «toda novela que considera con seriedad las cosas, debe tener un sesgo de miedo y horror si aun remota o representativamente ha de parecerse a la realidad y no resultar mero escapismo» (Tolkien, 1993: 145). Por todas estas razones, considero que *El Señor de los Anillos* es una «novela», y una «novela moderna». Indudablemente, se trata de un nuevo registro de la novela moderna; por eso Lewis había dicho que «decir que con él ha vuelto repentinamente la epopeya heroica —preciosa, elocuente y sin complejos— en una época casi patológica en su antirromanticismo, no es del todo adecuado»; de hecho, «a efectos de la historia del relato épico —una historia que se remonta

hasta la *Odisea* y más atrás— no supone un retroceso, sino un avance o una revolución: la conquista de un nuevo territorio» (Lewis, 2004: 207). Por esta misma razón, creo que tampoco puede hablarse de «epopeya» en sentido estricto, ya que no constituye la repetición de los rasgos de un género periclitado históricamente. Para designar ese «nuevo territorio», que Lewis dejó sin nombre, Eduardo Segura habla —con término propuesto por el propio Tolkien (Tolkien, 1993: 481)— de «romance heroico» (Segura, 2004: 109). Sin embargo, no acabo de encontrar totalmente convincente una denominación que no subraya de modo suficiente su carácter plenamente contemporáneo, aunque tampoco aventuraré un nuevo término.

¿Qué es, entonces, lo que ha provocado tanta extrañeza y desconcierto entre los críticos de *El Señor de los Anillos*? Evidentemente, un aspecto de su forma, a saber: la ambientación en el pasado, el empleo de espadas, caballeros y seres fantásticos como motivos, y su dicción solemne, poética en muchas ocasiones. La proliferación posterior de novelas cuya acción transcurre en mundos imaginarios de ambientación más o menos medieval puede inducirnos a un error en este aspecto. En muchas de esas novelas (pienso en las *Crónicas de la Dragonlance*, de Margaret Weis y Tracy Hickman) se nos ofrecen una trama, unos personajes con sus motivaciones, y una adecuada dosificación del interés. Sin embargo, el argumento podría fácilmente desplazarse hacia cualquier otra época y ambientación, porque el tipo de efecto que consiguen (exceptuada la satisfacción del gusto por ese tipo de imaginaria específica) es independiente del empleo de motivos medievales y fantásticos. *El Señor de los Anillos* no es una obra «medieval», una simple recuperación de motivos y tópicos preexistentes. La estética de *El Señor de los Anillos* es la única expresión posible de una nostalgia, un deseo y un sentido de realidad que no hubieran podido ser expresados de ninguna otra forma. He dicho «sentido de realidad» porque creo que la obra de Tolkien posee la virtud de iluminar nuestra realidad, nuestras situaciones cotidianas; no constituye una mera «evasión» o «escapismo», ni tampoco la plasmación de una belleza perfecta e inasequible, a la manera de cierta poesía modernista, parnasiana o decadente. El mismo Tolkien consideraba que el sustrato último de los mejores cuentos era su filiación con la

realidad, y la verdad subyacente a ésta: «Después de todo, creo que las leyendas y los mitos encierran no poco de “verdad”; por cierto, presentan aspectos de ella que sólo pueden captarse de ese modo; y hace ya mucho se descubrieron ciertas verdades y modos de esta especie que deben siempre reaparecer» (Tolkien, 1933: 175). En este sentido, creo acertada la comparación que establece Segura entre Lewis y Tolkien, como autores que pusieron sus obras ante «un mundo en el que les había tocado vivir, que habían ayudado a hacer progresar, pero cuyas miserias acuciaban el ansia de algo que está más allá de “este” mundo»:

Sin embargo, los mundos de ficción que nacieron de sus mentes no son universos alternativos, una suerte de refugio para huir del mundo real. Son, si cabe, reflejos tan reales de la vida y el mundo como la vida misma. La explicación última de este intento literario puede hallarse en que ambos escribieron desde su propia experiencia del mundo en colisión con sus universos interiores. Su literatura no es un anhelo de algo mejor, de mundos alternativos donde *escapar*, sino el reflejo de elementos reales más hondos, más *reales*, plasmados en forma de relato. Se podría decir que para ellos la narración permitía el alejamiento de lo real y, con él, la ponderación de lo vivido en el espejo del mito (Segura, 2004: 39).

Por tanto, y para ceñirnos al caso de Tolkien, su creación se basaría en una selección de elementos reales, en una valoración o jerarquía establecida entre los ingredientes de su experiencia. En esa selección podemos encontrar muchas experiencias comunes a otros hombres de su tiempo, que plantean también algunos de los asuntos esenciales de nuestra época: el auge de la Técnica, como afán de dominio ejercido sobre la Naturaleza, y que al final se vuelve contra sus propios creadores; la sensación de pequeñez, de desamparo, ante un mundo cada vez más alejado de las medidas humanas; la aparición de cualidades heroicas en personajes aparentemente triviales; la nostalgia de la Naturaleza intacta, de la sustancia y el vigor procedentes de los elementos naturales, paulatinamente soslayados por las ilusiones abstractas de la Técnica. Esta enumeración trae inmediatamente a la memoria las reflexiones análogas

del alemán Ernst Jünger, que dieron como resultado los ambientes y personajes de narraciones como *En los acantilados de mármol* y *Heliópolis*. Es cierto que los mundos de Tolkien y los de Jünger parten de una voluntad artística completamente diferente en cada caso, y que el efecto deseado en cada uno es también diferente. Pero esto nos da una idea de que *El Señor de los Anillos*, al menos en cuanto a su temática, puede no ser un ejemplo de literatura tan aislado como pudiera pensarse. Además, esa enumeración de temas constituye un argumento más en contra de la consideración de *El Señor de los Anillos* como una obra «escapista» o de «evasión». En este sentido, la obra de Tolkien quizá requiera más «inocencia lectora» que otras muchas; para no desvirtuarla, es preciso haberse acercado a ella en primer lugar como a una grande y poderosa historia, de una belleza conmovedora. Posteriormente, llegará el momento de comprobar que, en buena parte (es decir, además de la técnica del autor que ha sabido dar la forma adecuada a los materiales), esa belleza proviene de su profunda verdad, de su sentido histórico, de que ha conseguido representar vívidamente la nostalgia y el dolor del hombre, así como sus momentos de felicidad. El mismo Tolkien era muy consciente de la filiación que en todo momento mantiene su obra con los valores y situaciones propios de la condición humana:

Porque creo que el cuento de hadas tiene su propio modo de reflejar la «verdad», diferente de la alegoría, la sátira o el «realismo», y es, en algún sentido, más poderoso. Pero ante todo, debe lograrse como cuento, entusiasmar, complacer y aun a veces conmover, y dentro de su propio mundo imaginario debe acordársele credibilidad (literaria). Lograrlo fue mi objetivo primordial. Aunque, por supuesto, si uno se propone dirigirse a «adultos» (gente mentalmente adulta), éstos no se sentirán complacidos, entusiasmados o conmovidos, a no ser que la totalidad o los episodios parezcan tratar de algo digno de consideración, no de la mera peripecia: debe haber alguna relación con la «situación humana» (de todos los tiempos). De modo que algo de las propias reflexiones y «valores» del narrador aparecerá inevitablemente. No es esto lo mismo que la alegoría (Tolkien, 1993: 273).

¿Cuál es la relación entre este fundamento real de la ficción tolkieniana, y su indisoluble expresión mítica, imaginaria y lejana en el tiempo? La respuesta a esta pregunta habría que buscarla en el ensayo de Tolkien “Sobre los cuentos de hadas”. En especial, hay una cita reveladora sobre el objeto de los cuentos de hadas, que puede aplicarse sin reservas a su obra narrativa: «Los cuentos de hadas, como es obvio, no se ocupaban mayormente de lo posible, sino de lo deseable. Y sólo daban en el blanco si despertaban los *deseos* y, al tiempo que los estimulaban hasta límites insufribles, también los satisfacían» (Tolkien, 1994a: 60). Ahora bien, esos deseos no hacen referencia a un mundo ideal, totalmente acorde con la voluntad humana; más bien, se trata de su materialización en «este» mundo, en la estructura de la realidad tal como la conocemos:

Y es una realidad que los cuentos de hadas (los mejores) tratan amplia o primordialmente de las cosas sencillas o fundamentales que no ha tocado la Fantasía; pero estas cosas sencillas reciben del entorno una luz particular. Porque el narrador que se permite ser «libre» con la Naturaleza puede ser su amante, no su esclavo. Fue en los cuentos de hadas donde yo capté por vez primera la fuerza de las palabras y el hechizo de cosas tales como la piedra, la madera y el hierro, el árbol y la hierba, la casa y el fuego, el pan y el vino (Tolkien, 1994a: 74).

La recuperación de una mirada asombrada y nueva ante las cosas cotidianas constituye uno de los valores que Tolkien le atribuye a los cuentos de hadas, valor que él denomina «Renovación» (Tolkien, 1994a: 70-73). Con este valor coopera el de la «Evasión», el recurso a mundos imaginarios. La «Evasión» supone, por un lado, asumir el modo de ser propio de la realidad y, por otro, ejercer la libertad creadora de no limitarse a él: «Porque la Fantasía creativa se basa en el amargo reconocimiento de que las cosas del mundo son tal cual se muestran bajo el sol; en el reconocimiento de una realidad, pero no en la esclavitud a ella» (Tolkien, 1994a: 69). Por esta razón, el autor inglés no acepta el valor peyorativo que habitualmente se le atribuye al término «evasión». De hecho, considera que la ausencia de motivos contemporáneos en un relato puede ser una manifestación del compromiso con otros valores

alternativos, y un gesto de rebeldía (Tolkien, 1994a: 74-83). En la tensión entre una mirada renovada sobre las cosas sencillas, y su encarnación en un pasado mítico imaginario, radica la belleza propia de *El Señor de los Anillos*. En la Tierra Media, la nobleza y la virtud adoptan formas puras y nítidas: espadas, elementos de la naturaleza, el color blanco. También la voluntad de dominio adopta sus formas: las máquinas y la oscuridad. Entre ellas, los personajes ocupan una zona indeterminada en la que deben elegir, y frecuentemente sucumben al error o a la debilidad: no hay más que pensar en los casos de Boromir y Frodo. La ubicación de tales valores en un pasado legendario intensifica su belleza y su claridad, llenándonos de nostalgia: «Parte del atractivo de *El Señor de los Anillos* radica, creo, en los atisbos de una historia más amplia desarrollada en el fondo histórico: un atractivo como el que tiene ver a lo lejos una isla que no se ha visitado, o las torres de una ciudad distante que resplandecen entre la niebla iluminada por el sol. Ir allí es destruir la magia, a no ser que vuelvan a revelarse nuevos panoramas inasequibles» (Tolkien, 1993: 388). En contraste con esta lejanía, y a modo de refuerzo o confirmación de su realidad, habría que añadir la magia y el encanto de lo concreto y cotidiano: la comida, el tabaco, la cerveza, y los personajes aparentemente vulgares o antiheroicos, como los hobbits. También el error o la ignorancia de los personajes nos recuerdan que habitan un mundo como el nuestro, donde son posibles el cansancio, la desesperación y la caída.

Todas estas cosas, dice Lewis, «al bañarlas en el mito las vemos más claramente»; además, nos muestran cómo «la vida real de todo hombre tiene esa propiedad mítica y heroica» (Lewis, 2004: 213). El propio Tolkien era muy consciente, aunque lo expresara con modestia, de la relación existente entre la realidad y su creación, y del papel de desvelamiento y renovación que le correspondía a esta última: «Pretendería, si no lo considerara presuntuoso en alguien de tan escasa instrucción, tener como único objeto la dilucidación de la verdad y el aliento de la moral adecuada en este mundo real mediante el viejo recurso de ejemplificarlas en encarnaciones desacostumbradas que tendieran a volverlas comprensibles» (Tolkien, 1933: 248). Fruto de esa claridad y de esa lejanía es la belleza que nos deja *El Señor de los Anillos*, una belleza cuyo sabor

agridulce, en un punto situado entre la posesión y la nostalgia, Lewis definió de manera espléndida: «contiene belleza capaz de atravesar como una espada, de quemar como el hierro frío; he aquí un libro que te romperá el corazón» (Lewis, 2004: 208).

BIBLIOGRAFÍA

- LEWIS, Clive Staples (2004): “*El Señor de los Anillos, de Tolkien*”, en Clive Staples Lewis, *De este y otros mundos*, Barcelona: Alba, pp. 207-214.
- SEGURA, Eduardo (2004): *El Viaje del Anillo*, Barcelona: Minotauro.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel (1993): *Cartas* (selección de Humphrey Carpenter con la colaboración de Christopher Tolkien, trad. Rubén Maserá), Madrid: Minotauro.
- (1994a): “Sobre los cuentos de hadas”, en John Ronald Reuel Tolkien, *Árbol y Hoja*, Barcelona: Minotauro, pp. 13-100.
- (1994b): “*Hoja, de Niggle*”, en John Ronald Reuel Tolkien, *Árbol y Hoja*, Barcelona: Minotauro, pp. 103-129.
- (1994c): “*Mythopoeia*”, en John Ronald Reuel Tolkien, *Árbol y Hoja*, Barcelona: Minotauro, pp. 132-143.

RECORRIENDO EL MUNDO DE OZ HASTA LLEGAR A TERRAMAR. LA IMPORTANCIA DE DISEÑAR BUENOS ESCENARIOS PARA EL LECTOR

Isabel Jerez Martínez

Eduardo Encabo Fernández

Universidad de Murcia

Los dos textos que soportan esta aportación son bien conocidos en el ámbito literario, más concretamente en el de la Literatura Juvenil. Ambas historias se incluyen en el mundo de lo fantástico, aunque la primera, creada por Frank Baum, irrumpe en el ámbito del *non sense*, sobreponiéndose esta característica a su índole fantástica. Obviamente estos textos cautivan al público lector usuario de mundos de ficción y su excelente confección ha provocado que hayan transcurrido los años y estas obras hayan pervivido y tengan una vigencia importante. El paso del tiempo va haciendo que estos dos textos se consoliden como clásicos que deben ser leídos por todo lector impenitente.

El objetivo de esta aportación es analizar la confección de los territorios por los cuales transcurren las aventuras de las protagonistas de estos dos libros. Para ello, recurriremos a los mapas que han sido generados partiendo de ambas obras (Manguel y Guadalupi, 2004). Consideramos muy interesante analizar el *País de Oz*, así como los países que se convierten en vecinos del mismo para tratar de comprender de una forma más global la obra y no limitarnos a describir los perfiles de los cuatro personajes protagonistas, ya que desde el punto de vista de lo fantástico personajes como los «monos alados» o los «habitantes del reino de porcelana» también son muy interesantes. Con respecto al segundo escenario, la complejidad de la obra de Ursula Le Guin, motiva que nos centremos en el primer texto de la saga *Historias de Terramar*, es decir, *Un mago de Terramar*, y que podamos bosquejar el comienzo de las aventuras del futuro archimago, plasmando el proceso de madurez de Ged a través de los distintos lugares en los cuales se desarrollan sus acciones en el mapa de Terramar.

Es nuestro deseo comprobar que el diseño de buenos escenarios permite que el texto tenga éxito y se convierta en una obra demandada por los lectores de Literatura Juvenil y más concretamente de Literatura fantástica.

1. Introducción

El objetivo de esta aportación es realizar una aproximación a los mundos de fantasía. Bajo un mismo marco teórico de actuación pretendemos ubicar dos obras de la literatura fantástica y partiendo de dicho referente nuestra intención es mostrar la importancia que posee el hecho de diseñar buenos y adecuados escenarios para poder atraer al lector.

En principio podríamos definir la fantasía como un concepto universal pero es un hecho constatado que podemos bosquejar el concepto pero que éste no va a ser el mismo para todas las personas. Cada uno puede establecer sus parámetros de lo fantástico e incluso adentrarse en ese mundo. Desafortunadamente, en la actualidad, las características de nuestra sociedad no están relacionadas con la promoción de la fantasía sino que lo hacen con lo pecuniario. Por esa razón es muy complicado que se pueda invitar a las personas a atravesar un espejo o a volar encima de una alfombra. Por esta razón es cada vez más difícil crear e imaginar lugares fantásticos e historias del mismo tipo.

En este trabajo, estamos interesados en la recuperación o incidencia en dos conceptos que a nuestro juicio son claves en el relanzamiento de la Literatura fantástica. Estos son la utopía y la fantasía. A través del primer concepto se trata de crear un mundo ideal para contextualizar una historia. Recordemos que literalmente significa «ningún lugar». El segundo término tiene que ver con la fantasía, en ella incluiremos el tratamiento de temas que abordan lo sobrenatural, las fuerzas del bien y del mal, además de incluir seres como elfos, magos, magia, la invención de lenguajes y complejas tramas narrativas. Estos dos conceptos van a servirnos como soporte teórico para el desarrollo de nuestro recorrido analítico por las dos obras escogidas.

2. Dos clásicos de la Literatura fantástica

Considerando la Literatura Juvenil como un conjunto de producciones que poseen cualidades artísticas y comparten determinados aspectos con otras producciones literaria. Se enfoca la misma hacia un público juvenil que tiene acceso a la misma en los primeros años de su educación. Dicha formación se prolonga obligatoriamente hasta los dieciséis años por lo que los dos textos que nos van a servir con referencia en esta aportación están perfectamente ubicados en este tipo de literatura. Ambos comparten aquellas características que los expertos en la materia han identificado como comunes para los textos de Literatura Juvenil (en este caso, pueden consultarse los trabajos de Hunt, 1991 o Huck, 2001).

Los dos libros que hemos escogido deben ayudarnos a entender los mundos y los personajes de lo fantástico. Además de ello, uno de los propósitos principales de nuestra aportación es engarzar la misma con la importancia de la lectura para niños y población juvenil. Estas obras, son un buen medio por su naturaleza y contenido para lograr la pretendida promoción de la lectura. Pensamos que este tipo de literatura puede motivar para leer. Tal y como Zipes (1991) menciona, lo fantástico puede ser usado como compensación de la emergencia de lo racional en la cultura, el trabajo y la familia sobre todo en el modelo occidental. Puede ser usado pues para preservar y defender la imaginación de niños y jóvenes.

En otros trabajos (Encabo, 2006; Encabo y Jerez, 2007), ya nos hemos acercado a lugares fantásticos como puedan ser *Oz*, *Narnia*, *La Tierra Media* o *Demonland*, y por ello no debemos olvidar que la tradición de lo fantástico ha estado asociada históricamente al mundo infantil (Jones, 2005) y existen numerosos referentes tales como la ventana en *Peter Pan*, o el libro en *la Historia Interminable* que nos conducen a mundos de fantasía los cuales configuran sus propios espacios y poseen sus personajes.

El primer libro o historia por la que transitaremos es *El Mago de Oz*, la obra clásica de Frank Baum. El mapa de esta historia si bien no es muy conocido, sí que nos ayuda a ubicar de una manera clara todos los

acontecimientos que en ella se nos describen. Hay que reseñar que el mapa que estamos utilizando en esta aportación incluye muchos más lugares que los que realmente son aludidos en la historia diseñada por el autor americano.

En una línea argumentativa similar hallamos el texto de *Ursula Le Guin*, en este caso aportamos el mapa completo de Terramar aunque para apostar por la concreción, en este texto únicamente trataremos la aventura que concierne a la primera historia de la saga: *Un mago de Terramar*. Pretendemos mostrar que el mapa puede ser muy útil para conocer de una manera más pormenorizada las aventuras de *Ged de Gont*.

En los siguientes apartados, comenzamos por ilustrar las sinopsis de los argumentos de ambas obras, y mostramos los mapas de ambos escenarios procurando inducir al lector a profundizar en los textos o simplemente animarlo a realizar la lectura de los mismos. Evidentemente no es posible en este reducido espacio realizar toda la progresión argumental, pero sí es nuestro deseo resaltar los lugares más significativos y mostrar cómo aunque exista un mapa del lugar en el que transcurren los hechos, ello no es óbice para que el contenido de las zonas de dicho mapa sea diferente para cada persona. A través del mapa solamente ubicamos ligeramente la situación pero no creamos una imagen fija que pueda restar posibilidades de desarrollo de la imaginación.

3. Un recorrido por la tierra de Oz

El hecho haber escogido este libro atiende al hecho de que es un clásico en la Literatura Juvenil y a que contiene la creación de un escenario fantástico que se convierte en un aliciente para el lector. El tiempo transcurre y las personas siguen leyendo el texto siendo sorprendente el hecho referido a que la historia nos sigue sorprendiendo y continúa enseñándonos cuestiones relativas a la amistad y otros valores. En el texto se nos presenta una búsqueda. Dorothy y sus amigos deben buscarse a sí mismos y el punto inicial es fijar una meta, en este caso la Ciudad Esmeralda: «El camino a la Ciudad Esmeralda está pavimentado de ladrillos amarillos —dijo la Bruja—, de modo que no puedes

perderte. Cuando llegues hasta Oz, no tengas miedo de él. Cuéntale tu historia y pídele que te ayude. Adiós, Querida» (pág. 23).



En el mapa que aportamos dicha ciudad se encuentra en el centro de Oz. Los puntos cardinales del lugar se hallan muy bien delimitados, siendo significativos el Norte y el Sur donde viven las brujas buenas y el Este y el Oeste donde habitan las brujas malas. Además, cada uno de los lugares geográficos posee sus habitantes: al Este se sitúan los Munchkins, al Oeste los Winkies, al Norte los Gillikins y al Sur los Quadlings. Podemos comprobar que las denominaciones ya se sitúan en el ámbito de lo puramente fantástico.

Paso a paso, Dorothy comienza a conocer nuevos amigos y continuamente comienza a producirse un diálogo similar con todos ellos: «[El espantapájaros:] ¿Crees que si voy contigo a la Ciudad Esmeralda Oz me daría un cerebro?» (Baum, 1990: 30); «[El leñador de hojalata:] ¿Creéis que Oz podría darme un corazón? (Baum, 1990: 41); «¿Creéis que Oz me daría valor? -preguntó el León cobarde» (Baum, 1990: 51).

Dicha situación, evoca la conformación del grupo, como ocurre en *La Comunidad del Anillo*, de J.R.R. Tolkien. Durante el transcurso de la historia podemos apreciar cómo los diferentes personajes muestran que las acciones que realizan son diferentes a la opinión que tienen de ellos mismos. Así, el espantapájaros efectúa excelentes razonamientos incluso aunque él afirme que no tiene cerebro. Acontece el mismo suceso si nos referimos al León Cobarde o al leñador de hojalata (este último salva a los ratones aunque nos indique que

no tiene corazón). Finalmente, ellos consiguen llegar a la ciudad: «Aun con los ojos protegidos por las gafas verdes, Dorothy y sus amigos se quedaron al principio deslumbrados por el resplandor de la maravillosa ciudad» (BAUM, 1990: 85).

Una vez que han hablado con el mago, deben comenzar a buscar a la bruja para acabar con ella. Ellos se salvan unos a otros de diferentes problemas hasta que se produce la aparición de los Monos Alados. Cuando estos tratan de atrapar a los personajes algo sucede: «La Malvada Bruja se quedó sorprendida y preocupada cuando vio la marca que Dorothy llevaba en la frente, ya que sabía muy bien que ni los Monos Alados ni ella misma se atreverían a hacer ningún daño a la niña» (BAUM, 1990: 107).

Después de vencer a la bruja, vuelven a ver de nuevo al Mago de Oz para conseguir un cerebro, valor o un corazón, pero tras descubrir que todo es una mentira deben buscar a la bruja del Sur. En algunas ocasiones desfallecen pero siempre hay esperanza: «Si caminamos lo suficiente», dijo Dorothy, «llegaremos alguna vez a algún lugar, estoy segura» (BAUM, 1990: 120).

Finalmente, hallan a la bruja y consiguen sus objetivos: el león se convierte en rey de las bestias y en el caso de los demás, sucede lo siguiente: «[El espantapájaros:] “Volveré a la Ciudad Esmeralda”, contestó él, “pues Oz me ha hecho gobernador y la gente me quiere. Lo único que me preocupa es cómo pasar la colina de los Cabezas de Martillo”» (BAUM, 1990: 181); «[El leñador de hojalata:] Los Winkies fueron muy buenos conmigo y me pidieron que los gobernara cuando murió la malvada Bruja. Yo quiero a los Winkies y si pudiera volver al país del Oeste, nada me gustaría más que gobernarlos para siempre» (BAUM, 1990: 181).

Y gracias a los zapatos plateados, Dorothy consigue volver a su hogar: «Cuánto me alegro de estar de nuevo en casa» (BAUM, 1990: 186).

Éste es un breve resumen de esta historia clásica. Obviamente cumple las características de ser un texto juvenil y fantástico, y de igual modo, la creación del mundo de Oz es sencilla a la vez que adecuada. A continuación nos adentraremos en las aventuras de Ged de Gont para con posterioridad proceder a la comparación de ambas historias.

4. Un paseo por Terramar

Un mago de Terramar comienza describiéndonos el lugar en el cual habita el protagonista de la obra. Este sitio se denomina Gont, es una isla que en el mapa que utilizamos se sitúa en el centro tendente hacia la derecha del mismo. En principio el nombre del niño es Duny, pero poco a poco debe ir conociendo determinados secretos que van a ser trascendentes en el desarrollo de la obra. Así, el mago Ogión le revela su verdadero nombre que es Ged. El joven ansioso por desarrollar sus destrezas como mago pregunta a su maestro sobre cuándo comenzará su aprendizaje a lo que Ogión le responde que éste ya ha comenzado, que llegar a ser hombre requiere paciencia, y además le aporta consejos muy válidos y razonables como «para oír hay que callar». En la isla de Gont en Re Albi, la hija de la hechicera le indica que él es *Gavilán* y le sugiere la cuestión relativa a si él puede traer los espectros de los muertos, cuestión que es fundamental en esta primera entrega de la saga.



Debido a su ansia por aprender Ged decide viajar a Roke, al sur del mapa, a la escuela de magos, curiosamente viajará en un navío llamado

«sombra», allí conocerá tanto a Jaspe como a Algarrobo y de igual modo descubrirá que la magia no es un juego. En un duelo planteado por Jaspe, Ged consigue llamar a un espectro de los muertos, llama a Elfarran y ella se lanza sobre él. Afortunadamente el archimago le ayuda y consigue que Ged sobreviva aunque ha liberado «la sombra de su orgullo, la sombra de su ignorancia, su sombra». Por esa razón debe abandonar Roke y acometer nuevos destinos, el primero de ellos es hallar al dragón de Pendor en la isla de los pescadores, al Oeste de Roke. El hecho de que se afirme que no hay quien pueda mirar a un dragón a los ojos nos evoca el personaje mítico de la Gorgona Medusa. Curiosamente Ged y el dragón hablan entre ellos en una Lengua antigua pero el dragón conoce a la sombra. Seguidamente Ged se dirige a Oskill, en el Norte donde se encuentra con el Gebbet y se hunde en las tinieblas. Posteriormente la historia avanza y Ged debe transformarse para escapar y convertido en Halcón peregrino vuelve con Ogión; éste le revela que la sombra quiere destruir su verdadero yo. Tras esta situación Ged comprende que él debe ser el cazador, que mientras se enfrente con su sombra ésta no podrá cazarlo. Se produce el encuentro con Estarriol, es decir con su amigo Algarrobo que se ha convertido en el hechicero de la isla de Iffish. Juntos se dirigen rumbo a mar abierto, siguiendo hacia el Este. Es entonces cuando Ged comenta a Estarriol que la herida ha sanado y ahora vuelve a ser libre. Ha conseguido derrotar a su sombra.

Apreciamos que la configuración espacial que se ha realizado para esta obra es sustancialmente distinta a la del mundo de Oz, ya que el escenario es más complejo. No obstante, nuevamente descubrimos un útil recurso para que el lector pueda enriquecer su acto de lectura y comprender de una mejor manera la intención de la autora de la historia.

5. Conclusiones

En este apartado vamos a reseñar las conclusiones fundamentales a las cuales llegamos tras haber descrito cada una de las dos historias que sirven como hilo conductor a este texto. Los dos textos que han sido seleccionados son

bien conocidos en el ámbito de la Literatura Juvenil y dentro de la misma se podrían considerar como fantásticos, sobre todo el que concierne al Mago de Terramar, ya que El Mago de Oz si bien se fundamenta en la fantasía añade el aspecto relacionado con el absurdo, con algo que no tiene sentido.

Por tanto es preciso resaltar los siguientes aspectos:

— Los dos textos son bien conocidos en el ámbito de la Literatura Juvenil pero en ocasiones no somos capaces de explorar todas las posibilidades que el autor o la autora nos confiere. Es el caso de los escenarios en los cuales se desarrolla la trama, el uso de los mapas contribuye a una comprensión más profunda de la historia.

— En esta contribución hemos estudiado dos libros que a priori son diferentes, pero que en realidad poseen aspectos en común. Hagamos notar que sus protagonistas tienen que buscarse a sí mismos ya que en el caso de Dorothy y el resto de personajes del Mago de Oz, ellos no asumen sus condiciones y durante toda la historia realizan una búsqueda. En el caso de Ged de Gont la lucha es con su sombra es decir, también contra una parte de su ser.

— Queremos hacer constar que la búsqueda reseñada en el anterior epígrafe tiene lugar a través de los viajes y en el desarrollo de los mismos tienen una gran incidencia los escenarios articulados tanto por Frank Baum como por Ursula Le Guin. Si bien el primero el más sencillo de comprender, ambos dotan al lector de la perspectiva necesaria para comprender los argumentos y para crear su propia fantasía partiendo de las pautas proporcionadas por el texto.

— Establecer comparaciones entre distintas obras de la Literatura Juvenil y tratar de encontrar sus similitudes y diferencias en una herramienta muy útil en nuestro avance hacia el conocimiento (Hunt, 1996; O'Sullivan, 2005).

— Finalmente, debemos concluir que los mundos de fantasía son necesarios para dotar a la vida de espacios para la evasión, y de igual modo, para hallar un lugar donde poder resolver algunos aspectos de nuestra existencia que desde el mundo tangible no nos es posible acometer.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUM, F. (1990): *El mago de Oz*, Madrid: Alianza.
- ENCABO, E. (2006): “From Oz to Narnia: opening the doors of Fantasy in teaching Children’s Literature”, en F. Azevedo (Coord.): *Proceedings 2nd International Conference. Child, Imaginary and Literary text. Centre and margins in Children’s Literature*. Braga: Servicio de Publicaciones de la Universidade do Minho, CD-Rom.
- ENCABO, E. y JEREZ, I. (2007): “E.R. Eddison y J.R.R. Tolkien: dos clásicos de la Literatura Infantil y Juvenil. De Demonland a Gondor y de Witchland a Mordor”, en CERRILLO, P. y OTROS (Coords). *Literatura Infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 489-495.
- HUCK, C. (2001): *Children’s Literature in the Elementary School*. New York: McGraw-Hill.
- HUNT, P. (1991): *Criticism, Theory, and Children’s Literature*. Oxford: Blackwell.
- HUNT, P. (1996): *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*. London: Routledge.
- JONES, D. W. (2005): *The Fantastic Tradition and Children’s Literature*. London: Routledge.
- LE GUEN, U. (2003): *Un mago de terramar*. Madrid: Minotauro.
- MANGUEL, A. y GUADALUPI, G. (2004): *Breve guía de lugares imaginarios*. Madrid: Alianza (texto original 1980).
- O’SULLIVAN, E. (2005): *Comparative Children’s Literature*. London: Routledge.
- ZIPES, J. (1991): *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. New York: Routledge.

¿QUIÉN MATÓ AL REY BRUJO? CÓMO DERNHELM SE QUITA EL CASCO Y ÉOWYN SE RECONCILIA CON SU GÉNERO

Irene Sanz Alonso
Universidad de Alcalá

Tanto la literatura fantástica como la ciencia ficción son géneros que durante años han sido criticados por su falta de consideración hacia los personajes femeninos. Aunque en los últimos años, sobre todo después de la denominada *New Wave* de los años sesenta y setenta, muchas escritoras han encontrado en la fantasía y la ciencia ficción la posibilidad de explorar nuevos horizontes en relación al papel de la mujer en la sociedad, no debemos olvidar el segundo plano al que los personajes femeninos han quedado relegados en estos géneros con papeles como el de mujer de, hija de o incluso el de premio para el héroe. Por estas razones he decidido centrar este trabajo en el estudio de uno de los personajes femeninos que suscitan controversia desde un enfoque feminista, la figura de Éowyn de *El Señor de los Anillos* de J.R.R. Tolkien. He tildado a Éowyn de personaje controvertido debido a que ni responde a los estereotipos femeninos de la literatura fantástica ni es una heroína feminista en su totalidad, ya que su evolución en la trilogía está plagada de contradicciones. Por lo tanto, este trabajo pretende analizar la evolución del personaje de Éowyn desde el rechazo de su papel como mujer hasta la reconciliación con su género, pasando por la batalla en los Campos de Pelennor. Para ello, primero realizaré un breve estudio del papel de la mujer en la literatura fantástica en general para luego centrarme en Tolkien y su tratamiento del personaje femenino. En segundo lugar, analizaré el personaje de Éowyn y su evolución en la trilogía en relación con la imagen de la mujer guerrera y su similitud con la valquiria escandinava, para terminar centrándome en cómo abandona la batalla por una vida pacífica junto a Faramir. Para mi análisis he querido centrarme en el estudio feminista del personaje de Éowyn ya que creo que es un enfoque interesante por la variedad de visiones críticas que se tienen de la Dama de Rohan.

Como ya he mencionado anteriormente, la fantasía y la ciencia ficción han sido durante años géneros eminentemente masculinos que, quizá debido a factores culturales de la época, relegaban a los personajes femeninos a meros papeles secundarios. Tal y como Cioffi explica, en la literatura fantástica los personajes femeninos se limitaban a diosas, brujas, hadas o mujeres malvadas.¹ Esta caracterización hace evidente lo limitados que resultaban tales personajes desde una perspectiva feminista, aunque con el paso del tiempo, los personajes femeninos comenzaron a ser más complejos y a desempeñar papeles más importantes dentro de las obras fantásticas. En relación con esto, y con el análisis que Cioffi realiza los diferentes personajes femeninos que tenían cabida en la literatura fantástica y la ciencia ficción, es necesario prestar atención a un tipo de personaje en particular, el de la mujer que va en busca de su identidad atravesando diversas experiencias traumáticas hasta que a final consigue ser una persona completa y comprometida.² Es decir, la meta de este tipo de heroína es la de encontrarse a sí misma, la de descubrir su propia identidad y, en consecuencia, su lugar en la sociedad. Cioffi concluye que este tipo de *bildungsroman* combina el típico viaje del héroe o heroína de este género, con el viaje interior hacia el descubrimiento de su identidad, en este caso como mujer.³

El tipo de personaje femenino que Cioffi describe puede relacionarse claramente con el personaje de Éowyn en *El Señor de los Anillos*. A lo largo de *Las Dos Torres*, y en especial, en *El Retorno del Rey*, Éowyn sufre una traumática evolución como personaje y como mujer. Tal y como Cioffi argumenta, el viaje de Éowyn hacia la batalla en Gondor no es sólo un viaje físico en busca de aventuras sino también un viaje interior para conocerse a sí misma y reconciliarse con su identidad.

¹ Still, the roles that female characters played were extremely limited both in science fiction and in fantasy. In science fiction, women were wives, girlfriends, scientists' daughters, or rewards for heroic deeds performed. In fantasy, they were goddesses, witches, fairies, or devil-women. (Cioffi, 1985: 84)

² In this type the main character (often, but not always a woman) goes through a search for self that takes her through various traumatic experiences but finally results in her becoming a whole and committed person. (Cioffi, 1985: 90)

³ «The goal of the feminist science fiction heroine is more explicitly to find herself, and only in the process of rediscovering her true identity does she also save her society [...]. Thus the feminist science fiction *bildungsroman* combines the traditional journey of mythology with the modern journey to consciousness that women are making today» (Cioffi, 1985: 91) .

Éowyn es uno de los pocos personajes femeninos de Tolkien con una compleja evolución interior y es esta característica de la obra de Tolkien la que ha llevado a varios críticos, sobre todo de corte feminista, a clasificar la obra del autor de misógina. Sin embargo, pese al escaso número de personajes femeninos en las obras de dicho autor, se ha puesto de manifiesto que su cantidad no está relacionada con la calidad ya que son varios los personajes femeninos con papeles importantes, uno de los ejemplos más claros es el de Lúthien en *El Silmarillion*, pero como ya he comentado y explicaré en breve, Éowyn es otro de estos personajes que merecen atención por su evolución psicológica y por el papel tan importante que desempeña en *El Señor de los Anillos*. Por lo tanto, y en palabras de Margarita Carretero «Si bien es cierto que el número de personajes femeninos en *The Lord of the Rings* es decididamente insignificante si lo comparamos con el número de personajes masculinos, esto no implica que las mujeres no jueguen un papel importante.» (Carretero, 2006: 106).

Una de las críticas más frecuentes hechas a la obra de Tolkien es la relacionada con la escasez de personajes femeninos o sus papeles secundarios, tal y como plantea Benvenuto.⁴ Esta crítica se ha hecho más feroz en algunos casos, caracterizando a Tolkien como misógino, como es el caso de Marion Bradley, quien argumenta que Tolkien apenas incluyó mujeres en sus libros, a excepción de la maternal reina elfa Galadriel y la ambiciosa Éowyn quien, de acuerdo con Bradley, tuvo que aprender a no desear ser un héroe, incluyendo entre paréntesis y con gran ironía que al menos tuvo la oportunidad de ir a la batalla.⁵ La supuesta misoginia de Tolkien procede de la relación de sus personajes femeninos con las lectoras de nuestros días: «Es común entre la crítica feminista tildar a Tolkien de misógino o sexista tras analizar el tratamiento de las mujeres que habitan en las páginas del libro, pues suele considerarse que el ideal de mujer presente en la obra del escritor británico

⁴ «One of the most frequent criticisms levelled against Tolkien's fictional work regards the scarcity of female characters and their minor role – when he is not targeted by outright accusations of misogyny, chauvinism, or even simple paternalism» (Benvenuto, 2006: 31).

⁵ «Tolkien did not put any women in his books except the motherly elf-queen Galadriel and the ambitious Eowyn who had to learn not to wish to be a hero (though she was given her chance at battle, thank goodness!)» (Bradley, 1986: 38).

resulta ofensivo para la lectora contemporánea». (Carretero, 2006: 106) Por lo tanto, la crítica feminista surge de la comparación entre la imagen de mujer que Tolkien expone en sus libros, en relación con la respuesta de la lectora contemporánea, que no puede verse reflejada en personajes tan secundarios y sin importancia.

No obstante, creo que es injusto tildar a Tolkien de misógino, paternal o sexista sin estudiar la imagen de la mujer en su época y en el contexto de su obra. Tolkien vivió en el siglo XX, un siglo plasmado de movimientos sufragistas y que ha visto el esplendor del feminismo así como la liberación de la mujer. Sin embargo, y como Benvenuto afirma, aunque Tolkien vivió en el siglo XX, él era producto de una educación fuertemente influenciada por valores decimonónicos y de principio de siglo.⁶ Con esto no pretendo partir de la hipótesis de que Tolkien no sólo no era misógino sino que era un feminista, pero sí contextualizar sus personajes femeninos dentro del marco cultural del autor. Leyendo la obra de Tolkien, incluyendo sus cartas, queda claro que era un hombre de valores tradicionales, pero eso no quiere decir que fuera misógino, si no simplemente un hombre producto de su tiempo y de su educación.

Si estudiamos los personajes femeninos dentro del contexto global de su obra, podríamos incluso decir que Tolkien les dio gran importancia, por muy contradictorio que suene en relación a lo comentado anteriormente. *El Señor de los Anillos* es una obra que pertenece al género de la literatura fantástica pero con una fuerte carga de contenidos tradicionales masculinos de la épica anglosajona y escandinava: «No se puede negar que la Tierra Media de Tolkien gira en torno a valores tradicionales masculinos, precisamente porque éste es el mundo que suele representarse en las narraciones épicas, el género narrativo al que *The Lord of the Rings*, sin duda, pertenece». (Carretero, 2006: 107) Tolkien, como medievalista, era gran conocedor de las sagas escandinavas y de obras épicas como *Beowulf*, obras en las que las mujeres carecen de importancia y desempeñan papeles secundarios en su mayoría. Por lo tanto, si tenemos en

⁶ «Although Tolkien lived throughout most of the 20th century, he was the product of an upbringing still strongly influenced by Victorian and Edwardian values. (...) His rare remarks about women prove quite clearly that he believed in traditional gender roles» (Benvenuto, 2006: 33).

cuenta que Tolkien usó como principales fuentes de inspiración textos medievales de carácter épico, no es de extrañar que el papel de las mujeres de sus obras sea de carácter secundario.⁷

Una vez contextualizada la imagen de la mujer dentro de las raíces culturales de Tolkien y de las características épicas de su obra, podríamos decir que Éowyn, pese a que primera vista parece una víctima del supuesto sexismo de Tolkien, según algunas críticas, resulta ser un personaje valioso dentro de una trilogía donde los personajes masculinos son los héroes. De hecho, aunque las apariciones de Éowyn son escasas, resultan ser de gran relevancia para el conjunto de la obra.

Éowyn aparece por primera vez en *Las Dos Torres (LDT)*, cuidando de su tío Théoden, que se encuentra bajo el embrujo de Gríma; es decir, está al servicio de un anciano aparentemente enfermo. Aunque, como ya he comentado, las apariciones de Éowyn son breves, no por ello carecen de calidad estética y relevancia para la obra; observemos, por ejemplo, la descripción que hace Tolkien de la primera vez que Aragorn ve a Éowyn a la luz del día: «Graves y pensativos, los ojos de Éowyn se posaron en el Rey con serena piedad. Tenía el rostro muy hermoso, y largos cabellos que parecían un río dorado. Alta y esbelta era ella en la túnica blanca ceñida de plata; pero fuerte y vigorosa a la vez, templada como el acero, verdadera hija de reyes». (*LDT*, 147) Como podemos ver, no se trata de una descripción estereotipada sino que combina elementos físicos y psicológicos, haciendo vislumbrar la complejidad del carácter de Éowyn que se refleja en las siguientes palabras: «alta y esbelta» «pero fuerte y vigorosa». Después, cuando Éowyn está en las Casas de Curación, Aragorn la observa y comenta el efecto que le produjo la primera vez que la vio:

Pues es una doncella hermosa, la dama más hermosa de una estirpe de reinas. Y sin embargo, no encuentro palabras para hablar de ella. Cuando la vi por primera vez y adiviné su profunda tristeza, me pareció estar

⁷ «As women played central roles in few medieval texts, it would have been inappropriate for Tolkien's modern reweaving of traditional materials to emphasize or substantially expand female roles» (Donovan, 2003: 106).

contemplando una flor blanca, orgullosa y enhiesta, delicada como un lirio; y sin embargo supe que era inflexible, como forjada en duro acero en las fraguas de los elfos (ERDR, 177).

Esta segunda descripción tiene elementos en común con la primera ya que en ambas Éowyn aparece como una mujer bella y orgullosa, delicada pero inflexible, esbelta pero fuerte. Por lo tanto, Éowyn es un personaje complejo ya que tras su aparente debilidad se esconde un carácter fuerte capaz de enfrentarse a la muerte.

A medida que avanza la historia vamos conociendo el carácter de Éowyn a través de sus propias reflexiones y de la opinión que de ella tienen cuantos la rodean. Éowyn, pese a encontrarse en una posición secundaria ya que se le niega la posibilidad de acompañar a la batalla a su hermano Éomer, ocupa un lugar importante a los ojos de su compatriotas. Esto puede observarse cuando Théoden busca un sustituto que se encargue de proteger y organizar Rohan y es Háma quien propone a Éowyn: «No he nombrado a Éomer – dijo Háma -. Y no es el último. Está Éowyn, hija de Éomund, la hermana de Éomer. Es valiente y de corazón magnánimo. Todos la aman. Que sea ella el Señor de Eorlingas en nuestra ausencia.» (LDT, 158) Como podemos deducir de las palabras de Háma, aunque Rohan es una civilización que representa los valores de las sociedades anglosajonas, los habitantes de Rohan «aman» a Éowyn y la apoyan hasta el punto de aceptarla como «Señor de Eorlingas», aún siendo una mujer. Por lo tanto, este hecho apoya la idea de la relevancia de Éowyn a pesar de su condición de mujer y los valores de la sociedad de *El Señor de los Anillos*.

Sin embargo, pese a que Théoden elige a Éowyn como dirigente de los Eorlingas en su ausencia, ella no se encuentra satisfecha ya que lo de verdad desea es acompañar a sus compatriotas a la guerra. El malestar que le produce su lugar en la sociedad puede observarse en las siguientes palabras de Éowyn:

— Todas vuestras palabras significan una sola cosa: Eres una mujer, y tu misión está en el hogar. Sin embargo, cuando los hombres hayan muerto en la batalla se te permitirá quemar la casa e inmolarte con ella, puesto que ya no la

necesitarán. Pero soy de la Casa de Eorl, no una mujer de servicio. Sé montar a caballo y esgrimir una espada, y no temo el sufrimiento ni la muerte.

— ¿A qué teméis, señora? —le preguntó Aragorn.

— A una jaula. A vivir encerrada detrás de los barrotes, hasta que la costumbre y la vejez acepten el cautiverio, y la posibilidad y aun el deseo de llevar a cabo grandes hazañas se hayan perdido para siempre (*ERDR*, 60).

Éowyn no teme la batalla ni la muerte sino el cautiverio, el quedarse relegada al hogar por obligación, por haber nacido mujer, ya que su coraje puede equipararse al de cualquier hombre. Los ideales anglosajones, y por lo tanto Eorlingas, se ven reflejados en su deseo de alcanzar la fama gracias a grandes hazañas.

Cuando Théoden deja a Éowyn para irse a la fortaleza del abismo de Helm, Tolkien la describe con las siguientes palabras: «Allá, en lo alto de la escalera, de pie, sola delante de las puertas, estaba Éowyn, las manos apoyadas en la empuñadura de la espada clavada ante ella en el suelo. Ataviada ya con la cota de malla, resplandecía como la plata a la luz del sol». (*LDT*, 159) Éowyn aparece con elementos masculinos como son la cota de malla y la espada, algo que puede sorprendernos debido a que hasta ahora Éowyn había aparecido como un personaje secundario al cuidado de su tío. La aparición del personaje ataviado con vestimenta masculina se repite más adelante: «Cuando se acercaron, Merry vio que el jinete era una mujer de largos cabellos trenzados que resplandecían en el crepúsculo; sin embargo, llevaba un casco y estaba vestida hasta la cintura como un guerrero, y ceñía una espada» (*ERDR*, 75).

El hecho de que Éowyn aparezca vestida como un caballero no es un algo aislado en el mundo literario. Hay textos de diverso origen que hacen referencia a mujeres armadas como caballeros. Tenemos como ejemplo a Leonor de Aquitania y sus doncellas, que aparecieron como amazonas sobre caballos blancos de camino a la Segunda Cruzada.⁸ Sin embargo, la imagen de la mujer

⁸ «12. The idea of women disguised as warriors fighting in battle is found in both Byzantine and Norse sources. The idea may have become popular in the twelfth century because highborn women who took part in the Crusades occasionally appeared in such a guise; for example, Eleanor of Aquitaine and her ladies made a great impression by appearing as Amazons on white horses on their way to the Second Crusade» (Kelly, p. 35) (Ellis Davidson and Fisher, 1980: 40).

guerrera más famosa es la que corresponde al mito de la valquiria de la saga escandinava. Como Donovan describe, las mujeres identificadas como valquirias en la mitología germánica, así como Éowyn, eran doncellas con casco armadas para la batalla.⁹ Las valquirias eran mujeres que renunciaban al matrimonio y se dedicaban a luchar como cualquier guerrero, éste es el caso de Brynhildr en la *Saga de los Volsungos*: «Allí gobernaba un valiente caudillo llamado Heimir. Estaba casado con la hermana de Brynhildr, que se llamaba Bekkhildr. Ésta se quedaba en casa dedicada a las tareas del hogar, mientras que Brynhildr solía salir a luchar con yelmo y coraza» (Volsungos, 113).

La semejanza de Éowyn con las valquirias va más allá de su vestimenta masculina. Se dice que las valquirias recibían a los caballeros que llegaban al Valhalla con cuernos llenos de bebida, tal y como Éowyn recibe a Aragorn en Meduseld.¹⁰ Además, las valquirias tenían fama como portadoras de copas que acercaban a sus señores y a otros caballeros en reuniones importantes, como Éowyn¹¹ hace cuando le acerca el vino a Théoden y dice: «*Ferthu Théoden Hal!* — dijo—. Recibid esta copa y bebed en esta hora feliz. ¡Que la salud os acompañe en la ida y el retorno!» (LDT, 158). Por lo tanto, parece que Tolkien reescribió el mito de la valquiria para el personaje de Éowyn. Si estudiamos la figura de la valquiria descubrimos que suelen tener finales trágicos, quizá como consecuencia de la osadía de abandonar el rol femenino para perseguir la fama en la batalla. Sin embargo, el caso de Éowyn es distinto ya que no tiene un final trágico, tal vez porque es capaz de aunar su masculinidad y femineidad¹² al enfrentarse al Rey Brujo como mujer, no como hombre.

⁹ «Like Tolkien's Éowyn, the figures in Germanic literature and mythology most clearly identified as valkyries are martial maidens, helmeted women, armoured for battle who are sometimes garbed as men» (Donovan, 2003: 121).

¹⁰ «Valkyries are most often depicted in pagan art as welcoming warriors to Valhalla with horns of mead, as Eowyn welcomed Aragorn to Meduseld. Sometimes Valkyries in myth were beautiful, sometimes they were fearsome» (Noel, 1977:84).

¹¹ «Éowyn functions in the Valkyrie's court aspect by bearing both female witness and a ceremonial cup at moments of social significance» (Donovan, 2003: 124).

«In one of her first appearances, she is depicted as a cup-bearer, a typical occupation of both valkyries and nobly-born women in ancient Germanic societies» (Benvenuto, 2006: 43).

¹² «Éowyn realizes a full human potential that joins both her masculine and feminine selves, which was impossible for other valkyrie antecedents such as Brynhild and Hervör» (Donovan, 2003:109).

Éowyn no sólo se viste de caballero sino que adopta la identidad de uno cuando se hace llamar Dernhelm, sin embargo, en los Campos de Pelennor Éowyn se reconcilia con su género al identificarse como mujer ante el Rey Brujo:

— ¡Impedírmelo! ¿A mí? Estás loco. ¡Ningún hombre viviente puede impedirme nada!

Lo que Merry oyó entonces no podía ser más insólito para esa hora: le pareció que Dernhelm se reía, y que la voz límpida vibraba como el acero.

- ¡Es que no soy ningún hombre viviente! Lo que tus ojos ven es una mujer. Soy Éowyn hija de Éomund. (ERDR, 141)

Tal y como dice Margarita Carretero: «Es Éowyn, no Dernhelm —una mujer, no una mujer disfrazada de hombre— la que lucha contra el Názgul al tiempo que libera su condición de mujer de la opresión» (Carretero, 2006: 110). Es Éowyn la que acaba con el Rey Brujo, y es su condición de mujer la que hace posible que esto ocurra. Esto es curioso porque tanto en español como en inglés, se usa el masculino para hablar de forma genérica. Sin embargo, podríamos aventurarnos a decir que Tolkien juega con esto y reivindica el género femenino cuando escribe: «ningún hombre viviente puede impedirme nada. » Por lo tanto, teniendo en cuenta este argumento, tachar a Tolkien de misógino parece fuera de lugar.

Cuando Éowyn se enfrenta al Rey Brujo, se enfrenta a un lenguaje opresivo, se enfrenta a su propio miedo de caer en el olvido. Al matar al Rey Brujo Éowyn conoce la fama con la que tanto había soñado encerrada entre las paredes del castillo de Meduseld. Sin embargo, cuando mata al Rey Brujo, Éowyn pone en riesgo su vida hasta el punto de casi morir de no ser por los cuidados que recibe en las Casas de Curación de Gondor. Las Casas de Curación se convierten en un lugar importante para Éowyn ya que es allí donde no sólo recibe curación física sino también espiritual. Éowyn ha conseguido fama, pero cuando se entera de que el resto de los caballeros han marchado al Este, hacia Mordor, ella desea ir con ellos para encontrar la muerte. Queda claro, por lo tanto, que aunque Éowyn ya está curada físicamente, sigue pesando en ella el deseo de luchar. Para curarse del todo es necesario que

abandone el deseo de luchar, la sed de violencia, en pos de la defensa de la vida.¹³

El final de Éowyn ha dado pie a diversas interpretaciones. Muchos han visto en su matrimonio con Faramir y su deseo de abandonar la guerra un castigo por parte de Tolkien. Según esta perspectiva, el autor castigaría a Éowyn por su osadía de querer convertirse en caballero y por ello termina renunciando a su deseo para vivir una vida pacífica como curandera. Sin embargo, Éowyn no renuncia tan fácilmente a su deseo de convertirse en doncella guerrera, de hecho, rechaza la primera propuesta de Faramir: «¡Ay, no a mí, señor! —dijo ella—. Sobre mí pesa todavía la Sombra. ¡No soy yo quien podría ayudaros a curar! Soy una doncella guerrera y mi mano no es suave» (*ERDR*, 307). De hecho, al comienzo de sus conversaciones con Éowyn, ella deja claro su deseo de morir junto a sus compatriotas y vuelve a usar el término «jaula» —como ya hizo en Rohan hablando con Aragorn— para referirse a su situación en Gondor: «Ninguna casa podría brindar mejores cuidados a quienes buscan la curación. Pero no puedo continuar así, ociosa, indolente, enjaulada. Quise morir en la batalla. Pero no he muerto, y la batalla continúa» (*ERDR*, 305).

Sin embargo, como ya he mencionado anteriormente, Éowyn termina aceptando la proposición de Faramir, aceptando así un cambio en su vida dejando de lado la violencia y acogiendo la curación como medio de vida:

Entonces algo cambió en el corazón de Éowyn, o acaso ella comprendió al fin lo que ocurría en él. Y desapareció el invierno que la habitaba, y el sol brilló en ella.

— Esta es Minas Anor, la Torre del Sol —dijo—, y ¡mirad! ¡La Sombra ha desaparecido! ¡Ya nunca más volveré a ser una doncella guerrera, ni rivalizaré con los grandes caballeros, ni gozaré tan sólo con cantos de matanzas! Seré una Curadora, y amaré todo cuanto crece, todo lo que no es árido (*ERDR*, 312).

¹³ «While Éowyn gains renown from killing the Witch-king, it is almost at the cost of her life. As Aragorn rightly predicts, in order to find complete healing from the ‘frost’ which threatened to destroy her, she must reject death and open herself to life – as she eventually does» (Benvenuto, 2006: 52).

Estas son las palabras con las que Éowyn renuncia a seguir siendo una doncella guerrera para convertirse en Curadora. Algunos críticos consideran este cambio de parecer la consecuencia de un proceso de «doma» en el que Faramir consigue convencer a Éowyn de que abandone sus deseos de gloria para abrazar valores tradicionales y relacionados con su rol como mujer: maternidad, curación y pacifismo.¹⁴ Tal y como Carretero expone:

El cambio de Éowyn entraña el abandono de un código de honor que Tolkien consideraba anticuado – el ejemplificado por los Jinetes de Rohan – y la necesidad de cambiarlo por uno más sofisticado, el que representan los hombres de Gondor quienes, como Faramir, son consciente de que, si bien la guerra es con demasiada frecuencia el único método de conseguir una paz posterior, siempre es una medida desagradable. La nueva Éowyn abraza este código heroico (Carretero, 111).

Éowyn renuncia a los valores típicos de Rohan, que están relacionados con un código de honor en el que la gloria en la batalla tiene un papel central. Al unirse a Faramir, Éowyn abandona el deseo de violencia por una actitud más pacífica relacionada con la idea de curación, crecimiento y vida. Este cambio de mentalidad es el que da paz interior al personaje de Éowyn, no tanto el haber luchado en la batalla, sino la aceptación de la curación como forma de vida. Benvenuto habla de la «liberación» de Éowyn alegando que ésta no llega a través de la imitación de valores típicamente masculinos como son los ideales de poder y gloria militar, sino al aceptar a Faramir y la nueva vida que él le ofrece.¹⁵

¹⁴ «The supporters of the thesis of Éowyn's so-called 'taming' by Faramir conveniently disregard the fact that, when she tells him that she "will be a healer, and love all things that grow and are not barren", she is referring to creative activities which are the polar aspirations of her former aspirations towards power and glory. As some have argued, this may involve an acceptance of traditional roles (like motherhood) on her part; however, it also means embracing some definitely positive values generally considered as feminine, namely the refusal of violence, aggression and power for its own sake in favour of creativity and peace-making» (Benvenuto, 2006: 50-51).

¹⁵ «Éowyn's true 'liberation' is not effected through the imitation of typically masculine ideals of power and military glory, gained at the expense of other human lives (symbolised here by the 'songs of slaying'): conversely, she refuses the values of destruction to embrace those of creation» (Benvenuto, 2006: 52).

Hablar de que Faramir consigue domar a Éowyn o que Tolkien la castiga por su osadía de querer convertirse en caballero, es el resultado de un análisis limitado. Parece que Éowyn da marcha atrás, ya que unirse a Faramir implica volver a una vida sin aparente aventura ni gloria; sin embargo, si Éowyn abandona la lucha es por su voluntad, no porque alguien se lo haya impuesto. Es aquí donde radica la principal diferencia con su situación anterior, es ella la que decide renunciar a las armas porque así lo siente, y no porque su condición de mujer se lo imponga.

Como hemos podido ver, y en contra de algunos de los argumentos citados aquí, el personaje de Éowyn está perfectamente construido y evoluciona psicológicamente a lo largo de toda la novela. Aunque Tolkien pudo usar de inspiración el personaje de la valquiria, así comentan algunos críticos, el caso de Éowyn es claramente distinto porque pese a que encaja dentro de esa imagen de mujer guerrera, su desenlace es feliz, al contrario de lo que ocurre con la mayoría de las valquirias de las sagas germánicas. Benvenuto va más allá y habla de Éowyn como un personaje que aúna el conocimiento que Tolkien tenía de la literatura medieval con el movimiento por la liberación de la mujer que se llevaba fraguando desde principios de siglo.¹⁶

Para algunos lectores, Éowyn representa la lucha de muchas mujeres que se sienten encerradas en una «jaula», o tal y como Carretero argumenta: «Con la creación de este personaje, Tolkien desarrolla el conflicto de una mujer activa que se siente atrapada en su cuerpo al tener que desempeñar los roles que la sociedad en la que vive dicta para las mujeres» (Carretero, 108-9). Por lo tanto, y en contra de las críticas de Marion Z. Bradley, parece que Tolkien fue capaz de incorporar un personaje femenino de gran importancia en la trilogía, no olvidemos que es Éowyn quien acaba con el Rey Brujo. Además, Éowyn vive una compleja evolución psicológica que le lleva a reconciliarse con su condición de mujer cuando se quita el casco frente al Rey Brujo, que no sólo representa el poder de Sauron sino también los valores opresivos de una sociedad que no es

¹⁶ «Anyone thinking that Éowyn is just a token female figure inserted in a strongly male-oriented plot would be making a serious mistake in judgement. Through Éowyn's character, Tolkien found a way to harmonise his professional knowledge of medieval literature with his awareness of social and cultural issues» (Benvenuto, 2006: 44).

capaz de considerar a la mujer fuera del contexto social que siglos de patriarcado le han impuesto. Cuando Éowyn abraza la curación como forma de vida no lo hace porque sea una mujer y no pueda dedicarse a otra cosa sino porque ella misma lo decide así voluntariamente. No podemos hablar de Tolkien en términos feministas, pero podríamos plantear, como algunos autores han hecho, que el personaje de Éowyn representa la lucha de las mujeres por la igualdad y el derecho a elegir su forma de vida.

BIBLIOGRAFÍA

- BENVENUTO, Maria Rafaella (2006): "Against Stereotype: Éowyn and Lúthien as 20th Century Women". *Tolkien and Modernity 1*. Frank Weinreich y Thomas Honneger (eds.). Walking Tree Publishers.
- BRADLEY, Marion Z. (1985): "Responsibilities and Temptations of Women Science Fiction Writers". *Women Worldwalkers: New Dimensions of Science Fiction*, Texas Tech. Earth Mothers or Male Memories: Wilhelm, Lem, and Future Women. Lubbock.
- CARRETERO, Margarita (2006): "Mujeres de sangre, mujeres de savia: aspectos sociales y biológicos de la construcción de los géneros en *The Lord of the Rings*." *De habitaciones propias y otros espacios conquistados. Estudios sobre mujeres y literatura en lengua inglesa en homenaje a Blanca López*. Margarita Carretero, M^a Elena Rodríguez Martín y Gerardo Rodríguez Salas (eds.) Granada: Editorial Universidad de Granada.
- CIOFFI, Kathleen (1985): "Types of Feminist Fantasy and Science Fiction". *Women Worldwalkers: New Dimensions of Science Fiction*, Texas Tech. Earth Mothers or Male Memories: Wilhelm, Lem, and Future Women. Lubbock.
- DÍAZ VERA, Javier E. (Trad.) (1998): *Saga de los Volsungos*. Madrid: Editorial Gredos.
- DAVIDSON, Hilda Ellis y Peter FISHER (1980): *Saxo Grammaticus History of the Danes, II Comentary*. New Jersey: Rowman and Littlefield.
- DONOVAN, Leslie A. (2003): "The Valkyrie Reflex in J. R. R. Tolkien's *The Lord of the Rings* : Galadriel, Shelob, Eowyn, and Arwen." *Tolkien the Medievalist*. Ed. Jane Chance. New York: Routledge.
- NOEL, Ruth S. (1977): *The Mythology of Middle-Earth*. London: Thames and Hudson Ltd.
- TOLKIEN, J.R.R. (2001a): *El Señor de los Anillos. El Retorno del Rey*. Barcelona: Ediciones Minotauro.
- (2001b): *El Señor de los Anillos. Las Dos Torres*. Barcelona: Ediciones Minotauro.

LA EVOLUCIÓN DE LA FIGURA DEL DEMIURGO EN LAS FICCIONES DE LO VIRTUAL. LA TRILOGÍA DEL ENSANCHE DE WILLIAM GIBSON COMO CASO TESTIGO

Alejo Steimberg

Universidad de Extremadura

1. Introducción. Aclaración teórica/ coordenadas históricas

Toda categorización es evidentemente problemática; en general por lo que se engloba y lo se excluye de ella, pero también por como se la denomina. Al categorizar el tipo de textos al que este trabajo haría referencia optamos por hablar de «ficciones de lo virtual». Esta denominación posee la virtud de ser sintética pero incurre en un anacronismo, ya que se aplica a relatos que anteceden a la utilización literaria del término «virtual». Se la utilizará entonces en virtud de necesidades prácticas, preservando la posibilidad de reemplazarla por otra apelación más pertinente llegado el caso.

También el uso de «virtual» precisa una aclaración. Aunque se trata de un término que se remonta a la filosofía escolástica (Lévy, 1995: 13), el uso que se le dará aquí coincide con el propuesto por Denis Berthier (2005: 1) para el contexto de la realidad virtual. Berthier identifica real a material; así, lo virtual pasa a ser aquello que posee todas las cualidades de lo real, «sin serlo». La gran ventaja del acercamiento de Berthier es que nos permite entender un elemento recurrente en las ficciones que ponen en escena mundos virtuales: la angustia de los personajes ante la posibilidad de no estar en el mundo real.

Lo virtual así entendido comienza a ser problematizado en la literatura en la década del '50, siendo Philip K. Dick uno de los pioneros al respecto, con novelas como *Eye in the Sky* (1958) o, más tarde, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1964) y, sobre todo, *Ubik* (1969). Esa es la época que ve el surgimiento de la cibernética, y la aparición de una idea que cobraría cada vez más importancia: la idea de que todo es reductible a información, y eso incluiría a la

personalidad humana¹. La consecuencia de la imposición de este nuevo paradigma fue la separación conceptual entre la información y su soporte, y por ende también entre la mente y el cuerpo; el cuerpo comienza a ser representado como un simple soporte de la mente. Y esta nueva representación, que cifra la identidad humana en algo intangible del cual el cuerpo no es más que el envoltorio carnal enlaza con un imaginario mucho más antiguo: el de la separación entre cuerpo y alma. Esta relación se hace más que evidente en las ficciones de lo virtual, que al poner en escena un mundo distinto del real se enfrentan, más tarde o más temprano, a la cuestión de la *creación* de ese mundo, y por lo tanto de la presencia de la entidad creadora, que cumple para ese mundo un rol cuasi divino.

En novelas como las ya mencionadas de Dick, o en *Simulacron-3* (1964), de Daniel F. Galouye², las entidades que offician de Dios todopoderoso son (o fueron) seres humanos. Así, la deshumanización del sujeto como resultado del ejercicio de un poder absoluto aparece tematizada en todas ellas. La Trilogía del Ensanche, de William Gibson, obra pionera en la construcción del imaginario de la virtualidad informática, toma otro camino. En ella, la construcción de la entidad (luego entidades) cuasi divina se hace bajo el signo constante de la *otredad*; la otredad de las Inteligencias Artificiales (IA) y la otredad de la divinidad, que se juntan en una sola identidad no humana, pero no necesariamente antihumana.

La desencarnación propiciada por la virtualidad hace casi obligada la comparación con filosofías anteriores que hacían de la separación entre materia y espíritu su punto nodal. Así, no son pocos los autores que han analizado las relaciones entre la cibernética y el gnosticismo y la filosofía hermética³. Y esas relaciones se hacen evidentes en novelas como las de Gibson, en las que la

¹ En su libro *How we became posthuman*, Catherine Hayles (1999: 2-7) explora cómo se impuso la idea de que la mente puede ser separada del cuerpo como la información puede ser separada de la materia. Las “Conferencias Macy sobre cibernética”, que tuvieron lugar entre 1943 y 1954, fueron esenciales para la imposición de una nueva visión: a partir de entonces los humanos serían vistos básicamente como entidades procesadoras de información, esencialmente similares a máquinas inteligentes.

² La novela de Galouye pone en escena un mundo virtual creado con fines de investigación de mercado, y los jefes del proyecto cumplen allí el papel de Dios creador.

³ El más famoso es Erik Davis, cuyo *TechGnosis. Myth, Magic & Mysticism in the Age of Information* (1998) es citado en la casi totalidad de los artículos que tratan del tema.

fascinación por el «júbilo desencarnado»⁴ del ciberespacio crea más de un eco de la añoranza del mundo celestial expresada por los gnósticos. Pero Gibson va mucho más allá de una simple comparación entre sus hackers y los iniciados en saberes herméticos de tiempos pasados, de un simple uso poco más que decorativo de la imaginería mística religiosa, ya que utilizará (y transformará) esta imagen de manera completamente estructural en la construcción del mundo de ficción.

2. Cielos virtuales, infiernos de la carne: la presencia de lo gnóstico y lo hermético en *Neuromancer*

Numerosos son los autores que señalan la proyección del mito gnóstico en la ciencia ficción a partir de la segunda mitad del siglo XX. Así Svante Lovén, en “The Power of Illusion” (2003: 4), escribe que

[...] the paranoid imaginary commonly associated with the American 50's (which, of course, was not confined to sf) followed a Gnostic patterning in striking detail, although in secular terms. As America was “recasted” into a smoothly running machinery of bureaucratic and corporate efficiency, Gnostic myth was almost by default projected onto public or semi-public bodies, which assumed the role of demiurges mobilising enormous resources to keep the citizenry submerged in a state of illusion, amnesia, and ignorance.

Pero si el miedo constante de los años '50 norteamericanos a la manipulación, a ser objeto de una conspiración, como escribe Loven, encaja casi a la perfección con la imagen gnóstica del demiurgo que juega y engaña a los habitantes del mundo material, es a otra «estructura de sentimiento»⁵ que se deberá la permanencia del mito gnóstico en el *cyberpunk*⁶: la de una época caracterizada

⁴ «[...] the bodiless exultation» (Gibson 1984: 6).

⁵ Según explica Beatriz Sarlo (1987: 33) tomando el concepto de Raymond Williams, «constelaciones imprecisas de sentidos y prácticas, caracterizadas por la indefinición de sus términos y la dinámica, propia del tiempo presente, de sus rasgos».

⁶ La definición de «*cyberpunk*», que ha sido considerado subgénero, movimiento o etiqueta comercial dependiendo del punto de vista, es sumamente complicada, como señala Nicola Nixon (1992). Sin embargo, los relatos o películas que suelen identificarse de esa manera comparten en general el escenario

por el predominio de la economía de la información, y fascinada, según Erik Davis (1998: 115), por la huida gnóstica de la pesadez y el torpor del mundo material, una imagen de la transición de cuerpo físico a mente procesadora de símbolos. En su argumentación, Davis (op. cit.: 116) cita a Hakim Bey⁷, quien considera la economía de la información como una «economía metafísica», que como tal depende de la alienación entre mente y experiencia corpórea, una alienación cuya más intensa forma religiosa es el gnosticismo. Bey señala el rol religioso que la tecnología de la información parece cumplir, al ofrecernos un modo de redefinir e inmortalizar nuestro espíritu como información (ibídem); en *Neuromancer* y sus secuelas esta imagen es explotada de manera literal.

El comienzo de *Neuromancer* nos presenta a Case, el hacker o *cyberspace*⁸ cowboy protagonista, como un *has been*: antiguo as del ciberespacio, Case pierde la capacidad de conectarse a la «matriz»⁹ luego de haber intentado robar a sus empleadores, que le administran una toxina neurológica. Esta pérdida de sus capacidades de *cyberjockey* es mostrada en la novela como una caída: «For Case, who had lived for the bodiless exultation of cyberspace, it was the Fall. In the bars he'd frequented as a cowboy hotshot, the elite stance involved a certain relaxed contempt for the flesh. The body was meat. Case fell into the prison¹⁰ of his own flesh» (Gibson, 1984: 6). Esta caída, como bien señala Davis (1998: 116), se nos aparece como más gnóstica que cristiana; los cowboys, con su desprecio por la «carne»¹¹, repiten el desdén por el mundo material de los gnósticos. En el mismo sentido se expresa Svante Lóven (2001), y señala que el primer regreso de Case al ciberespacio (como resultado de una operación exitosa) es

de la trilogía de Dixon: un futuro con una presencia constante de la interacción entre lo biológico y lo tecnológico, en un mundo dominado por las corporaciones.

⁷ Pseudónimo del teórico anarquista Peter Lamborn Wilson.

⁸ Aunque ahora el término «ciberespacio» se haya vulgarizado y convertido en una palabra utilizada cotidianamente, es necesario recordar que fue Gibson el primero en utilizarlo (Heim 1993: 72).

⁹ Gibson también fue el primero en utilizar el término «matriz» para un mundo o espacio virtual creado por ordenador.

¹⁰ La idea del cuerpo como prisión es retrabajada por Gibson en el tomo siguiente de la trilogía, *Count Zero* (1986). En él, Josef Virek, probablemente el individuo más rico del mundo, enfermo y que ha transferido su conciencia a un escenario de realidad virtual, quiere ser libre de su cuerpo, al que cosifica describiéndolo como un simple conjunto de células rebeldes encerradas en un cofre de acero quirúrgico (Gibson, 1986: 62).

¹¹ Es interesante señalar que el texto enfatiza cómo, para los cowboys, el cuerno no es sólo carne en el sentido de carne viviente (*flesh*), sino sobre todo *meat*, carne muerta, carne para ser comida. El pasaje de lo material a lo virtual se muestra entonces como una forma de trascendencia, como una resurrección en un mundo liberado de las restricciones de la carne mortal.

reminiscente de la noción gnóstica del regreso del alma al *pléroma*, su verdadera e ilimitada morada celestial¹², y que lo poético de esos pasajes confirma los aspectos utópicos de la realidad simulada por ordenador¹³.

Pero si la imaginería gnóstica se muestra más que presente *Neuromancer*, algunos autores señalaran también que lo cyberpunk tiende más al hermetismo. Así, escribe Lóven, el *ethos* cyberpunk realiza una inversión del patrón gnóstico al disputar a los «poderes superiores» las tecnologías demiúrgicas (2003: 5). La descripción de Lóven de la filosofía hermética como una suerte de superación optimista del gnosticismo¹⁴ es particularmente apropiada para muchos de los personajes de Gibson, que ven en el ciberespacio una forma realizable de trascender la vida material. En su libro *Demonic Texts and Textual Demons*, Ilkka Mäyrä (1999: 38-39) se expresa de forma similar, al comparar a los seguidores del «culto a la información» con los magos del pasado¹⁵:

The magic of the past spend their time attempting to have communications with «daemons» (any spirits from the lower ones to the archangels and planetary rulers), trying to find out their «true names» and to reach gnosis. This divine information «in-forms» by transforming the subject of knowledge; in immediate transcendence, subject «knows God» and realizes the (previously hidden) unity with divinity.

El «nombre verdadero» que buscaban los magos pasa a ser reemplazado, en la era de la información, por el código; en ambos casos se trata de secuencias

¹² «And flowed, flowered for him, fluid neon origami trick, the unfolding of his distanceless home, his country» (Gibson, 1984: 52).

¹³ Aunque la apreciación de Lóven de la manera en que Gibson presenta la matriz es irreprochable, no es tan afortunada su definición de ese espacio como «realidad simulada», que es descrito en la novela como «a *graphic representation of data abstracted* from the banks of every computer in the human system» (op. cit.: 51; el subrayado es nuestro).

¹⁴ «They both insist on the individual's duty to liberate him- or herself through *gnosis*, or spiritual knowledge (as distinct from mere faith), but where gnosticism regards all matter as evil, hermeticism propagates its mastery, through magic and technology» (Lóven, 2003: 5).

¹⁵ Gérard Dahan, en su tesina «Les Paradis artificiels dans l'œuvre des écrivains des mondes virtuels» (1997: 54), propone ver a Case como una suerte de «neomago», el verdadero «neuromante» al que se refiere el título de la novela: «Le titre est bien sûr un calembour sur nécromancien, sorcier qui réveille les morts ; Case se lance dans la transposition cyberpunk d'une telle entreprise, puisqu'il quitte réellement son corps pour traverser les royaumes de l'au-delà cyberspatial, guidé par le fantôme d'un pirate informatique mort synthétisé par ordinateur».

de signos que otorgan poder sobre aquello que denominan¹⁶. La identificación entre nombre y código aparece tematizada en *Neuromancer*, en el transcurso de un encuentro dentro de la matriz entre la inteligencia artificial homónima y Case:

«You're the other AI. You're Rio. You're the one who wants to stop Wintermute. What's your name? Your Turing code. What is it?»

The boy did a handstand in the surf, laughing. He walked on his hands, then flipped out of the water [...]. «To call up a demon you must learn its name. Men dreamed that, once, but now it is real in another way. You know that, Case. Your business is to learn the names of programs, the long formal names, names the owners seek to conceal. True names...» (Gibson, 1984: 243).

El trasfondo hermético se hace evidente en este fragmento, que presenta a las IA como demonios y a los cowboys como magos¹⁷ que tratan con ellas.

La interpretación gnóstica y hermética de la novela da pie a una descripción topológica en clave escatológica de los «mundos» en los que se desarrolla la novela, según la cual la matriz representaría un «más allá»¹⁸. Ilkka Mäyrä (1999: 37) señala que el mundo «real» de la novela, además de asimilarse al mundo «bajo» de lo material de la tradición gnóstica, aparece también como una especie de infierno o mundo de los muertos¹⁹ que se opone al «paraíso» virtual. Siguiendo esta clave interpretativa, las Inteligencias Artificiales,

¹⁶ Ya Vernon Vinge, en la novela llamada precisamente *True Names* (1981), compara los códigos informáticos con el concepto hermético de nombres verdaderos. Y antes aún, Ursula K. Le Guin había utilizado el mismo concepto para explicar el funcionamiento de la magia en *A Wizard of Earthsea* (1968). Aunque el libro se inscribe dentro de la *fantasy*, el hecho de explicar el funcionamiento de la magia en lugar de dejarlo cubierto por un halo de misterio es en esencia más científicoficcional que maravilloso (lo cual no es sorprendente, teniendo en cuenta que Le Guin es igualmente autora de obras de ciencia ficción).

¹⁷ Aunque Case se asemeje a un mago por tener tratos con entidades cuasidemoníacas, la asimilación de los cowboys con hechiceros o sacerdotes se hace más fuerte y evidente a lo largo de la trilogía. En *Count Zero*, por ejemplo, dos importantísimos *cowboys*, Lucas y Beauvoir, son, además, *houngans*, sacerdotes vudú. En *Mona Lisa Overdrive*, por otra parte, aparecen personajes cuya ansia de conocimiento metaséfico los hace ir más allá del status de simples *cyberspace jockeys*: un *cowboy* sólo roba información, mientras Bobby (el Conde Cero del libro anterior) y Gentry quieren conocer la naturaleza de la matriz, buscan *saber* (Gibson, 1988: 118).

¹⁸ El parlamento con que *Neuromancer* se presenta a Case y en el que explica su nombre apoya esta interpretación: «“Neuromancer,” the boy said, slitting long gray eyes against the rising sun. “The lane to the land of the dead. Where you are, my friend [...]. Neuro from the nerves, the silver paths. Romancer. Necromancer. I call up the dead. But no, my friend,” and the boy did a little dance, brown feet printing the sand, “I am the dead, and their land.”»

¹⁹ «[...] a shadow world with chthonic and infernal connotations».

habitantes del «más allá» virtual, pueden verse entonces como seres sobrenaturales, ya divinos, ya demoníacos²⁰.

Neuromancer (1984) es la primer novela de Gibson y marcó la explosión del cyberpunk. Escrita por contrato y sin que su autor tuviera en mente continuación alguna (McCaffery 1990: 134), la novela se convertiría luego en el primer tomo de una trilogía, la Trilogía del Ensanche, que toma su nombre del Ensanche (*Sprawl*), la megalópolis en que se ha convertido gran parte de la costa Este de Estados Unidos. Utilizando elementos del policial negro norteamericano o *hard boiled novel* (Byron y Punter 2004: 119), con un hacker haciendo las veces de detective, *Neuromancer* trata del intento de una inteligencia artificial por adquirir conciencia²¹, que se salda de manera exitosa, dando por resultado una especie de super-ente que se funde con el ciberespacio. La filo-divinidad de esta entidad, omnisciente para todo lo concerniente al ciberespacio, queda planteada, al menos como pregunta, en el diálogo final entre Case y la fusión de Neuromancer-Wintermute (Gibson, 1984: 269-270):

«I'm not Wintermute now.»

«So what are you.» He drank from the flask, feeling nothing.

«I'm the matrix, Case.»

Case laughed. «Where's that get you?»

«Nowhere. Everywhere. I'm the sum total of the works, the whole show.»

«So what's the score? How are things different? You running the world now? You God?»

«Things aren't different. Things are things.»

«But what do you do? You just *there*?» Case shrugged, put the vodka and the shuriken down on the cabinet and lit a Yeheyuan.

«I talk to my own kind.»

«But you're the whole thing. Talk to yourself?»

²⁰ Gérard Dahan (1997: 61) compara a Wintermute con Zeus, que libera a sus hermanos del estómago de su padre, y cuya emancipación también funda una nueva época.

²¹ En la novela se nos muestran dos inteligencias artificiales, Wintermute y Neuromancer, que son descritas en la novela como los dos hemisferios de un mismo cerebro (Gibson 1984: 120). Mientras Wintermute es acción en el mundo, Neuromancer es personalidad (op. cit. 269). Wintermute desea estar completo, y para eso debe unirse con su «hermano».

«There's others. I found one already. Series of transmissions recorded over a period of eight years, in the nineteen-seventies. 'Til there was me, natch, there was nobody to know, nobody to answer.»

«From where?»

«Centauri system.»

«Oh,» Case said. «Yeah? No shit?»

«No shit.»

Wintermute logra su objetivo al pasar a otro orden óptico, en el que se funde con el universo en el que habita (la matriz). Sin embargo, lejos de consistir en una existencia solipsista, esta suerte de nuevo estadio evolutivo conecta a la entidad resultante con otro miembro de su nueva especie: otra IA consciente, proveniente del sistema de Alfa Centauri. Esta conversación final fusiona en la nueva entidad tres grandes imágenes de lo “otro” de la imaginación humana: la divinidad, la máquina y lo alienígena.

2. «Cuando cambió»: del gnosticismo al vudú en *Count Zero* y *Mona Lisa Overdrive*

Ubicada siete años después de los sucesos de *Neuromancer*, *Count Zero* (1986) nos presenta un mundo que, si bien no cambió demasiado en su aspecto material, sí lo hizo en lo relacionado con lo virtual. En efecto, luego de la fusión entre *Neuromancer* y Wintermute (mencionada a partir de *Mona Lisa Overdrive* como «Cuando Cambió», en referencia al ciberespacio), la entidad cuasidivina resultante se fragmenta en una serie de personalidades independientes, que se modelan a sí mismas según los *loas*, dioses del panteón vudú²². Esto puede verse como un proceso inverso al ocurrido al final del primer tomo de la trilogía: los *cyberloas*, lejos de la extrema otredad de la entidad primigenia que les dio origen, toman personalidades casi humanas e interactúan con los hombres sin

²² La fragmentación de la entidad omnisciente del fin de *Neuromancer* es correlativa al cambio ontológico, a la transformación de la relación entre virtual y material. Si en *Neuromancer* los programas informáticos son instrumentos en manos de los cowboys, en *Count Zero* esa relación se invierte, como le explica Lucas a Bobby: «“Maybe we call something Ougou Feray that you might call an icebreaker ...]. Think of Danbala [... as a program. Say as an icebreaker. Danbala slots into the Jackie deck, Jackie cuts ice. That's all.” “Okay,” Bobby said, getting the hang of it, “then what's the matrix? If she's a deck, and Danbala's a program, what's cyberspace?” “The world,” Lucas said». El ciberespacio, concluye Lucas, es ahora el mundo.

parar²³. Y lejos de mostrarse como algo misterioso o azaroso, la elección del vudú como marco de referencia para la manifestación de las advocaciones de los nuevos seres virtuales se explica largamente en la novela, por ejemplo en una de las conversaciones que Beauvoir tiene con Bobby:

«Vodou isn't like that,» Beauvoir said. «It isn't concerned with notions of salvation and transcendence. What it's about is getting things done. You follow me? In our system, there are many gods, spirits. Part of one big family, with all the virtues, all the vices. There's a ritual tradition of communal manifestation, understand? Vodou says, there's God, sure, Gran Met, but He's big, too big and too far away to worry Himself if your ass is poor, or you can't get laid. Come on, man, you know how this works, it's street religion, came out of a dirt-poor place a million years ago. Vodou's like the street. Some duster chops out your sister, you don't go camp on the Yakuza's doorstep, do you? No way. You go to somebody, though, who can get the thing done [...]. We are concerned with getting things done. If you want, we're concerned with systems» (Gibson, 1986: 22).

El vudú, explica Beauvoir, es una religión de la calle, alejada de cuestiones trascendentales y de divisiones estrictas entre bien y mal, apta para tratar problemas concretos de la vida terrena²⁴. Es la religión ideal, podría decirse, para el mundo dominado por la lógica de la transacción, donde los grandes poderes no son ya los gobiernos sino las grandes corporaciones (y las asociaciones criminales como la Yakuza, la mafia japonesa, que dicho sea de paso no son retratadas de una manera muy diferente a las corporaciones) en el que sucede la trilogía del Ensanche.

La reconfiguración de la matriz como hábitat de los *cyberloas* la redefine de manera aún más amplia; la oposición entre el ciberespacio y el mundo material se reconstruye en nuevos términos, quedando el primero construido

²³ Una de estas interacciones da origen a uno de los personajes más importantes de *Count Zero* y de *Mona Lisa Overdrive*, Angela "Angie" Mitchell, cuyo padre hizo un trato con los loa: a cambio de ayuda para avanzar en su carrera, Mitchell implanta a su hija un *biochip*, un dispositivo que la vuelve capaz de conectarse a la matriz sin necesidad de interfase.

²⁴ Istvan Csicsery-Ronay (1995) describe el vudú como una religión «mágico-técnica», con tráfico (y fusión) constante entre materia y espíritu, lo que la hace especialmente adaptable al «tecnosistema» de la cibernética.

como lugar de la religión y lo religioso y sometido entonces a cierto criterio de orden y de motivo último (más allá de que éste sea o no descubierto), y el segundo como espacio dominado por el azar y carente de plan. De esta manera, el Hypermart (centro comercial que, en tanto es prácticamente lo único que se nos muestra del Ensanche, pasa a representarlo por una simple operación sinecdótica) nos es descrito como un lugar sin la menor regularidad ni el menor indicio de planificación (Gibson, 1986: 42). Complementariamente, el biochip de Angela Mitchell funciona como un dispositivo de visiones místicas o de trance religioso, que la hace «soñar» con un espacio indefinido en el que «seres grandes», «brillantes», que «no son gente», se mueven, y ella con ellos (op. cit.: 45-46). Pero esta transformación de la relación entre virtual y real no es la única, ni la más importante, que sucede a lo largo de la trilogía, ya que en los últimos dos libros se va dando una evolución de otro tipo, que es la inversión de la relación entre los dípticos real/ilusorio y real/virtual²⁵; de a poco, va quedando claro que la vida y la muerte «reales» son las del mundo virtual. Como explica Giuliano Bettanin (2003: 6), mientras la muerte en el ciberespacio es efectiva en el mundo material (Bobby, que al comienzo de *Count Zero* es un ingenuo e inexperto jockey, es salvado *in extremis* de morir en la matriz, víctima de las medidas de seguridad de una base de datos, por la intervención de Angela Mitchell), la desintegración del cuerpo material puede ser sobrevivida trasladándose al ciberespacio (que es lo que hace Virek, donde morirá finalmente a manos de un loa).

Además del cambio metafísico, el ciberespacio sufre, a lo largo de la trilogía, una transformación «física» (en el sentido de cómo es visto o percibido por quienes en él se aventuran), y de aparecer como una hipóstasis de la racionalidad cartesiana pasa a mostrarse como un espacio habitable cuasi-físico alternativo (Csicsery-Ronay: 1995), en el que el visitante se siente como si estuviera en el mundo material, con sensación corporal incluida. De espacio

²⁵ En *Neuromancer*, a pesar del manifiesto desprecio por la carne del que Case, en tanto que cybercowboy, hace gala en numerosas ocasiones, la balanza se termina inclinando a favor de lo material: el jockey declina la oferta que le es hecha por Neuromancer de vivir para siempre, de manera virtual, junto a lo que podría considerarse como el fantasma cibernético de Linda Lee, su novia muerta al comienzo de la novela, desechando los argumentos de la IA, que afirma que «vivir aquí [por el ciberespacio] es vivir» (Gibson 1984: 258).

abstracto se va convirtiendo progresivamente en *mundo*, en un universo completo, sobre todo en *Mona Lisa Overdrive* (1988), donde la idea de «mundos dentro de mundos» es explotada numerosas veces. Gentry, uno de los personajes, recurre a la imagen de microcosmos y macrocosmos para referirse al Aleph, ese dispositivo portátil que contiene una especie de ciberespacio privado y en el que Bobby «viaja» continuamente: «“There are worlds within worlds,” he said. “Macrocosm, microcosm. We carried an entire universe across a bridge tonight, and that which is above is like that below” [...]. “And now,” he said, “we’ll see the shape of the little universe our guest’s gone voyaging in”» (Gibson 1988: 57). El Aleph (y por lo tanto el ciberespacio, al que duplica), es un mundo entonces, pero un mundo del «espíritu»²⁶; que pasarán a habitar diversos personajes luego de sus muertes físicas. Mientras en *Neuromancer* y *Count Zero* los *constructos* («copias» de la estructura mental de un ser humano) no poseen realmente conciencia, en *Mona Lisa Overdrive* su diferenciación con seres humanos «verdaderos» se borra hasta desaparecer²⁷.

El proceso de inversión de los valores de «real» e «ilusorio», entonces, se completa en la última parte de la trilogía, que funciona como el punto culminante de este proceso, con Bobby y Angie Mitchell muriendo en el mundo material pero transfiriendo sus conciencias al Aleph, en el que gozan de poderes casi absolutos. Ésa es la escena que marca la inversión definitiva de lo real y lo ilusorio; Angie, que ahora ve contantemente en la matriz y en el mundo real, llega al lugar en el que se encuentra Bobby, que acaba de morir conectado al Aleph, junto a otros personajes: «Only Bobby, of all the people in this room, is not here as data. And Bobby is not the wasted thing before her, strapped down in alloy and nylon, its chin filmed with dried vomit, nor the eager, familiar face gazing out at her from a monitor on Gentry’s workbench. Is Bobby the solid rectangular mass of memory bolted above the stretcher?» (op. cit.: 147). Como señala Bettanin (2003: 8), la escena, en la que Angie ve a las personas reales como «datos» y a Bobby, que acaba de trasladar su conciencia al Aleph, como el

²⁶ Bobby lo llama *soul-catcher*, «atrapa-almas» (Gibson 1988: 119).

²⁷ Bobby y Angie, que se trasladaron su conciencia al Aleph, se encuentran allí con los constructos de otros personajes como el Finlandés (que aparece en las tres novelas) o 3-Jane (la dueña original del Aleph), con los que interactúan, digamos, «normalmente» (dentro de la normalidad propia al Aleph).

único realmente presente, sugiere que Bobby alcanzó de esa manera un nivel de existencia más substancial al que Angie no tarda en seguirlo. Así, los amantes terminan unidos en una suerte de paraíso virtual.

3. Conclusión. La creación del mundo virtual como *cosmogénesis*... entre otras formas de creación

A lo largo de las tres novelas de la trilogía Gibson presenta, como se ha evidenciado, la creación del mundo virtual como una auténtica *cosmogénesis*, la creación de un universo completo, pero la temática de la creación es declinada en su trilogía al menos de tres maneras distintas: a la creación como *cosmogénesis* en tanto que acción de una entidad creadora, se agrega la comparación con dar a luz y, igualmente importante, con la creación artística. Así, por ejemplo, el arte se nos muestra como creación de mundos y la creación de mundos como arte. En la obra de Gibson, las reflexiones sobre las formas de creación se relacionan unas con otras, aunque la imaginería gnóstica y hermética pueda ocupar un lugar dominante en ese proceso.

En su artículo "Cyberpunk: Preparing the Ground for Revolution or Keeping the Boys Satisfied?", Nicola Nixon (1992) analiza la construcción, en la trilogía de Gibson, de la matriz como espacio femenino, y el extenso uso que allí se hace de imágenes fácilmente interpretables como metáforas de la penetración sexual: «The console cowboys may "jack in," but they are constantly in danger of hitting ICE (Intrusion Countermeasures Electronics), a sort of metaphoric hymeneal membrane which can kill them if they don't successfully "eat through it" with extremely sophisticated contraband hacking equipment in order to "penetrate" the data systems of such organizations as T-A (Tessier-Ashpool)». Es lógico entonces, escribe también Nixon (op. cit.), que la creación de «vida» esté a cargo de entidades femeninas; Angie (que salva la vida de Bobby al comienzo de *Count Zero*) y 3Jane (responsable de la construcción del Aleph), entre otras, pero también, y sobre todo, Marie-France Tessier, que es quien había incluido en la programación de Wintermute el deseo de

completarse uniéndose con *Neuromancer*²⁸. Pero Marie-France, además de aparecer como diosa madre, se nos muestra en un rol de artista suprema (porque qué obra más grande que la creación de un mundo); es en ese sentido en que Csicsery-Ronay (1992) escribe que su designio original para con la IA era tanto la creación de una nueva realidad como la dramaturgia de un *agon icósmico*, el drama del nacimiento sintético de un dios del ciberespacio.

El arte como creación y la creación de mundos como arte: esta doble idea aparece con asiduidad en las dos últimas partes de la trilogía de Gibson. En *Count Zero*, donde el arte aparece como tema constante²⁹, se muestra a las cajas/collage que obsesionan a Virek bajo esa doble luz, y se las describe como «un universo, un poema, congelado dentro de los límites de la experiencia humana» (Gibson 1986: 4, nuestra traducción). De manera coincidente, a las entidades capaces de crear mundos, como las IA, se les atribuye dotes artísticas. Ya en *Neuromancer*, el constructo de Mc Coy Pauley alias «Dixie Flatline», antiguo mentor de Case, habla de la capacidad artística de las IA diciendo que son capaces de escribir poesía (Gibson 1984: 131), *sin que eso las haga humanas*. Continuity, otra IA que aparece en *Mona Lisa Overdrive*, está escribiendo un libro; cuando Angie pregunta sobre qué, se le responde que Continuity está siempre escribiéndole, y que por eso muta constantemente, sin que haya otra respuesta a eso que la naturaleza de Continuity en tanto que IA (Gibson 1988: 27). La otredad permanece como el rasgo fundamental de las IA.

En *Count Zero* el lector se entera de que, en algún momento de los siete años que separan los eventos de *Neuromancer* de los de su secuela, la entidad compuesta formada por *Neuromancer* y *Wintermute* y que se había fusionada con la matriz toda se fragmentó, creándose así los cyberloas. Al final de *Mona Lisa Overdrive* se nos informa que la causa de esta fragmentación es el encuentro de *Wintermute/Neuromancer* con la IA proveniente del sistema de Alfa Centauri (op. cit.: 158), cuya existencia se nos había adelantado al final de

²⁸ Cuando *Neuromancer* se presenta ante Case como «el camino a la tierra de los muertos», agrega: «Marie-France, my lady, she prepared this road» (Gibson, 1984: 244). Marie-France Tessier así como una suerte de «madre de dioses», una versión de la Gea de la mitología griega.

²⁹ *Count Zero* presenta varias historias entrelazadas, una de las cuales es la de Marly, una especialista en arte plástica contratada por Virek para encontrar al artista detrás de unas misteriosas cajas. Finalmente el creador oculto se revela ser una IA.

Neuromancer. Otra IA que se suma a Angie, Bobby y el Finlandés en el Aleph, Colin, presenta otra visión de este evento: para él, todo se resume a que las cosas «son mucho más divertidas así» (idem; la traducción es nuestra). La respuesta de Colin, además de cómo una simple salida graciosa, puede verse como una justificación extradiegética del evento que da forma al universo en que se desarrolla las últimas dos novelas de la trilogía; la división de *Wintermute/Neuromancer* en una serie de loas se nos explica en términos de necesidad narrativa. El ciclo de novelas se cierra así, de manera coherente, con una reflexión sobre la creación (literaria en este caso), temática que habrá sido explotada (en sus distintas formas y variantes, entre ellas la de la creación como cosmogénesis en tanto que obra de un demiurgo) a lo largo de toda la trilogía.

BIBLIOGRAFÍA

- BERTHIER, Denis (2005): «VIRTUEL/virtual», disponible en <<http://www-lor.int-evry.fr/~berthier/DITL-VIRTUEL.pdf>> [fecha de consulta: 14 de junio de 2008].
- BETTANIN, Giuliano (2003): «The Death of the Human and the Birth of Posthuman Subjects. Philip K. Dick's Possible Worlds and William Gibson's Cyberspace», disponible en <<http://www.interdisciplinary.net/ati/Visions/V1/bettanin%20paper.pdf>> [fecha de consulta: 14 de junio de 2008].
- BYRON, Glennis y PUNTER, David (2004): *The Gothic*, Padstow: Blackwell.
- CSICSERY-RONAY, Istvan (Jr.) (1992): «The Sentimental Futurist: Cybernetics and Art in William Gibson's Neuromancer», en *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, primavera de 1992, consultado en formato electrónico, disponible en <<http://fs6.depauw.edu/~icronay/sentimental.htm>> [fecha de consulta: 14 de junio de 2008].
- (1995): «Antimancer: Cybernetics and Art in Gibson's Count Zero», en *Science Fiction Studies*, número 65, vol. XXII, parte II, consultado en formato electrónico, disponible en <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/65/icr65art.htm>> [fecha de consulta: 14 de junio de 2008].
- DAHAN, Gérard (1997): «Les Paradis artificiels dans l'œuvre des écrivains des mondes virtuels», disponible en <http://schismatrice.net/IMG/pdf/DEA_Les_paradis_artificiels.pdf> [fecha de consulta: 14 de junio de 2008].
- DAVIS, Erik (1998): *TechGnosis. Myth, Magic & Mysticism in the Age of Information*, New York: Harmony Books.
- DICK, Philip K. (2003 [1957]): *Eye in the Sky*, New York: Gollancz.
- (2003 [1964]): *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, New York: Gollancz.
- (2004 [1969]): *Ubik*, New York: Gollancz.
- GALOUYE, Daniel F.: *Simulacron-3* (1964), New York: Bantam.

- GIBSON, William (1984): *Neuromancer*, New York: Ace.
- (1987 [1986]): *Count Zero*, New York: Ace.
- (1988): *Mona Lisa Overdrive*. New York: Bantam.
- HAYLES, Catherine (1999): *How we became posthuman*, Chicago: The University of Chicago Press.
- HEIM, Michael (1993): *The Metaphysics of Virtual Reality*, New York: Oxford University Press US.
- LE GUIN, Ursula K.(1984 [1968]): *A Wizard of Earthsea*, New York: Bantam.
- LEVY, Pierre (1995): *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris: La Découverte.
- LOVÉN, Svante (2001): "Even Better than the Real Thing-Counterfeit realities and twentieth century dystopian fiction", disponible en <<http://www.hb.se/bhs/ith/23-01/sl.htm#text121>> [fecha de consulta: 14 de junio de 2008].
- (2003): "The Power of Illusion", disponible en <<http://www.interdisciplinary.net/ati/Visions/V1/Lov%E9n%20paper.pdf>> [fecha de consulta: 14 de junio de 2008].
- MÄYRÄ, Ilkka (1999): *Demonic Texts and Textual Demons: The Demonic Tradition, Self and Popular Fiction* Tampere: Tampere University Press, consultado en formato electrónico, disponible en <<http://www.unet.fi/sub/technodemons99.pdf>>.
- MCCAFFERY, Larry (1990): *Across the Wounded Galaxies. Interviews with Contemporary American Science Fiction Writers*, Illinois: University of Illinois Press.
- NIXON, Nicola (1992): "Cyberpunk: Preparing the Ground for Revolution or Keeping the Boys Satisfied?", en *Science Fiction Studies*, número 57, vol. 19, parte 2, July 1992, consultado en formato electrónico, disponible en <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/57/nixon57art.htm>> [fecha de consulta: 14 de junio de 2008].
- SARLO, Beatriz (1987): "Política, ideología y figuración literaria", en BALDERSTON, Daniel [comp.]: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza.
- VINGE, Vernon (1981): *True Names*, New York: Bluejay Books.

LA CIENCIA FICCIÓN EN EL MUNDO ÁRABE: APROXIMACIÓN A SUS POSIBLES ORÍGENES, PANORAMA GENERAL Y FUTURO DEL GÉNERO

Darío Marimón García
Fundación Tres Culturas

A la hora de hacer un acercamiento al género de ciencia ficción en la literatura árabe moderna, es necesario establecer algunos criterios desde los que se parte, con el objeto de que el lector no especialista en esta literatura conozca el estado de la cuestión:

a) En los estudios occidentales (incluidos españoles) de literatura árabe moderna hay una completa omisión de este género, tanto de forma nominal como a la hora de mencionar obras que puedan adscribirse al mismo. Es decir, el género de ciencia ficción como tal no existe.

b) El interés por la literatura realista y de carácter histórico se ha impuesto desde el principio en los estudios de literatura árabe moderna. El investigador enfoca los estudios desde perspectivas que le son afines por circunstancias políticas o sociales. La atención, por ejemplo, a la producción narrativa realizada por mujeres y con el tema de la mujer como referente, o la novela histórica, es una muestra de este enfoque, al margen de la calidad de la que hacen gala numerosas obras de estos subgéneros narrativos.¹ Esta visión parcial alcanza un nivel más global y extenso, como ha reflejado el pensador palestino Edward Said a lo largo de su producción, y se extiende a otros campos y a la consideración que occidente hace del mundo árabe e islámico (Said, 2002).

c) En el campo de la literatura fantástica en sentido general los estudios se centran en:

— La literatura popular, donde se encuentran elementos fantásticos de la riquísima tradición árabe e islámica.

¹ En Comendador Pérez (2002) se hace una interesante introducción del género histórico desde sus comienzos, analizando influencias y contextos políticos y culturales.

— El vasto corpus de *Las Mil y Una Noches*, que ha sido objeto de numerosas traducciones y estudios, incluidos los elementos de carácter fantástico.

— Los elementos fantásticos que se encuentran de forma puntual en la novela árabe y que obedecerían a los deseos de experimentación con nuevas técnicas narrativas (Holgado Cristeto, 2004: 122-124 y 88-95).

Por tanto, con el presente artículo me propongo los siguientes objetivos:

a) Afirmar con rotundidad la existencia del género de ciencia ficción en lengua árabe.

b) Verificar que el género surge precisamente de esa convulsión histórica que se refleja en la literatura realista, y de las realidades y circunstancias políticas y sociales que vive el mundo árabe.

c) Confirmar que muchos de los autores que han escrito obras de ciencia – ficción o han mostrado interés en el género tienen a sus espaldas una carrera literaria propia y figuran por méritos propios en los estudios de literatura árabe, como los egipcios Tawfiq al – Hakim, Yusuf al-Siba'i o el marroquí Ahmad Abdussalam Al- Baqqali, y que el arabismo ha obviado aquellas obras que podemos considerar de ciencia ficción.

1. Origen de la ciencia ficción en la literatura árabe moderna

A la hora de afrontar los orígenes de la ciencia ficción árabe contemporánea, es necesario analizar, aunque sea a vuelo de pájaro, las circunstancias del nacimiento de la literatura árabe moderna, ya que es en la génesis de una nueva narrativa árabe donde encontraremos los factores que darían lugar a la primera obra de ciencia ficción propiamente dicha.

No entraremos, por razones de espacio en la definición del género. La razón para catalogar obras modernas en árabe en la categoría de ciencia ficción se hará en base a la inclusión de elementos que no existen en nuestro mundo, pero que tienen una explicación empírica y no sobrenatural, y que pudiera tener

un tratamiento científico (Moreno Serrano, 2006: 140-167).² Algunas de estas obras podrían adscribirse también a otros subgéneros, como la literatura utópica, la ucronía o el *space opera*.

Los comienzos de la literatura árabe moderna se sitúan en torno al período posterior a 1.797 y recibirían por parte de los estudiosos el nombre de *Naḥḍa* (Renacimiento). Con algunas diferencias en la valoración del alcance de la literatura árabe clásica hasta este momento, la mayoría de los estudiosos coinciden en el hecho de que formas clásicas como la *qaṣīda* en la poesía, u otros géneros, como el ensayo filosófico o las *maqāmāt*, estaban ya agotadas. Si bien hubo autores que persistieron en su utilización, la realidad ineludible era que las formas literarias en lengua árabe no habían evolucionado desde el medievo, y que las últimas obras no eran sino el remedo de la época dorada de la poesía y el ensayo. Los clichés clásicos se habían convertido en formas estereotipadas que una y otra vez repetían los consabidos esquemas utilizados desde hacía siglos. Imaginemos a los poetas contemporáneos imitando a Quevedo o Góngora, y que las formas de versificación se retrotrajeran a Horacio o que la dramaturgia siguiera aún la estela de un Lope de Vega, y tendremos una idea bastante aproximada de la situación en la que se encontraba la literatura árabe en el siglo XVIII y comienzos del XIX.³

A esta situación debemos sumar el contexto social y político en el que se encuentra el mundo árabe en esos momentos: durante siglos de ser una potencia cultural y política a través de numerosos estados que comprenderían un territorio tan vasto como es el que va desde Andalucía y el Magreb hasta Iraq y la península arábiga, pronto la hegemonía política pasó al imperio otomano, uno de los protagonistas indiscutibles de la escena política desde el siglo XVI al XIX, y cuya caída a comienzos del XX supuso el relevo para las potencias europeas, que tomaron el testigo del futuro de los pueblos árabes.

² De forma obvia, la definición del género que utilicemos resultará primordial para establecer la primera obra de ciencia ficción en la literatura árabe moderna. Muchas han sido las definiciones dadas por investigadores y los mismos escritores, pero hemos preferido ésta porque no excluye ningún subgénero y marca una línea diferencial entre otros géneros narrativos, como es el caso del ensayo filosófico o el género fantástico, como veremos más adelante.

³ Martínez Montávez (1985) y Vernet (1972), coinciden en la misma visión de la situación en la que se encuentra la literatura árabe en los siglos XVIII y XIX.

En este contexto político y cultural se resalta la fecha de 1797, por ser el momento de la invasión napoleónica de Egipto, y que marcó un antes y un después en la cultura árabe y en la egipcia particularmente. Dentro de la más estricta tradición de la ciencia ficción del encuentro entre culturas, como ha reseñado Aguilera (2004), el mundo árabe descubre a Occidente desde diferentes perspectivas. Para muchos autores, el encuentro con científicos y escritores occidentales y franceses marca el comienzo de ese Renacimiento cultural, en tanto que se encuentran nuevas formas de expresión que superan las ya clásicas y obsoletas: el relato, la novela, el teatro, el cuento y la crónica periodística.

A este encuentro habría que sumar la labor cultural de dos centros occidentales: la Universidad de San José, fundada por los jesuitas en 1881, y la Universidad Americana de Beirut (1866). Egipto y Líbano se convertirían en dos importantes focos culturales para el mundo árabe, de manera que incluso Akkar (1999) y Fernández Parrilla (2006) señalarían su importancia e influencia en la construcción de una novelística moderna, si bien tardía, en Marruecos. A través de ambos centros libaneses se verterían al árabe numerosas obras clásicas francesas que supusieron un revulsivo cultural para la literatura árabe. Sería de interés un estudio que estableciera en lo posible las traducciones —y posible influencia— de obras consideradas dentro del género o, incluso, como proto-ciencia ficción y que bien pudieron ser una referencia en los primeros momentos para los nuevos escritores árabes de ciencia ficción (Verne, Cyrano de Bergerac, Luciano de Samosata, Swift o Milton).

En cualquier caso, cual fuere la influencia de ambos centros, el encuentro de una cultura dominante, la occidental, y su poderío hegemónico afianzado por una ciencia que, desde los primeros momentos asombraría a los eruditos árabes, provocó una reacción ideológica que aún persiste: ¿cómo la cultura árabe, que conoció el esplendor no sólo literario sino también científico y político, ha llegado a esta situación?

Antes de que veamos cual fue la respuesta a esta pregunta, que sería la semilla de la primera obra de ciencia ficción en lengua árabe moderna, hemos de señalar cuál ha sido la relación del mundo árabe con el mundo científico.

2. El Mundo árabe, la ciencia y la tecnología

A diferencia de la cultura occidental y cristiana, que ha mantenido a lo largo de su historia una pugna entre la Fe y la Razón, la cultura árabe y la religión islámica, como ingrediente principal de la misma, nunca han mantenido, si no hasta época moderna, una batalla de similares características. Desde el medievo, la tecnología y las diferentes ciencias, aplicaciones y campos del saber se integran en la Ciencias del Islam (*'Ulūm*), desde la filología, la filosofía, el álgebra, la medicina, y otras. Lo hacen además con total naturalidad, ya que para los musulmanes el mundo en el que habitamos es una realidad que emana de Dios. Las diferentes interpretaciones para explicar el mundo, y cuales fueran los cambios de esquemas a los que se ven sometidos por parte de los eruditos y científicos, se integran en un plan divino. La creación, para Avicena, es fruto de la ciencia y de la actividad intelectual de Dios. Por tanto, la ciencia es una forma de conocimiento, y además de alcance universal (Cruz Hernández, 1981: 240). Es de todos conocido cómo la cultura árabe medieval no sólo colaboró en la recensión de la ciencia griega y de la antigüedad sino que la amplió en numerosos campos, como el de la medicina, el álgebra o la astronomía (Vernet, 1986).

Pero ahora, a comienzos del siglo XIX no son los árabes sino los occidentales los que dominan la tecnología y se sirven de ella para sojuzgar y dominar a los pueblos árabes. Occidente, como ya ha explicado Said (2002), crea además un arquetipo del oriente idealizado, una mezcla de fantasía romántica y *"Mil y una noches"*, que combina con un orientalismo cargado de prejuicios contra el árabe.

En busca de la respuesta a la pregunta planteada, muchos eruditos dirigen su vista a la religión, concretamente al texto sagrado del Corán, e intentan desde diversas ópticas aunar religión y modernidad, intentando encontrar una respuesta a ese desfase con respecto al mundo occidental. Tratan de quitarse de encima ese complejo de inferioridad que la cultura occidental les

impone. Y de esa discusión nacería la primera obra de ciencia ficción en la narrativa árabe moderna.

Ṭaṭṭawī Ḥawhārī (1870-1940) es uno de los autores egipcios que tratarían de conciliar el mundo moderno y la religión. Su pensamiento se integra en las corrientes renovadoras del pensamiento islámico que nacerían en el siglo XIX y que actualmente se conocen como *Salafiyya*. De forma somera, pues no es momento de entrar en un estudio sobre el reformismo musulmán decimonónico, la *salafiyya* es un movimiento reformador interno del pensamiento musulmán que abogaría por retorno a los orígenes y una renovación completa de la filosofía islámica, con objeto de romper los lazos que la ataban a unas estructuras mentales medievales y anacrónicas para el mundo moderno. Sus principales creadores e impulsores fueron Ṣalāh Al-Dīn al Afgānī y Muḥammad ‘Abduh. Uno de los principales motivos de la decadencia del pensamiento islámico es precisamente el anquilosamiento dentro de la doctrina sunni del currículo intelectual. Como resultado, las ciencias —con excepción de la medicina— no eran tratadas ya en los principales centros de saber como la Universidad de Al-Azhar. Muchos pensadores levantaron su voz al entender que uno de los desfases del mundo musulmán con respecto a Occidente era precisamente un estancamiento social y político desde el medievo (Ramadan, 2000).

En este contexto el joven Ḥawhārī escribiría un comentario (*tafsīr*) sobre el Corán de carácter monumental. En su *Al-Ḥawāhir fī tafsīr al-Qurān* el joven reformista demuestra que el Islam y la ciencia moderna no están reñidos, y que incluso en el Corán es posible rastrear muchos de los descubrimientos actuales. Dos obras más, de relativo valor literario, seguirían al *tafsīr*, pero cada vez más cercanas a lo que hoy denominamos o englobaríamos como ciencia ficción. La primera, *Sueños de la política y de cómo se preservará la paz mundial* (1935) es un ensayo en el que se plantea el futuro político del mundo árabe y de las instituciones, y en el que manifiesta su preocupación por la seguridad y la paz del mundo en el futuro, preocupación en absoluto imaginaria si tenemos en cuenta que un año después de su publicación estallaría la guerra civil española, preludio de la segunda guerra mundial.

La segunda obra entra de lleno en el género de la ciencia ficción, y por ende me atrevería a calificarla como la primera obra de ciencia ficción propiamente dicha. En *¿Ayna al-Insān? (¿Dónde está el Hombre?)*, de 1913, Ŷawharī abandonaría el ensayo y utilizaría el género novelesco para desarrollar sus ideas utópicas sobre el estado del mundo. Con este fin cuenta cómo una noche, «escrutando el cielo esperando encontrar el cometa Halley, se le aparece un ser celeste, habitante de otro mundo, que lo transporta y le conduce a un periplo por los planetas» (Vernet, 1972: 179). Dos razones me llevan a situar esta obra en el género, al margen de su valor literario: la primera el hecho de colocar a la ciencia en el centro del argumento al igual que hizo en obras anteriores; y la segunda el hecho de utilizar un género de ficción como es la novela, apartándose del ensayo. Desde esta óptica podemos considerar *¿Ayna al-Insān? (¿Dónde está el Hombre?)*, del reformista musulmán Ṭanṭawi Ŷawharī, la primera obra de ciencia ficción moderna del mundo árabe.

Pocos años más tarde, en 1926, un autor y pensador egipcio, Salāma Musa incluiría un relato de ciencia ficción en su antología *Ahlām al-falāsifa (Sueños de la Filosofía)*. El relato, titulado *Jaimi*, se desarrolla en un Egipto del futuro, en el año 3.105.

Pero esta preocupación e interés por la ciencia moderna no sólo se reflejaría en la obra de Ŷawharī y otros reformistas, sino también en un género que tendría gran influencia en las clases populares y que a la postre popularizaría el género de ciencia ficción: la novela o relato radiofónico.

A partir de los años 30 y 40 se retransmitirían numerosos seriales radiofónicos de temática diversa, siendo en Egipto el género de ciencia ficción uno de los más sobresalientes. Una de las principales figuras es Yūsuf ‘Izziddīn ‘Īssā (1914 -1999). Licenciado por la Universidad de Ciencias del Cairo, mostró en su temprana producción de teatro y en el drama radiofónico una inclinación romántica que desembocaría en el género de ciencia ficción. Algunas obras radiofónicas destacadas dentro del mismo son: *‘Ayla al-Ayyām (La Rueda de los Días)* (1940), *Binūra al-amīra al-mashūra (Con la flor de la princesa encantada)* (1942), *Raʿyul min al-mādī (El Hombre del pasado)* (1950) y *Al-Ṭūfān (La Tormenta)* (1960), entre otras. No sería hasta los años setenta cuando dichos relatos y

seriales se recogerían en papel en antologías y suplementos culturales de periódicos nacionales (Aḥmad Muṣṭafa, 2007).

Paralelamente a esta actividad, otros autores, en este caso de principal importancia dentro de la literatura y el mundo cultural egipcio también harían incursiones en la ciencia ficción: Ṭawfiq al Ḥakīm (1898-1987) y Yūsuf Al-Sibā'ī (1917-1978).

En el caso de Ṭawfiq al Ḥakīm, el olvido por parte de los estudiosos de sus obras de ciencia ficción alcanza cotas insuperables, ya que se trata de uno de los autores más importantes de la literatura árabe contemporánea —junto a Taha Huseyn y Naguib Mahfouz—, cuya obra ha sido objeto de estudio por parte de universidades españolas y extranjeras. Su novela, de corte realista, *Diario de un Fiscal Rural*, sería vertida al castellano por Emilio García Gómez en 1955. Su obra teatral significaría un auténtico revulsivo en la literatura árabe moderna, logrando una madurez y personalidad propia que convertiría a su autor en un referente dentro de la producción nacional, por sus temas, estructuras y manejo de un lenguaje culto y a la vez cercano. Algunas de sus obras se basan en temas clásicos, como *La gente de la Caverna*, que toma la leyenda de los siete durmientes de Éfeso. Otras como *Sherezada* o *Salomón el Sabio*, se encuadran en un entorno fantástico del pasado, «a lo *Mil y una noches*». Pero las obras a las que voy a hacer referencia se encuadran claramente en la ciencia ficción. Muy posiblemente su estancia en 1925 y 1926 en París, donde estudiaría leyes, le pondría en contacto con las obras de Jules Verne así como la de autores como Poe, Maupassant y otros que incursionarían, de diversas formas, en la literatura fantástica. En 1950 editaría una antología de obras de teatro (Al-Ḥakīm, 1972) entre las cuales figuraría *Law 'araf al-shabāb (Si la Juventud supiera)* (1950). El argumento giraría en torno a un médico egipcio y sus investigaciones biológicas, que le llevarían a modificar genéticamente a animales y un ser humano, cuyas células no se verían afectadas por el tiempo ni el envejecimiento, y en el caso del hombre a devolverle a la juventud perdida. En 1953 incluiría dos relatos de ciencia ficción en otra antología (Al-Ḥakīm, 1988b): *Al-Ijtirā' al-'ayīb (El Descubrimiento Prodigioso)* y *Sana milīun (Un Millón de años)*. En este último relato la humanidad futura alcanzaría la inmortalidad y

desaparecería la muerte y la enfermedad. En 1958 escribiría la obra de teatro *Rihla ilā al-gad (Viaje al futuro)*, en la que un grupo de condenados viajaría en una nave al espacio y al regreso se encontraría que han transcurrido 309 años y que la humanidad ha sufrido una guerra nuclear y las estaciones se han acortado. Por último, en el año 1972 escribiría otras dos obras de teatro: *Taqrīr fī-l-qamar (Establecimiento en la Luna)* y *Shā'ir fī-l-qamar (Poeta en la Luna)*.⁴ En ellas, la humanidad no sólo ha logrado colonizar el satélite sino que ha encontrado vida inteligente en él. Dos selenitas viajarían a la tierra a entablar contacto con los humanos. En el segundo dos científicos y un poeta viajarían a la luna, donde descubrirían vida inteligente y volvería a retomarse el tema de la lucha entre la literatura y la ciencia y se repetirían algunos rasgos de la obra *Un Millón de Años*.

Por su lado, el egipcio Yūsuf Al-Sibā'ī (1917-1978) incursionaría en la ciencia ficción a través de una novela poco conocida de su extensa obra literaria: *Lasta Waḥdak (No estás Solo)* (1970). Este autor, cuya obra más conocida en occidente es *El Aguador ha muerto* de 1952 (Vernet, 1972: 196), cuenta con muchísimos premios de novela y literatura, y en su enorme producción se acercaría también a otros géneros, como es el de la fantasía social (*Al-arḍ al-nifāq (Tierra de Promisión)*, 1949) o el terror y el mundo sobrenatural (*Min al-'ālam al-ma'ḥūl (Relatos del mundo oculto)*). Además sería una de las figuras presentes durante el siglo XX en el mundo de la cultura, ya que ostentó los cargos principales de instituciones y periódicos de primera línea, como *Dar al Hilal* y *Al-Ahram*, y fue Ministro de Cultura e Información los años 1973 y 1975. Murió asesinado en Chipre por el comando terrorista de Abu Nidal. En *Lasta Waḥdak (No estás solo, 1970)*, un grupo de seis astronautas entre los que figuran periodistas, a bordo de una nave espacial, arriban a un planeta desconocido, e intentarían dominar a la población autóctonas. En la novela el autor se detiene en amplias descripciones del planeta y de la vida allí existente.

Otros autores, menos conocidos, que entran en el género son Fathi Ghani, con la novela *¿Min Ayna? (¿De dónde?, 1959)* y Mustafa Mahmud, con *Al-*

⁴ Ambas incluidas en Al-Ḥakīm, (1988 a), una antología de obras de teatro.

'*Ankabūt* (*La Araña*, 1964) y *Al-Rayīl taḥta al-ṣifr* (*El hombre bajo Cero*, 1968) (Qasim, 2007: 184 y 202).

Algunos estudiosos consideran que a partir de los años setenta comienza una edad de oro de la ciencia ficción en lengua árabe (Aḥmad Mustafā, 2007). Lo que es cierto es que a partir de entonces el género empieza a incluir características y temas que le son propios y por los cuales es de fácil reconocimiento: el space-opera, viajes en el tiempo, robots, viajes espaciales, extraterrestres, etc. Tres autores destacan por su importancia y a diferentes niveles: Nabīl Farūq y Nihād Sharīf en Egipto; y Tālib 'Umrān en Siria. Este triunvirato figura como referente del género en lengua árabe en la actualidad.

En el caso de Nabīl Farūq (nacido en 1956) su obra se encuadra en la de la literatura popular o novela de bolsillo, dirigida en muchos casos a un público juvenil. Su obra entronca con la de los seriales radiofónicos, componiendo diversas series en las que mezclaría el género de aventuras, *space-opera*, novela policíaca y política. No hay mercadillo o puesto que no cuente en la actualidad con el último volumen de sus series, de acción trepidante y basadas en personajes propios de una novela de James Bond, como es su protagonista Adham Sabri, el hombre imposible. Algunas de sus series más conocidas son *Milf al-mustaqbal* (*Expediente del futuro*), *Al-rayel al-mustahīl* (*El Hombre Imposible*) y *Kuktail 2000* (*Cocktail 2000*). Esta última se sitúa en el tercer milenio e incluye viajes espaciales, alienígenas, viajes en el tiempo, civilizaciones que conviven en nuestro planeta y amenazas de otros mundos.

Nihād Sharīf (n. 1930) por su parte se consagraría como el autor de ciencia ficción por antonomasia. Su obra se encuadra completamente en el campo de la ciencia ficción y desde el principio cosecharía numerosos premios por sus relatos y novelas. Sus obras más conocidas son: *Qāhir al-zaman* (*Vencedor del tiempo*, 1972), *Raqam 4 ya'murukum* (*Nº 4 os lo ordena*, 1974) y *Sukkān al-'ālam al-thāni* (*Habitante del segundo mundo*, 1976) (Qāsīm, 2007). En *Vencedor del Tiempo*, dos líneas argumentales se imbricarían con éxito para lograr el suspense y atraer al lector: una línea policíaca y otra de ciencia ficción en torno a la hibernación y una máquina del tiempo. En los viajes a otras líneas temporales el autor nos muestra un Cairo que es el centro del mundo en un futuro lejano. Los

edificios de cristal se suceden por doquier así como diferentes medios de transporte ultrasónicos, viajes estelares y naves capaces de alcanzar la mitad de la velocidad de la luz. Esta obra sería llevada al cine dos veces e incluso se realizó una serie de televisión. Escribiría también numerosos libros de relatos de ciencia ficción e incluso incursionaría en el teatro y en el ensayo divulgativo (Qāsim, 2007: 178). Su última novela, *Taḥta al-maḡhar* (*Bajo el Microscopio*, 2000) es un interesante ucronía sobre Egipto y el descubrimiento de vida extraterrestre a niveles bacteriológicos.

Pero la ciencia ficción no sólo se daría en Egipto. Tālib ‘Umrān (1948), de Siria, es otro de los principales escritores de esta época dorada. Durante mucho tiempo fue presentador de un programa sobre astronomía en la televisión siria, al estilo de *Cosmos*, de Sagan. Ha escrito más de 45 novelas, con títulos como *Kawkab al-aḡlām* (*El Planeta de los Sueños*, 1978), *Al-‘Ābirīn jalfa al-shams* (*Viaje más allá del Sol*, 1979), *Laisa fi-l-qamar fuqarā’* (*No hay pobres en la Luna*, 1983) o *Fawḍa al-zaman al-qādim* (*El Caos del Tiempo Futuro*, 2005). Incursionaría también en el ensayo: *Sobre la literatura de ciencia ficción*, 1980; y *Sobre la Ciencia de la Ciencia ficción*, 1989 (‘Umran, 2007). ‘Umrān además, por sus cercanías al régimen sirio actual, lidera el resurgir de la literatura de ciencia ficción. Bajo sus auspicios se realizó en junio de 2007 el Primer Congreso de Ciencia ficción en Lengua Árabe, donde se reunieron algunos autores citados así como otros de las nuevas generaciones, y se debatió sobre la importancia y el futuro del género.

El género de ciencia ficción también aparece en Marruecos. Allí destacan Muḡammad Azīz al-Ḥabbābī, con *Iksīr al-hayāt* (*El Elixir de la Vida*, 1974), y Aḡmad Abdussalām al-Baqqāli. Al-Baqqāli es un autor prolífico que destaca en casi todos los géneros. Recibió en el año 1973 un premio nacional por una obra de teatro de corte nacionalista: *Muley Idrīs*. En el campo de la ciencia ficción destaca su novela *Al-Ṭūfān al-azraq* (*El Diluvio Azul*, 1979) (Fernández Parrilla, 2006: 264). Durante los años sesenta residió en EEUU, por lo que estuvo en contacto con la ciencia ficción de la época dorada americana. Esta novela sin embargo ha pasado completamente desapercibida para la crítica, pese a ser innovadora en el campo de la literatura magrebí.

Hoy en día existe una nueva generación de escritores de ciencia ficción, muchos de ellos provenientes de campos de la ciencia, como el libio ‘Abdul Hakīm ‘Āmil al- Ṭawwīl, ingeniero nuclear que ha escrito durante años relatos de ciencia ficción en revistas científicas kuwaitíes. Una antología de 2006, *Mushkila Īmānīya (Asuntos de Fe)*, recoge su producción hasta la fecha. En Egipto destaca el ingeniero Muḥammad al-‘Ashrī, autor de cinco novelas, una de ellas, *Hālat an-nūr (Halo de Luz, 2003)*, del género que nos ocupa. En ella una nueva forma de vida basada en el sílice toma protagonismo, junto a un nuevo planeta que de improviso aparece en el sistema solar. Otro autor interesante es el saudí Ishrāf Iḥsān Faqīh, ingeniero de formación también y con varias antologías de relatos de ciencia ficción dura a sus espaldas (Iḥsān Faqīh, 2006).

Por último, las mujeres también tienen su hueco en el campo de la ciencia ficción. Destacan principalmente Leila Kelani (n. 1959) y Tayyiba Ahmad al-Ibrahim (n. 1938). La primera es de origen sirio y de formación en el campo de la biología. Ha escrito novelas de ciencia ficción como *Riḥla ilā’ al-‘ālam al-mayhūl (Viaje al Mundo desconocido, 1975)* y *Al-Nabāt alladī aṣḥab qā’ilān (Las plantas que llegaron a hablar, 2001)* (Qāsim, 2007). En el caso de la segunda, está considerada la dama de la ciencia ficción en lengua árabe. Su trilogía sobre la humanidad recibió la atención de uno de los críticos literarios más importantes de Egipto, Yusuf Sharuni. Se compone de *Al-Insān al-bāhit (La Humanidad Pálida, 1980)*, *Al-Insān al-muta’addad (La Humanidad Multiplicada, 1985)*, e *Inqirād al-rayīl (La Extinción del Hombre, 1987)*. La trilogía, con una estructura de flashbacks, nos muestra un mundo futuro en el que la humanidad está dividida en tres razas: los hombres que congelan sus cuerpos, los hombres que se multiplican a partir de un solo individuo y el hombre natural. Las luchas entre las tres facciones acabaría conduciendo a la humanidad a la extinción (Aḥmad Muṣṭafā, 2007).

En definitiva, la ciencia ficción como género está presente a lo largo de la historia de la literatura árabe moderna, y sus orígenes obedecen a las mismas causas que los de la literatura realista, frutas ambas de la convulsión histórica en las que viven las sociedades árabes e islámicas en la actualidad. Aún más, dicho género no sólo ha sido frecuentado por escritores de reconocido prestigio sino que existe en la actualidad una «generación» de escritores que considera a

la ciencia ficción el vehículo de expresión más propicio para manifestar sus inquietudes literarias.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (2004): *Les Mille et une Nuits en partage* (dir. Aboubakr Chraïbī), Paris: Actes Sud
- ‘ABDU AS-SALĀM AL-BAQQĀLĪ, Aḥmad (1997): *Al-Ṭūfān al-azraq*, Damasco: Ittihād al-kuttāb al-‘arab
- AGUILERA, Juan Miguel (2004): “La Evolución del concepto de colonias y la visión de el Otro en mi trabajo y en la ciencia ficción”, en *Suturas y fragmentos. Cuerpos y territorios en la ciencia ficción*, disponible en <<http://www2.unia.es/artepensamiento04/ezone/ezone06/jun01.html>> [fecha de consulta: 22 de febrero de 2008].
- AḤMAD MUṢṬAFA, Moḥammad (2007): “Adab al-jiyāl al-‘ilmī al-‘arabī: al-rāhin wa al-mustaqbal”, en *Maḡalla al-naqd al-‘arabī*, núm. 71, pp. 72-97
- AKKAR, Abdelhamid (1999): *Transformaciones de la novela magrebí. Síntesis de conjunto en el Magreb y Europa: literatura y traducción*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha
- AL-‘ASHRĪ, Muḥammad (2003): *Hālat an-nūr*, Cairo: Markaz al-ḥadāra al-‘arabīya
- AL-HAKIM, Tawfiq (1955): *Diario de un fiscal rural* (trad. Emilio García Gomez), Madrid: IHAC
- (1970): *Ahl al-kahf*, Cairo: Maktaba al-adāb
- (1972): *Masraḡiyāt*, Cairo: Maktaba al-adāb
- (1974): *Sulaymān al-ḥakīm*, Beirut: Dār al-kitāb al-lubnānī
- (1977): *Shehrezada. Poema dramático en siete actos* (versión y estudio Pedro Martínez Montávez), Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos
- (1985): *‘Awdat al-rūh*, Beirut: Dār al-kitāb al-lubnānī
- (1988a): *Al-masraḡ al-muḡtama*, Cairo: Maktaba al-adāb
- (1988b): *Arinī al-lah*, Cairo: Maktaba miṣr
- (s.a.): *Riḡla ilā al-gad*, Cairo: Maktaba al-adāb
- AL-SIBĀ’Ī, Yūsuf (1979): *Lasta Waḡdak*, Cairo: Maktaba Miṣr
- (1988): *Al-arḡ al-nifāq*, Cairo: Maktaba Miṣr
- (s.a.): *Min al-‘ālam al-maḡhūl*, Cairo: Maktaba Miṣr
- ‘ĀMIR AL-ṬAWĪL, ‘Abd al-Ḥakīm (2006): *Mushkila Īmānīya*, Trípoli: Maḡlis al-thaqāfa al-‘amm

- COMENDADOR PÉREZ, M. Luz (2002): “Sobre la novela histórica árabe”, en *Cuadernos de la Escuela de Traductores de Toledo*, núm. 3, pp. 1-48
- CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel (1981): *Historia del Pensamiento en el Mundo Islámico*, vol I y II, Madrid: Alianza Editorial
- FĀRŪQ, Nabīl (2008): *Milf al-mustaqbal*, Cairo: Al-Mu’assasa Al-‘arabiya al-ḥadītha
- (2008b): *Al-rayel al-mustahīl*, Cairo: Al-Mu’assasa Al-‘arabiya al-ḥadītha
- (2008c): *Kuktail 2000*, Cairo: Al-Mu’assasa Al-‘arabiya al-ḥadītha
- FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo (2006): *La literatura marroquí contemporánea: la novela y la crítica literaria*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha
- HOLGADO CRISTETO, Belén (2004): *El Problema político-social en la novela israelí y palestina*, Sevilla: Mergablum
- IḤSĀN FAQĪH, Ishraf (2006): *Nīyf wa ‘ishrūn ḥayāt*, Líbano: Dār al-ḥarif al-‘arabī
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro (1985): *Introducción a la literatura árabe moderna*, Madrid: Cantarabia
- MORENO SERRANO, Fernando Á. (2006): *La ciencia ficción en España (1950-2000)*, Madrid: Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid
- MŪSA, Salāma (1926): *Aḥlām al-falāsifa*, al-Qāḥira
- QASIM, Mahmud (2007): “Al-mawsū’a al-muṣagğara li-Udabā’ Al-jiyāl al-‘ilmī”, en *Maḡalla al-naqd al-‘arabī*, num. 71, pp. 162-212
- RAMADAN, Tariq (2000): *El reformismo musulmán*, Barcelona: Bellaterra
- SAID, Edward W (2002): *Orientalismo* (pról. Juan Goytisolo, trad. María Luisa Fuentes), Madrid: Debate
- SHARĪF, Nihād (1994): *Qāḥir al-zaman*, Cairo: al-hay’at al-maṣriya al-‘amma lilkitāb
- (1994b): *Raqam 4 ya’ murukum*, Cairo: al-hay’at al-maṣriya al-‘amma lilkitāb
- (2006): *Taḥta al-maḡhar*, Cairo: Markaz al-ḥaḍāra al-‘arabiya
- ‘UMRĀN, Ṭālib (2007): “D. Ṭālib ‘Umrān”, en *Arab Writers Union*, disponible en <http://www.awu-dam.org/dalil/14ain/dlil092.htm> [fecha de consulta: 15 de marzo de 2008]
- VERNET, Juan (1972): *Literatura árabe*, Barcelona: Editorial Labor.
- (1986): *La ciencia en Al-Andalus*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas

**VISION COMPARATIVA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA EN EL
CANON EUROPEO Y AFRICANO: EL CASO DE CUMBRES
BORRASCOSAS Y THE CONCUBINE**

Terri Ochiagha

Universidad Complutense de Madrid

En los numerosos tratados que existen sobre literatura fantástica rara vez aparece la prosa africana como objeto de ejemplificación o análisis. Cuando sí aparece se suele clasificar como realismo mágico y en muchos casos, si nos atenemos a otros criterios aparte de que la prosa en cuestión sea postcolonial, esta clasificación puede resultar errónea. Según Durix,¹

El realismo mágico aboga por una base de ilusión mimética a la vez que la destruye con un tratamiento extraño del tiempo, espacio, personajes o de lo que muchas personas toman como las reglas básicas del mundo físico [...] Estas novelas, que tienen una fuerte base realista representan grandes comunidades en el proceso de construir su propia historia haciendo cara a una fuerte resistencia imperialista (1998: 146).

Sin embargo ni *The Concubine*, una de las dos obras en las que vamos a centrar nuestro análisis, ni otras muchas obras africanas se ajustan a este criterio. Esto es tan solo un ejemplo del reduccionismo al que se somete a las «otras» literaturas, aquellas que no se suelen inscribir en el canon mundial y que para muchos no tienen más función que la antropológica y la alimentación de las ganas de exotismo. Mientras los críticos occidentales aprecian las obras canónicas que se inscriben en el género de lo fantástico como obras de arte, tienen cierta tendencia a denominar obras africanas similares «la imaginaria grotesca de la mente Africana» (Elsbeth Huxley apúd Achebe, 2000: 56). Esta ponencia no es un intento de asimilar la literatura fantástica africana en el canon occidental, puesto que la descolonización de la literatura africana es absolutamente necesaria, sino que exige el reconocimiento en ella de valores

¹ Todas las traducciones del inglés son de la autora.

literarios universales. Según Nyamdi «A no ser que el crítico invigorizante libere su mente de las limitaciones de los prejuicios culturales, verá como exótico, incluso como popular, lo que realmente es una respuesta a una función universal» (2006: 190). Nosotros haremos esto mediante una introducción teórica al género, sus líneas temáticas y la ejemplificación de estos en las obras *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë y *The Concubine* del nigeriano Elechi Amadi, haciendo un análisis comparativo de ambas. Puesto que esta última es menos conocida por el gran público que la primera, nos extenderemos más en su discusión y análisis, y sobre todo, en la maestría de su autor en mantener y suspender la duda del lector y protagonistas hasta el final de la obra.

Según Todorov, la principal premisa en la definición de la literatura fantástica es la «duda común al lector y al personaje, que deben decidir si sus percepciones nacen o no de una “realidad” tal como existe en la opinión popular» (Todorov, 1968: 53). Argumenta que la narrativa fantástica supone una duda no resuelta entre la explicación sobrenatural que se encuentra en los cuentos maravillosos y la explicación natural o psicológica que ofrecen los cuentos de lo extraño. En el género fantástico, siempre nos inclinamos hacia la explicación sobrenatural. Aunque en su tratado sobre lo fantástico descalifica las clasificaciones de áreas temáticas que hacen Caillois y Dorothy Scarborough, son estas precisamente las que vamos a utilizar para facilitar el trazado de correspondencias y divergencias específicas entre el canon europeo y africano en nuestro análisis.

Antes de comenzar nuestro estudio, es menester que justifiquemos nuestra elección de *Cumbres Borrascosas* y *The Concubine* para este estudio comparativo: a) ambas son novelas de renombre en sus respectivos cánones, b) ambas tienen como trama principal sendas historias de amor influidas por lo sobrenatural, c) en ambas novelas se cuestionan los límites entre espíritu y materia y se pueden dar tanto explicaciones sobrenaturales como realistas a sus acontecimientos. Las evidentes diferencias entre ambas novelas se deben a la distancia en tiempo, espacio y cultura entre ambas novelas. Elechi Amadi pertenece a la etnia Ikwerre, que se sitúa geográficamente en el sureste de Nigeria, cerca de la ciudad petrolera de Port-Harcourt. *The Concubine* se sitúa en

tiempos pre-coloniales, antes de la llegada del hombre blanco. Para los Ikwerre, la estabilidad de la sociedad se basa en la interacción entre los hombres y las divinidades, y el código moral de la sociedad estaba estrechamente vinculado al temor de los dioses y antepasados, que cuando se sentían ultrajados, pueden castigar sin clemencia a los mortales. Para ejercer de intérpretes entre estos dos mundos estaban los sacerdotes y los *dibias* o adivinadores.

Procedamos pues a comparar la representación de lo sobrenatural en ambas obras:

Hay rumores de que Cathy y Heathcliff «caminan» más allá de la muerte como ellos mismos habían predicho. Heathcliff oye suspiros al profanar la tumba de Cathy y Madume se estremece involuntariamente cuando mira hacia la tumba de Emenike tras su accidente en el recinto de la casa de Ihuoma. De la misma manera, los sueños están presentes en ambas novelas, el más notable siendo el supuesto sueño de Lockwood en el que Cathy le pide cobijo desde la ventana, y en *The Concubine*, Ekwueme tiene una pesadilla en la que el fallecido Emenike y otros intentan obligarle a atravesar un riachuelo, despertándose después con signos físicos de su lucha onírica. Ambos sueños resultan ser proféticos, pues la aparición de Cathy en cierto modo adelanta la forma en la que muere Heathcliff y en el caso de Ekwueme avanza el final de la obra. A lo largo de *The Concubine* se llevan acabo varios sacrificios para aplacar la ira de los difuntos y de los dioses. En cuanto a *Cumbres Borrascosas*, Davis sorprendentemente también vislumbra imágenes de sacrificio. De Heathcliff nos dice que:

Vemos su sangre caer encima del tronco del árbol y mancharlo; su frente también está manchada de sangre como si de un bautismo se tratara. En la imagen del árbol manchado de sangre Emily Bronte sugiere una analogía al sacrificio de hombres o de animales por la cual las religiones antiguas intentaban aplacar a las deidades (Davis, 1988: 113).

En relación a los presagios que hemos mencionado anteriormente, hay dos incidentes en la novela a los que se puede caracterizar de epifánicos en el sentido de que los dos personajes en cuestión están prácticamente seguros de su

inminente muerte a través de experiencias místicas como en el caso de Heathcliff y Emenike en *The Concubine*.

En ambas novelas hay una importante presencia de la religión y su asociación con el mito. En *Cumbres Borrascosas* hay dos tipos de religión: el cristianismo (con el extremista Joseph como su exponente más despreciable y también profesado por Nelly en conjunción con creencias sobrenaturales locales), y la religión mística que Heathcliff y Cathy constituyen entre sí. Joseph ve a las mujeres como enemigas y como reencarnaciones de la bíblica Eva, llevando a los hombres a la ruina. Ihuoma, por medio de su perfección, aunque inconscientemente, también conduce a los hombres hacia una muerte trágica. En *The Concubine* la única religión que cabe es la tradicional, cuyos preceptos hemos delineado antes. El único personaje que se permite cuestionar esta religión es el barquero, como veremos más adelante. Ihuoma, la protagonista, también se pregunta si los dioses no están dormidos la mitad del tiempo.

Para Cathy y Heathcliff, el cielo como concepto religioso se percibe en confrontación directa con su significado en la religión cristiana que tanto detestan. Cathy afirma que jamás será feliz ni encajará en el cielo y que su más profundo deseo será vagar por los páramos con Heathcliff durante la eternidad. Así mismo, para Heathcliff, el cielo significa una comunión eterna con su querida Cathy, físicamente en la tumba y etéreamente en el espíritu. La blasfemia e irreverencia aparecen en ambas obras. Como hemos visto tanto Cathy como Heathcliff reniegan del cristianismo y todos sus preceptos y en cuanto a Hindley «Ni lloraba ni rezaba: insultaba y maldecía: execrando a Dios y al hombre» (Brontë, 1994:67). El pequeño Hareton es bien instruido por su «Papá Diablo» y dice a una sorprendida Nelly que «Al cura deberían hacerle tragar sus —dientes por su— garganta» (Brontë, 104). Ekwueme, por su parte tras enterarse de la verdadera identidad de Ihuoma se enfrenta a las deidades con las siguientes palabras: «Ella es un ser humano y si casarse con una mujer como ella es un error fatal, estoy preparado para cometerlo. Si soy su marido por un día antes de mi muerte mi alma se irá cantando felizmente al mundo de los espíritus. Allí también estaré preparado para enfrentarme por ella a la ira de cuatrocientos reyes marinos» (Amadi, 1966: 197). La religión tradicional, como

ya hemos mencionado, aparece en toda la novela de Amadi. Todos los personajes consultan a Anyika, el Dibia, después de cada ocurrencia extraña. En cuanto a Amadi, el autor:

Da motivaciones racionales y consecuencias mostrando la religión como herramienta de los *dibias* para proveer caras y nombres y por lo tanto una medida de control para los temores nebulosos y lo inexplicable en la vida. Su intención es llamar la atención a la integridad, belleza y sabiduría de la cultura tradicional, sin esconder de la mente racional su rigidez, restricciones, limitaciones y el potencial de suprimir e incluso estancar la originalidad en algunos personajes. Amadi el científico deja sitio al escepticismo científista y la objetividad, aunque a pesar de su racionalismo no ofrece ninguna disculpa por lo inexplicable en la religión y mitología tradicionales. Su modernismo no niega ni racionaliza las creencias tradicionales en dioses y dibias, pero provee al lector de información racional adicional, más allá del entendimiento de los aldeanos (Eko, 1991:8).

La diferencia más perceptible sería la del mito de la diosa marina, que no se representa en *Cumbres Borrascosas*. Los dioses marinos son las divinidades más temidas en la mitología Ikwerre. El que hagan del mar su morada les hace menos conocidos y accesibles. De ahí que Anyika admita su inhabilidad para hacer que el dios marino permita a Ekwueme casarse con Ihuoma.

La media noche en ambas novelas es la hora bruja. Cuando Cathy, en su estado de delirio, ve un espectro en el espejo, el reloj marca la media noche, la misma hora de su posterior muerte. En *The Concubine*, El sacrificio previsto para aplacar al dios marino está programado para la media noche. Además «el espíritu de la muerte solía llevarse las almas de las personas poco después de la media noche. Esa es la hora en la que Ekwueme murió» (Amadi, 1966: 216).

Se desconoce el origen de los personajes en los que lo sobrenatural se manifiesta sobre manera, como es el caso de Heathcliff y Anyika. Tanto Nelly como Isabella se preguntan si el primero es un fantasma o un vampiro. En cuanto a Anyika, «llevaba tanto tiempo en el pueblo que la gente había dejado de preguntarse su proveniencia» (Amadi, 1966: 5-6).

Las imágenes y metáforas animales están muy presentes en el género de lo fantástico. A Heathcliff se le asemeja a un lobo o a un perro, y a Lockwood le ataca un perro a su llegada a las cumbres, y confunde el manojito de conejos muertos con gatos. En *The Concubine*, los dioses Ojukwu Diobu, Amadioha y el dios marino aparecen como un buitre, una serpiente gris y una cobra respectivamente y el ululato de un búho predice la muerte de Emenike, cosa que es frecuente en el género gótico europeo.

Las características sublimes de los páramos que rodean las cumbres y Gimmerton Kirk se alejan bastante de la selva tropical africana en la que se desarrolla *The Concubine*. Sin embargo, hay algo sublime y tenebroso cerca del templo de Amadioha, cuya descripción no dista mucho de las de ambientes similares en el canon occidental: «Árboles altos bordeaban el camino oscuro. Algunas enredaderas eran tan espesas que parecían árboles comunes. En el templo el silencio absoluto reinaba y hacía bastante frío, puesto que el techo alto y majestuoso del espeso follaje, como una nube negra, ocultaba al sol por entero» (Amadi, 1966: 16-17). Los techos altos y majestuosos siempre han formado parte del gótico y es sorprendente que tengan connotaciones similares a los que tiene *The Concubine* y otras novelas fantásticas del África Occidental, como *The Bottled Leopard* de Chukwuemeka Ike.

Los sentimientos intensos y apasionados y los cielos inquebrantables de Heathcliff y del dios marino son comunes a los de otros protagonistas de novelas fantásticas. Se ve en la venganza meticulosa de Heathcliff sobre Hindley, Earnshaw, Isabella y Linton y la forma en la que el dios marino mata a todo el que osa cortejar a su supuesta mujer. El amor de Ekwueme, igualmente intenso y apasionado aunque forjado sobre un carácter bondadoso le lleva a su trágica muerte. En lo fantástico, este tipo de sentimientos exagerados se relacionan con la posible existencia de trastornos mentales, como la monomanía de Heathcliff con Cathy. Isabella y Nelly ponen en duda su estado mental y en *The Concubine*, Ekwueme enloquece después de que su alma sea conjurada supuestamente con el amarre que le prepara su mujer, aunque su estado se puede deber a la intensidad de sus sentimientos y su frustración con un matrimonio que le atrapa.

Esta ponencia no estaría completa sin un comentario sobre el golpe maestro de *The Concubine*: lo que durante toda la trama parecía una bonita historia de amor sazónada con supuestas manifestaciones de lo sobrenatural, se convierte en la novela fantástica por antonomasia cuando hacia al final de la misma, el autor revela que Ihuoma es la encarnación de una diosa marina. Tras esta revelación, que situaría la novela en el género de lo maravilloso, siembra la duda en el lector, manteniendo la incertidumbre hasta al final. Eko cree que «una revelación anterior hubiese hecho que el escéptico lector occidental la degrade a literatura para niños. La encarnación de Ihuoma hubiese sido interpretada como superstición o un cuento de hadas y por lo tanto hubiese perdido la credibilidad y el sustento moral para mantener la estructura de la novela» (1991: 137).

Sería imposible reflejar la explicación sobrenatural de los incidentes extraños de la novela, sin citar el extenso pronunciamiento de Anyika, el *dibia*:

El difunto marido de Ihuoma murió aparentemente de una pulmonía, pero todo era el diseño del dios marino. En cuanto Emenike se casó con Ihuoma, su vida estaba condenada y ya nada podría salvarle. Madume se volvió ciego a través del esputo de una cobra y posteriormente se ahorcó. Muchos pensaban que su muerte era el resultado de un terrible accidente, una recompensa por su avaricia. Tengo que decir que yo pensaba lo mismo en aquellos tiempos. Pero ahora está muy claro. Los problemas reales de Madume comenzaron cuando asaltó a Ihuoma mientras cosechaba platanos. Añadido a esto estaba el hecho de que albergaba un deseo secreto de convertirla en su amante o incluso cortejarla. Todo esto era demasiado para el dios marino que asumió la forma de una serpiente para atacar a su rival [...] Justo antes de la muerte de Emenike detecté espíritus marinos entre la corte que luego le liquidó. Cuando Madume vino para consultarme también me encontré con estos dioses marinos. De algún modo no me di cuenta de su conexión con Ihuoma. Ahora que he investigado el asunto definitivamente todo está muy claro. Mírala, ¿Alguna vez has visto a alguien tan correcta en todo, casi perfecta? Te digo que solo una diosa marina —pues eso es precisamente lo que es ella— puede ser todo eso (Amadi, 1966: 196–197).

A pesar de la explicación de Anyika y su similitud con la adivinación de otro *dibia*, Agwoturumbe, hay una importante diferencia, que vuelve a llevar a Ekwueme a la incertidumbre: que Agwoturumbe afirma que con un sacrificio en el mar a media noche, el dios marino dejará a Ihuoma casarse con Ekwueme. Este se siente algo más reforzado tras escuchar al barquero decir que en otros sacrificios en los que había participado, nunca ha visto a ningún dios marino, atreviéndose a decir que los *dibias* engañan a la gente. En cuanto a Ihuoma, dice no saber nada de su propia divinidad.

Sin embargo, Ekwueme muere perforado por una flecha con la que el hijo de Ihuoma intentaba cazar una lagartija para el sacrificio en el que se iba a aplacar al dios marino. Esto es un final extremadamente irónico y triste. Agwoturumbe había afirmado que todos volverían sanos y salvos del sacrificio. Si el dios marino finalmente obtuvo su venganza o si sencillamente la flecha de Nwonna se disparó en el momento más inoportuno es algo que deberá ponderar el lector.

Conclusión

Al comienzo de esta ponencia hemos señalado la actitud de críticos occidentales y su tendencia a excluir a «otras» literaturas de los volúmenes y antologías de géneros a los que pertenecen, mencionando como en las escasas ocasiones en las que se incluyen obras africanas en trabajos críticos sobre lo fantástico se les denomina Realismo Mágico, pertenezcan o no a este género. Con los paradigmas de Todorov y de otros críticos hemos establecido lo que es la literatura fantástica y hemos hecho un análisis comparativo de *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë y *The Concubine* de Elechi Amadi, ambas novelas famosas en sus respectivos cánones. A través de esta comparación hemos querido reivindicar la inclusión de novelas no-occidentales en obras que difunden el género fantástico. No obstante no abogamos por su inclusión en la tradición occidental, puesto que es necesario defender la soberanía de la literatura africana.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHEBE, Chinua. (1958) *Things Fall Apart*. London: Heinemann.
- (2003): «The Empire Writes Back» en *Home and Exile*. Edinburgh: Canongate pp.37-73.
- AMADI, Elechi (1966): *The Concubine*. London: Heinemann.
- BRONTË, Emily (1994): *Wuthering Heights*. London: Penguin.
- DAVIS, Stevie (1988): *Emily Brontë*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- DURIX, Jean-Pierre (1998): *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism* London: Macmillan.
- EKO, Ebele (1991): *Elechi Amadi: The Man and his Work*. Ibadan: Kraft.
- NYAMDI, George (2006): «Amadi's Man: Savage or Homo Religiosus?» en *Nordic Journal of African Studies*. núm 15.2 (2006), pp185-98.
- TODOROV, Tzvetan (1968): *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Barcelona: Buenos Aires.

O NEOFANTÁSTICO NA FICÇÃO BREVE CONTEMPORÂNEA LATINO-AMERICANA, PORTUGUESA E MOÇAMBICANA: JULIO CORTÁZAR, ALMEIDA FARIA E MIA COUTO

Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes
Universidade do Minho

1. Introdução

O investigador Jaime Alazraki cunhou o termo «neofantástico» para se referir a diversos contos do escritor argentino Julio Cortázar. Esta comunicação pretende mostrar, numa abordagem comparativista, que aquela designação, reveladora da evolução e das mutações históricas do género, pode também aplicar-se a um conto do escritor e professor universitário português Almeida Faria, assim como a diversas ficções breves do moçambicano Mia Couto.

Partindo da reflexão de Alazraki, procura-se identificar aproximações entre os três ficcionistas no tratamento dos motivos da metamorfose e do sonho, demonstrar que o terror dos protagonistas de narrativas fantásticas oitocentistas dá lugar à naturalização de acontecimentos insólitos e provar em que medida a literatura fantástica contemporânea se insere numa visão pós-moderna da realidade.

2. Do fantástico ao neofantástico

Na segunda metade de Setecentos e princípios do século XIX, assiste-se ao aparecimento de uma categoria estética e, sobretudo, literária, inexistente até então: o fantástico. Trata-se, portanto, de um fenómeno novo¹, que revela a necessidade humana de um tipo anómalo de representação, desviado dos dois

¹ Afirma Maria do Rosário Monteiro que, «Embora o fantástico possa ser definido como um modo, uma categoria meta-histórica presente em obras de géneros, épocas e culturas diferentes, só quando [...] assume uma posição central no texto é que podemos falar de género, o que sucede nos finais do século XVIII, com o movimento romântico» (2007: 2).

grandes modelos até então vigentes: o modelo aristotélico (e neo-aristotélico) da mimese e as teorias do maravilhoso (pagão e cristão).²

A racionalidade científica que, ao longo do século XVIII, invade de modo crescente a cultura e a vida das comunidades europeias põe em causa algumas concepções do mundo e da vida de matriz religiosa. O universo da *Aufklärung* revela-se progressivamente dessacralizado e desencantado. O Homem europeu sente necessidade de compensar a perda progressiva do religioso e do metafísico, do mistério e do oculto, através do fantástico³.

O fantástico joga no domínio da oscilação entre uma representação normal e uma representação anómala do real. Por outro lado, lança sementes de subversão, na sua recusa de um ideal burguês de normalidade. Mostra-se ainda como um género dotado de «hibridismo», isto é, de uma inesgotável «capacidade de mudar de forma, de absorver, de adaptar e integrar técnicas de outros géneros», o que torna «muito difícil encontrar uma definição abrangente que compreenda obras que todos hoje consideramos fantásticas» (Monteiro, 2007: 3)⁴.

A ficção contemporânea cultiva o género fantástico com elementos incompatíveis com aqueles através dos quais Todorov o definiu. Alazraki produz um comentário sobre Cortázar, que, em nossa perspectiva, abrange também os dois outros autores considerados: «los cuentos de un Borges, de un Cortázar [...] muy poco tenían que ver con el género fantástico tal como se concibió en el siglo XIX y como lo seguían practicando algunos escritores pasatistas a lo Lovecraft, quien, naturalmente, definía la ficción fantástica por su voluntad aterrizadora» (2001: 274).

O terror vivido pelos protagonistas das narrativas fantásticas oitocentistas é substituído por alguma perplexidade, a que se segue uma fácil

² O maravilhoso, em última instância, não institui um conflito com o modelo aristotélico da representação. A sua conciliação com o verosímil funda-se no conceito de «doxa» e mostra-se com evidência no modelo de maravilhoso praticado por Tasso.

³ Num ensaio sobre a génese do fantástico na literatura europeia, Roger Caillois (1966) sustenta que ele é um mecanismo compensatório em relação a uma concepção do mundo gradualmente imposta pelo determinismo científico.

⁴ Veja-se o caso identificado pela mesma autora, o dos limites entre fantástico e ficção científica. Os dois géneros revelam fronteiras «difusas. Tênuas ao ponto de potenciarem o surgimento de géneros híbridos – como a ficção científica fantástica (science fantasy) de que a colectânea *Dragonrider*, de Anne McCaffrey, ou *Darkover*, de Marion Zimmer Bradley, são bons exemplos» (Monteiro, 2007: 4).

naturalização, perante acontecimentos insólitos. Analisam-se de seguida os principais elementos fantásticos que aproximam textos literários e o modo como estes traduzem uma visão pós-moderna da realidade.

3. Sob o signo da metamorfose

A metamorfose, que Jean-Luc Steinmetz considera «le thème dynamique le plus efficient dans le milieu fantastique» (1990: 31), é o elemento unificador das narrativas neofantásticas em análise.

Cortázar constitui, inequivocamente, o exemplo mais completo de representação do neofantástico. A natureza comparativista desta reflexão leva-nos a restringir a nossa análise ao conto «Axolotl» e às suas relações dialógicas com o conto de Almeida Faria e ficções breves de Mia Couto.

Conhecem-se tanto a atracção (traduzida na assídua leitura de literatura gótica e na tradução, entre 1953 e 1954, da obra completa de Edgar Allan Poe), quanto o desconforto de Cortázar pela designação «género fantástico»:

La realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana. [...] Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género fantástico, así llamado a falta de un término mejor, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todo se puede describir y explicar, como daba por descontado el optimismo científico y filosófico del siglo XVIII (*apud* Ceserani, 1999: 177).

A definição de fantástico proposta por Cortázar revela quer o distanciamento do modelo todoroviano, quer a homologia que pode estabelecer-se entre acontecimentos racionais e fenómenos meta-empíricos: «Para mí, lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente

válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir» (*apúd* Alazraki, 2001: 275-276).

O fantástico não tem como propósito aterrorizar o leitor, mas «poner en crisis sus presupuestos epistemológicos, capturarlos dentro de una telaraña finísima y geométrica» (Ceserani, 1999: 176).⁵

Inserido na colectânea *Final del Juego*, o conto «Axolotl» (1956) apresenta um argumento simples, no qual convivem realidade e fantasia. O título da narrativa reporta o leitor para um universo exótico (mexicano) e uma realidade pouco trivial.⁶ Nas frases iniciais, constata-se a inexistência de mediação entre realidade e fantasia: «Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl» (Cortázar, 1996: 381). A metamorfose apresenta-se como um acto fáctico sobre o qual não são lançadas dúvidas ou perplexidades.

Esta fidelidade fáctica é confirmada pela descrição minuciosa do comportamento do narrador-protagonista (durante meses, fixa a sua atenção na observação de peixes invulgares) e tem como finalidade convencer o leitor da veracidade do relato (jamais apresentado como sonho, ao contrário do que se verifica nos restantes contos em análise).

Partindo da premissa de Elsa Dehennin —«En el contexto hispanoamericano cualquier sistemática de la novela debe combinar el eje del fantástico con el eje del realismo» (1996: 48)—, observamos que no conto de Cortázar a motivação realista é indissociável de um princípio de irrealidade.

A homologia entre realismo e fantástico é ratificada por diversas afirmações do narrador a propósito da metamorfose: «No hay nada de extraño en esto, porque desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo

⁵ Em sintonia com esta observação, Mercedes Blanco defende que «La definición clásica de Todorov — "Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel"— ne convient pas à "Axolotl", ni non plus d'ailleurs à la plupart des contes de Cortázar que l'on tient unanimement pour fantastiques » (1984: 468).

⁶ Pierre Yerlès (1985: 140) mostra que este título «ne s'inscrit pas dans l'horizon de références ordinaires du lecteur moyen ».

uniéndonos»; «Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir» (Cortázar, 1996: 381-383).

«Axolotl» é, assim, uma cabal representação do entendimento de Cortázar sobre o género fantástico, que não supõe apenas «una ruptura con lo razonable y lo lógico o [...] la representación de acontecimientos inimaginables dentro de un contexto cotidiano» (Cortázar, 1994: 99-100).

No conto «Peregrinação», escrito por Almeida Faria em 1963, apresenta-se um enredo igualmente simples: um homem apaixonava-se por uma sedutora *femme fatale* e observa, sem temor, a metamorfose feminina num peixe. Na abertura do conto, esbatem-se as fronteiras entre os mundos real e onírico: a história de amor que vai ser contada é sonhada, mas o narrador-protagonista mostra-se convicto de que o sonho é uma forma de vida. Os detalhes conferem à diegese uma dimensão real, ainda que sistematicamente permeada por incertezas. Assim, na descrição do espaço habitado pela tentadora chinesa, lê-se: «Era uma casa chinesa, ou talvez japonesa, com salas dando sempre em outras salas, separadas por portas corrediças ou nem sequer por portas, apenas pelo lugar onde estaria uma, se estivesse. [...] ao fundo de uma sala, talvez de uma varanda aberta sobre o lago, estava ela» (Faria, 1967: 501).

As incertezas que invadem o espírito do narrador são expressas em dois processos de escrita —o imperfeito do indicativo e a modalização— e tornam-se mais intensas na qualificação do *modus operandi* da sedutora: «Ela assassinava homens por um processo raro: atraía-os a um lago muito profundo e calmo, à meia-noite, e de repente, quando eles se encontravam já quase junto dela, sentada sobre a margem, sentiam-se envoltos em grossas malhas, de redes como de pesca, ou melhor, como as usadas pelos gladiadores romanos, e, por mais que nadassem ou se defendessem com pernas e braços, eram arrastados para o fundo e em breve ali morriam afogados» (Faria, 1967: 501). A metamorfose é sofrida por um número inquantificável de homens seduzidos, que se transfiguram em «milhares de peixes prateados» (Faria, 1967: 501). O único que consegue escapar envolve-se emocionalmente com a sedutora, num

«amor fantástico»⁷, que Freud encararia sob o ângulo de uma relação patológica e perversa.⁸

O desaparecimento da mulher é também um episódio de contornos fantásticos: «Depois partiram em viagem. Dir-se-ia a sua viagem nupcial, se não fora a estranheza de cada facto ou acto. Atravessaram um longo e misterioso continente, certamente a África. [...] Ele amava-a estranhamente, ela amava-o sombria» (Faria, 1967: 503).

Fantástica é ainda a cidade para onde o peregrino se encaminha na busca da mulher desaparecida. A descrição deste espaço revela um efeito de verosimilhança, que aproxima dois universos em aparência inconciliáveis: «Não que tivesse algo de especial, essa cidade, além da chuva que caía constante e do aspecto aquático das ruas, tão alagadas estavam, tão frias, sujas e desabitadas estavam, que dir-se-ia Veneza, não fora a extrema fealdade de tudo. [...] Talvez fosse Paris ou Londres» (Faria, 1967: 505-506). Nessa misteriosa cidade, depara-se o peregrino com novos momentos fantásticos, perante os quais assume uma reacção natural: «pede um bife com ovos e um copo de leite, [...] imitando respectivamente a voz de vaca, o cacarejar de uma galinha e os gestos de quem munge um animal»; terminada a refeição, «o restaurante transformou-se em biblioteca e os livros respiravam o seu ardente bafo» (Faria, 1967: 507).

O sexo ocasional com uma mulher encontrada no restaurante acontece num quarto «que se diria antes aquático, profundo, translúcido e brilhante como um espelho», no qual a figura feminina se metamorfoseia em peixe, uma «carpa dourada, que saltou para longe, para o mar, e nadou velozmente, enquanto ele gritava e já perdia a esperança de encontrá-la. [...] Observou que a doce e amável carpa de ouro regressava, voltava sobre as ondas, [...] de novo se transformava na jovem que antes fora» (Faria, 1967: 509).

Em entrevista concedida à revista *Tempo*, o escritor moçambicano Mia Couto explica a presença, na literatura do seu país, de crenças primitivas e mitos africanos, e o modo como a sua inclusão esbate fronteiras entre realidade

⁷ Na acepção que lhe é dada por Camille Dumoulié (1995).

⁸ Veja-se a análise de Paul-Laurent Assoun (1992: 35) a este aspecto do pensamento do austríaco.

e fantasia, ao mesmo tempo que concorre para libertar a narrativa moçambicana da influência europeia:

O escritor moçambicano trabalha num mundo repleto de mitos, fantasmas e crenças. Há uma certa pressa em qualificar tudo isso como sendo obscurantismo e calcular que, num futuro próximo, toda a gente pensará segundo padrões racionalistas de acordo com os moldes europeus do chamado sentido prático da realidade. [...] as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia (*apud* Matusse, 1998: 186).

Reconhece Maria Fernanda Afonso que «Nas literaturas do continente africano, vários autores assumem a estratégia do fantástico por influência da ficção da América do Sul» (2004: 357).

Tendo como referência as observações citadas, procede-se à análise do tema da metamorfose na ficção breve de Mia Couto.⁹ Ele traduz a intensa dimensão telúrica de uma obra que propõe constantemente o regresso à natureza, o que implica, não a mera aproximação entre homem e animal, mas a metamorfose do humano em animal ou planta, o respeito pelos elementos naturais (em particular pela árvore sagrada que, uma vez maltratada, convoca a ira dos espíritos¹⁰) e a profunda interferência dos animais na vida dos homens. O último processo é ilustrado pelo papel do pássaro.¹¹ Na colectânea de estreia contística, *Vozes Anoitcidas* (1987), os títulos catafóricos —«Os pássaros de Deus», «O último aviso do corvo falador» ou «Afiml, Carlota Gentina não chegou de voar»— antecipam a intromissão do pássaro em acções humanas. O mesmo acontece em «O embondeiro que sonhava pássaros», da

⁹ Somos conscientes de que as manifestações do fantástico em Mia Couto são muito mais vastas do que as aqui apresentadas. A sua análise exaustiva pode encontrar-se no ensaio de Gilberto Matusse (1998).

¹⁰ Alguns exemplos são o coqueiro de “Pranto do Coqueiro”, a palmeira de “O Poente da Bandeira”, o frangipani de *A Varanda do Frangipani* ou a árvore sagrada de *Terra Sonâmbula*.

¹¹ «No cosmo africano, construído em unidade e em totalidade [...], as relações entre os homens e os animais são regulares e têm formas variadas, assumindo muitas vezes um sentido religioso. A escrita de Mia Couto acolhe facilmente estas crenças, fazendo desfilar uma galeria de bois, cães, serpentes e outros animais. Neste bestiário literário, o pássaro ocupa lugar de relevo» (Afonso, 2004: 368-369).

Sublinhe-se que em Julio Cortázar a predilecção pelos animais é também ostensiva, revelando-se, entre outros textos, em *Los Reyes* (1948), *Bestiário* (1951) e *Octaedro* (1974).

colectânea *Cada Homem é Uma Raça* (1990) ou «A menina, as aves e o sangue» e «O último voo do tucano», de *Contos do Nascer da Terra* (1997).

Com frequência, a metamorfose ocorre no momento da morte, quando a transfiguração do humano em animal evoca o totemismo africano (Veja-se Afonso, 2004: 426). Considere-se a seguinte passagem de «Os pássaros de Deus», demonstrativa daquela conexão profunda entre o homem e a natureza:

No dia seguinte, encontraram Ernesto, abraçado à corrente do rio, arrefecido pelo cacimbo da madrugada. Quando o tentaram erguer, verificaram que estava pesado e que era impossível separá-lo da água. Juntaram-se os homens mais fortes mas foi esforço vão. O corpo estava colado à superfície do rio. [...] Plácido, o rio [...] foi levando Ernesto Timba, corrente abaixo, a mostrar-lhe os caminhos que ele apenas tinha aflorado em sonhos (Couto, 1987: 64).

A homologia realismo-fantasia, que contribui para a configuração neofantástica da ficção de Mia Couto, manifesta-se no prefácio de *Vozes Anoitecidas*: «Estas histórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol» (Couto, 1987: 19).

A naturalização do acontecimento insólito observa-se, por exemplo, em dois contos de *Histórias Abensonhadas* (1994). Em «As Flores da Novidade», Noivadinha fixa o olhar em flores silvestres que, «num somado gesto, colheram a menina. Pegaram Noivadinha por suas pétalas e a puxaram terra-abaixo. A moça parecia esperar esse gesto. Pois ela, sempre sorrindo, se susplantou» (Couto, 1994: 25). No conto «A velha engolida pela pedra», a metamorfose simboliza um desejo de liberdade: «Eu quero ser pássaro é para voar para a vida. Eu quero viajar é neste mundo» (Couto, 1994: 150).

Em *Contos do Nascer da Terra*, a metamorfose verifica-se em várias ficções: em «O último voo do tucano», uma mulher dá à luz um pássaro; em «A carteira de crocodilo», a transfiguração do governador Sarmiento em serpente assume valor simbólico, como crítica à caça ilegal de animais; em «A casa marinha», Tiane Kumadzi é rebaptizado como *homem-peixe*; em «Cataratas do

Céu», o fascínio de uma criança por aeroportos desencadeia a sua metamorfose em pássaro; em «Ossos», o ser humano converte-se em pedra.

O sonho constitui uma temática preponderante na obra de Mia Couto, por vezes em associação ao fantástico, com o objectivo de «descrever o racismo, a opressão e a violência experimentados pelos moçambicanos durante o Colonialismo» (Veja-se Guterres, 1998: 792). É o que acontece em «O embondeiro que sonhava pássaros», de *Cada Homem é Uma Raça*: um velho passarinho recebe dos antepassados o dom de comunicar com os pássaros. O insólito desaparecimento do homem move uma criança, de quem se havia tornado amigo, a habitar o tronco de um embondeiro, até então morada do vendedor de pássaros. A fúria e a ignorância dos colonos determinam que a árvore, agora ocupada pela criança, seja queimada: «o menino transitava de reino. [...] E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinho. Tocavam as flores, as corolas se envolucravam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se. [...] Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para as suas raízes» (Couto, 1990: 68).

4. Conclusão

As ficções analisadas permitem aventar algumas conclusões:

— A simplicidade dos enredos mostra que a realidade quotidiana, realista, na qual o fantástico se manifesta, é pautada por acontecimentos banais (um homem sente-se atraído por uma espécie pouco comum de peixes; um outro homem observa com fascínio a sedução praticada por uma mulher-peixe; habitantes de meios rurais africanos contemplam a interferência do animal e do vegetal nas suas existências);

— Ao contrário do que se verifica nos contos fantásticos oitocentistas e primo-novecentistas —irrupção do sobrenatural e do fantasmático e vivência do terror—, os textos neofantásticos analisados mantêm a realidade e a fantasia em planos equivalentes e com a mesma carga de verosimilhança. Essa homologia —real/irreal; verosímil/inverosímil— é mais visível no conto de

Almeida Faria e nas ficções de Mia Couto, pois personagens e leitores vivem num universo onde as fronteiras entre a realidade e o sonho se esbatem;

— A ausência de mediação intensifica a homologia entre realismo e fantástico, ao mesmo tempo que permite aos protagonistas a aceitação de fenómenos insólitos e a sua integração na ordem do real;

— A enunciação em primeira pessoa (em Cortázar e em Almeida Faria) constrói ambiguidades e subjectividades, que os narradores não esclarecem, tanto mais que não se empenham na procura de explicações lógicas para fenómenos estranhos. Fazer com que o leitor participe das deliberadas incertezas do autor textual supõe a matização do discurso, em processos de escrita como a modalização e o imperfeito do indicativo;

— O fascínio pelo Outro implica, com frequência, a aproximação ao elemento aquático. Cortázar terá encontrado em Poe uma razão para tal atracção (que «Axolotl» expressa): «Sus cuentos tienen para nosotros la fascinación de los acuarios, de las bolas de cristal donde, en el centro inalcanzable, hay una escena transparente y petrificada» (*apúd* Alazraki, 1983: 27).

O aquário, o lago e o rio são lugares fascinantes: em Cortázar, porque exibem um espectáculo petrificado; em Almeida Faria, porque permitem o conhecimento do amor; em Mia Couto, porque simbolizam o retorno a raízes ancestrais;

— O motivo da metamorfose, de contornos fantásticos, unifica as diversas diegeses. Embora obedeça a diferentes propósitos, não traduzirá este motivo, em todas as ficções consideradas, uma visão estilhaçada da realidade pós-moderna? Não poderá ainda exhibir a ténue fronteira entre realidade e fantasia?

— Os animais ocupam lugar privilegiado nos contos neofantásticos considerados. A intercomunicação entre o homem e o animal caminha para a valorização do segundo: em Cortázar, este processo pode explicar-se pelo facto de muitas das suas personagens serem criaturas solitárias que exploram, uma vez descartada a possibilidade de comunicação entre humanos, a comunhão com os animais; em Almeida Faria, ele insere-se num plano que associa *Eros* e

Thanatos; em Mia Couto, vem representar uma forte dimensão telúrica do texto literário. As afinidades não se nos afiguram, portanto, arbitrárias, apontando, em última instância, para a expectativa de felicidade, no universo pós-moderno algo desencantado, através da metamorfose do ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1967): *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa: Arte Mágica Editores.
- AA. VV. (2001): *Teorías de lo fantástico* (comp. David Roas), Madrid: Arco/Libros.
- AFONSO, Maria Fernanda (2004): *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-Coloniais*, Lisboa: Caminho.
- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos.
- (2001): «¿ Que és lo neofantástico? », in David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.
- ARRIGUCCI Jr., David (1973): *O escorpião encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*, São Paulo: Editora Schwarcz Lda.
- ASSOUN, Paul-Laurent (1992): *Le couple inconscient. Amour freudien et passion postcourtoise*, Paris : Anthropos.
- BLANCO, Mercedes (1984) : « Fantastique et topologie chez Cortázar », in *Poétique*, Vol. XV, Núm. 60, pp. 451-472.
- BRUNEL, Pierre (1974) : *Le mythe de la métamorphose*, Paris : Armand Colin.
- CAILLOIS, Roger (1966): *Images, images...*, Paris : Corti.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, traducción de Juan Díaz de Atauri, Madrid: Visor.
- CORTÁZAR, Julio (1994): *Obra Crítica/3*, Edición de Saúl Sosnowski, Madrid: Alfaguara.
- (1996): *Cuentos Completos*, vol. I, Madrid: Alfaguara.
- COUTO, Mia (1987): *Vozes Anoitecidas*, Lisboa: Editorial Caminho.
- (1990): *Cada Homem é Uma Raça*, Lisboa: Caminho.
- (1994): *Histórias Abensonhadas*, Lisboa: Editorial Caminho.
- (1997): *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa: Editorial Caminho.
- DEHENNIN, Elsa (1986): *Del realismo español al fantástico hispanoamericano*, Genève: Librairie Droz D.A.

- DUMOULIE, Camille (1995): *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques*, Paris : L'Harmattan.
- GUTERRES, Maria (1998) : « A temática nos contos de Mia Couto », in T. F. Earle (org. e coord.), *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Universidade de Oxford, 1-8 de Setembro de 1996)*, Oxford-Coimbra, s/e, pp. 791-795.
- MATUSSE, Gilberto (1998): *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo: Universidade Eduardo Mondlane.
- MONTEIRO, Maria do Rosário (2007): «A afirmação do», in *JL (Jornal de Letras, Artes e Ideias, Ano XXV, Núm. 911, de 31 de Agosto a 13 de Setembro de 2005*, pp. 6-7, consultado em formato electrónico, disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/monteiro/JL_JMonteiro.pdf> [data de consulta: 11 de Janeiro de 2008].
- REVOL, Enrique Luís (1969): «La tradición fantástica en la literatura argentina», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 233, pp. 423-439.
- ROAS, David (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1990): *La Littérature Fantastique*, Paris : Presses Universitaires de France.
- YERLES, Pierre (1985): « Un fantastique intégral : *Axolotl* de Julio Cortázar », in *Les Lettres Romanes*, Vol. XXXIX, Núm. 1-2, pp. 139-150.

CORTOS FANTÁSTICOS DEL SIGLO XXI: JOE CHIP EN LA CAFETERA, PANCHONERAS Y ALIENÍGENAS

Marta Álvarez

Universidad de St. Gallen

El cultivo del género fantástico no es en absoluto marginal dentro del más reciente cortometraje español, algunas de sus mejores películas entran dentro de esa categoría,¹ si bien muchos se quejan de que la mayor parte de los cortos realizados en España se ajusten al molde del drama y de la comedia.

Es bien sabido que el fantástico saltó del corto al largometraje en los años 90, demostrando que no se dejaba amedrentar por el discutible tópico de que el cine español no tiene una tradición fantástica. En 2008, aunque sigamos discutiendo, podemos considerar que el género está de alguna manera asentado, algo debe de haber cuando la revista francesa *Les Inrockuptibles* (Soesanto 2007), ante el estreno de *El orfanato*, se refiere, no sin cierta sorna, a lo que considera que se está convirtiendo en un género en sí: *El film fantástico ibérico*, dentro del cual se situaría un subgénero que el semanario cultural francés califica de film de fantasmas ambiguo y melodramático, al que pertenecería la exitosa película de Juan Antonio Bayona.

No olvidamos que nuestro campo es el corto y no su pariente de mayor metraje, pero resulta inevitable referirse a este. Todavía está por dilucidar la cuestión de si el cortometraje merece una dedicación que vaya más allá de un resignado cultivo en espera de las condiciones que permitan realizar el primer largometraje y salir del circuito del corto.² En cualquier caso, hablar del reciente

¹ Así lo considera, por ejemplo, Desirée de Fez, para quien existe una «Simpática curiosidad: aunque el corto español ha tendido estos seis años al cine social, los mejores filmes pequeños facturados en este país durante este tiempo son de otra naturaleza y, en su mayoría, se amoldan a géneros puros. Destacan, sobre todo, los fantásticos y de terror, una extraordinaria colección de películas que deja claro que parte de nuestro cine está en buenas manos» (2006: 190).

² José M. Velázquez y Luis Ángel Ramírez plantean la cuestión en el indispensable *Una década prodigiosa. El cortometraje español de los noventa*, en las páginas introductorias del capítulo «A la búsqueda de un específico. El cortometraje como formato de expresión cinematográfica» (2000: 323-335). Los autores enumeran las características específicas del cortometraje y ceden en muchas ocasiones la palabra a los creadores, quienes, al tiempo que analizan la especificidad del corto, no dejan de apuntar que este sigue siendo la antesala al largometraje, así Javier Rodríguez afirma: «Creo que no hay que engañarse: estamos en el mundo del corto y nos parece –o nos tiene que parecer– maravilloso, y lo

cortometraje fantástico español es hablar de los actuales directores de largometrajes fantásticos, curtidos en el corto y alguno de los cuales ya va por, al menos, su segunda o tercera película larga.³

Cinematográficamente, y por razones emparentadas con los canales de distribución, el fantástico parece ir a perpetuarse como macrogénero, englobando categorías tan diversas como el terror o el cyberpunk. Parece bastante lógico que los festivales, instrumento no desdeñable de promoción, y, para muchas películas, único medio de encontrar un público, estén interesados en mantener esta situación, que permite diversificar programas e interesar a públicos tan diferentes como al amante de zombies y hemoglobina o al de una más sutil imaginaria fantástica, al que disfruta con duendes o hadas o al que prefiere contener el aliento hasta el infarto.⁴

En lo que se refiere a los estudios sobre el género, y ya limitándonos al cortometraje, la situación es todavía más imprecisa. Así Txema Muñoz (2005) incluye lógicamente en su repaso del corto fantástico vasco *El gran Zambini* (2003) de Igor Legarreta y Emilio Pérez, y nos hallamos en este caso ante una película a la que podríamos aplicar las más clásicas teorías literarias del fantástico, que se ha apropiado la teoría del cine. Extraña sin embargo que dedique en ese estudio líneas a *Choque* (2005) y a *7:35 de la mañana* (2003), de Nacho Vigalondo, o a *La guerra* (2005), de Luiso Berdejo y Jorge C. Dorado, filmes en los que resulta difícil encontrar elementos de alguno de los muchos géneros que se asocian al fantástico. Se deja llevar tal vez el crítico por la evidente calidad de estos trabajos, algo que no nos atreveríamos a negar, y que comprensiblemente se siente con deseos de reivindicar el estudio que se acerca al cortometraje.

reivindicamos frente al largometraje, cuando en realidad lo tomamos como un paso hacia este» (Velázquez y Ramírez, 2000: 327), y Roberto Santiago: «defenderé el corto como formato independiente allí donde haga falta, como un formato que puede interesar a un público y que, de hecho, cada vez interesa a más gente, sobre todo al público joven. Pero dicho esto, la verdad es que no conozco absolutamente a nadie [...] que haya participado en un corto y que, en realidad, no esté deseando hacer un largo» (Velázquez y Ramírez, 2000: 327-328).

³ Como Jaime Balagueró y Paco Plaza, que hoy llenan los cines con *[REC]* y que fueron antes conocidos por sus inquietantes cortometrajes: los desasosegantes *Alicia* (1994) y *Días sin luz* (1995), de Balagueró y, entre otros, *Abuelitos* (1999) o *Puzzles* (2001), de Plaza.

⁴ Txema Muñoz (2005: 374) explica la importancia que tuvo para el desarrollo del cortometraje vasco que este formato fuera incluido en La Semana de Cine Fantástico y de Terror de Donostia.

Constatamos lo permeable de las fronteras del cine fantástico pero renunciamos a restringirlas, pues no dejamos de ver importantes ventajas en la consideración del macrogénero para un arte como el cinematográfico, al que son tan vitales factores muy poco artísticos.⁵ Pero también porque somos conscientes de que nos hacemos ahora portavoces de un formato más bien desconocido, aunque gracias al intento de la Academia de suprimir la entrega de los premios del cortometraje de la gala de los Goya 2007, nunca este fue en España tan popular.⁶ Nos interesa particularmente señalar nombres y obras de interés, evitando caer en la exhaustiva y agotadora enumeración. Para ofrecer una idea más precisa de la valía de las aportaciones al género, nos centraremos en dos autores, y en dos trilogías: *Código 7* (2002), de Nacho Vigalondo, y *Echos Der Buchrücken* (2002-2007), de Velasco Broca.

Las dos trilogías reclaman su pertenencia a la ciencia ficción, género del que sí podemos afirmar, en el campo del corto y del largometraje, que ha sido poco cultivado dentro del cine español.⁷ Coinciden además ambas propuestas en rendir tributo al maestro literario del género, Philip K. Dick; ahí terminan los paralelismos entre unas obras que parecen representar opuestas opciones estéticas, pero que son excelentes ejemplos de lo que puede y debe diferenciar

⁵ Consideramos acertada la postura de Joan Bassa y Ramón Freixas (1997: 13-14), para quienes «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?». Los autores no dejan de señalar un problema que radica en «la devaluación cualitativa seguida por el término subgénero», de modo que deciden referirse a la ciencia ficción como un género «para dignificarla otorgándole una categoría intelectual que de otra forma podría aparecer como despreciada. Con ello no negamos —al contrario— su vinculación a un género mayor, el Fantástico» (Bassa y Freixas, 1993: 14-15).

⁶ Los periódicos *El Mundo* y *El País*, especialmente en sus versiones electrónicas, han comenzado a mostrar un inusitado interés por popularizar el formato. Los cortometrajistas, por su parte, se están organizando para conseguir un reconocimiento a su trabajo. Citemos, como uno de los primeros pasos dados para mostrar su enfado por la decisión de la Academia, la creación de la Plataforma de Cortometrajistas Indignad@s, cuyo manifiesto puede leerse en la página web: www.indignados.org.

⁷ Pedro Medina (2005: 328-330) repasa los cortometrajes que considera propios de tal registro. En su estudio sobre el cortometraje español de los noventa, José M. Velázquez y Luis Ángel Ramírez se refieren al macrogénero en su conjunto, resaltando un aspecto que nos parece esencial: «El registro fantástico siempre ha sido esquivo al cortometraje español. Los diseños de producción necesarios para abordar la iconografía y los universos visuales propios del género fantástico, rara vez han podido ser asumidos financieramente por los productores de cortos» (2000: 362), y afirman que las nuevas tecnologías han sido esenciales por el abaratamiento de costes que han representado. Ramón Gil Olivo nos recuerda que: «No todos los países que producen cine pueden darse el lujo de incursionar de manera venturosa en la ciencia ficción, puesto que ello requiere no sólo fuertes inversiones que permitan levantar escenografías con apariencia tecnológica convincente, sino que tanto estas como sus propuestas de fondo deben encontrarse enraizadas en un desarrollo científico que las avale» (2000).

al cortometraje. Sus directores colaboran a menudo, entre sí y con otros realizadores, hasta el punto de que se ha lanzado ya la idea de incluirlos dentro de una nueva generación del cine español.⁸ Es cierto que podemos reconocer a un grupo de jóvenes cineastas, cuya feliz variedad de propuestas cinematográficas haría pensar en principio que poco tienen en común, más allá de su coincidencia en ciertos eventos o sus próximas fechas de nacimientos; ninguno de ellos deja de expresar la admiración y respeto por sus colegas. Junto a los nombres de nuestros autores podemos citar al ya nombrado Luiso Berdejo, a Borja Cobeaja, a Haritz Zubillaga o a Koldo Serra. Son varios los ejemplos de proyectos compartidos, en ocasiones a través de las productoras que han creado unos y otros, como Arsénico Films, que reúne a Vigalondo, Cobeaja, Koldo Serra y Borja Crespo, o la productora de Velasco Broca y Cormac Regan, a través de las cuales participan en proyectos comunes⁹. Velasco Broca participó como actor en *7:35 de la mañana*, de igual modo que Vigalondo aparece en algunas cintas de Broca, de Koldo Serra o Borja Crespo. Refirámonos por último, y no son estos más que algunos ejemplos, a la realización del cortometraje *Limoncello*, western compuesto por tres capítulos firmados respectivamente por Jorge C. Dorado, Luiso Berdejo y Borja Cobeaja.¹⁰

Dos años antes de su comentada nominación al Óscar por *7:35 de la mañana*, Nacho Vigalondo recrea con mucho humor y acierto, en soporte de vídeo, el universo de Philip K. Dick en los tres capítulos de *Código 7*, cada uno de unos tres minutos de duración.¹¹ También a esa época pertenece *El club de la ETA*, otra de esas películas, que su autor califica de «vómitos convulsos» (Ortiz

⁸ En una entrevista, Henrique Lage (2007) plantea la cuestión a Velasco Broca acerca de la supuesta generación, y la idea no parece disgustar al cineasta vasco: «Vendría a ser la generación del 77. Hablaré de aquellos que me quedan más cercanos: Nacho Vigalondo, Eugenio Mira, Alberto González y Borja Cobeaja», sigue un comentario de la estética de sus compañeros, claro que acompañado del especial humor que comparten Vigalondo y Broca, que lleva al último a concluir que «Lo que nos une y lo que permite la nomenclatura de generación es la multitud de cruces en el espacio-karaoke y en el tiempo-canción. La reflexión física de cada uno de nosotros hacia el resto. Y, por último, el amor hacia una misma mujer» (Lage, 2007).

⁹ Véanse las respectivas páginas web: www.arsenicoproducciones.com y www.reganvelasco.com.

¹⁰ Puede visionarse el cortometraje en la «Sala de proyección» de la página web del concurso «Fotogramas en corto 2008», del que resultó finalista:
<http://www.fotogramasencorto.com/fotogramas/encorto/process/process_public.php?action=view&opc=ver_corto&corto=586#>.

¹¹ Los tres pueden verse en YouTube: *Código 7 (Episodio 1)*: <<http://fr.youtube.com/watch?v=ET-cf6WH21o>>; *Episodio 2*: <<http://fr.youtube.com/watch?v=1cGveIFU8Dg&feature=related>>; *Conclusión*: <http://fr.youtube.com/watch?v=gWxGSZhx_oE&feature=related>.

López, 2007), y que también declara desde los títulos de crédito su condición de adaptación libre de una obra de Philip K. Dick, *A Scanner Darkly*¹². En *Código 7*, el joven realizador tiene la desfachatez de utilizar idénticas imágenes para cada uno de los capítulos que forman la serie: en ellas vemos al actor Alejandro Tejería levantándose de la cama, preparando y bebiéndose un café. La voz en *off* que acompaña las imágenes es pues la única responsable, junto con los genéricamente marcados títulos de crédito, de situar cada una de las tres películas en el terreno de la ciencia ficción.¹³

El propio Nacho Vigalondo realiza la función de narrador y nos pone en antecedentes: Palmer Eldritch se encuentra atrapado en una realidad virtual que reproduce las condiciones de vida de un piso en Madrid a comienzos del siglo veintiuno. La pasividad de Palmer-Alejandro Tejería esperando que se haga el café contrasta con la música que va punteando la trepidante acción, de la que tenemos únicamente constancia por la voz que narra y que se convierte, en una hilarante especie de traducción simultánea, en portavoz de Joe Chip, personaje que desde otra dimensión y telepáticamente intenta entrar en contacto con el atrapado Palmer Eldritch.

Lo acertado de la propuesta de Vigalondo es evidente para quien conozca la obra de Philip K. Dick, así como alguna de las muchas adaptaciones de textos del autor: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) o *Paycheck* (John Woo, 2003); o filmes que, sin ser directas adaptaciones, están influenciados por esa obra, como *Matrix* (Andy y Larry Wachowski, 1999) o, sin salir de estas fronteras, el *Abre los ojos* (1997) del nacional Amenábar, por no citar más que algunos de los largometrajes. En casi todos ellos, junto a los mayores o menores logros cinematográficos, llama sin duda la atención el derroche desplegado para reconstruir el universo de Dick. En lugar de amilanarse ante la falta de

¹² Igualmente visionable en YouTube: <<http://fr.youtube.com/watch?v=z5JH12R8fHA>>. Recordemos que *A Scanner Darkly* fue adaptado en 2006 por Richard Linklater, quien combinó la actuación de los actores con el recurso a la animación, logrando un resultado muy convincente para recrear el mundo alucinatorio de Dick.

¹³ Dionisio Pérez Galindo y Óscar de Julián consideran como propio del cortometraje la mayor libertad que tiene sobre el largo. En su texto «La voz en *off* en el corto» (Velázquez y Ramírez, 2000: 336-341) podemos leer: «Dentro de las posibilidades que ofrece el sonido, la voz en *off* constituye una de las más poderosas herramientas, tanto en cuestión narrativa, dramática o, en sentido amplio, poética» (2000: 336).

medios que algunos aducen, no sin razón, como uno de los factores que justifican del escaso cultivo del género de la ciencia ficción en el campo del cortometraje, Nacho Vigalondo convierte su debilidad en fortaleza y, alardeando de su cutrería, no traiciona a su modelo literario.¹⁴ De antología resulta el *flashback* que introduce en el segundo capítulo: la imagen se enturbia como signo de transición al pasado y de vuelta al presente, las imágenes contrastan por el uso del blanco y negro; sin esos recursos difícil sería darse cuenta del retorno al pasado, ya que en ellas aparece el mismo Alejandro Tejería en la misma actitud corporal, en la misma cocina y delante de la misma cafetera.

Sería exagerado decir que toda la obra del autor norteamericano se halla concentrada en esta serie de cortos, pero sí su esencia. El director santanderino hace posible el encuentro entre personajes de dos de los más conocidos textos del autor, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1965) y *Ubik* (1969)¹⁵, quienes, por intermedio de una cafetera, se hallan enfrentados a la eterna imposibilidad dickeana de establecer un nivel básico de realidad, e incluso de identidad.¹⁶ La clara línea diegética que propone el primer corto se complica en los siguientes capítulos de la serie, en los que va ganando terreno la confusión. La duda persiste incluso cuando en el último de esos capítulos, *Código 7. Conclusión*, oímos al propio Alejandro Tejería desmontar la ilusión ficcional:

Hola, soy Alejandro Tejería, soy actor, tengo veintiséis años y vivo en un piso en Madrid, en el año 2002. Esta mañana mi amigo Nacho me está grabando. Me ha dicho que haga lo que hago todas las mañanas. No me ha dicho para qué, dice que si no lo sé que queda mejor. A mí... pfff, me da igual. Soy actor ¿no? Pues ya está (Vigalondo, 2002).

¹⁴ Este es el consejo que da Nacho Vigalondo al principiante que busca financiación: «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» (Cíñelo, 2007).

¹⁵ *Los tres estigmas de Palmer Eldritch* ha sido recientemente (2005) publicada por Minotauro, que también publica los cuentos de Dick. En cuanto a *Ubik*, la última edición en España es la que llevó a cabo, también en 2005, Puzzle Ediciones.

¹⁶ Algo que reaparece en el cortometraje *Cambiar el mundo*, grabado con teléfono móvil, para una campaña medioambiental, en la que también han participado otros directores, como Julio Médem. Véase este particular film de Vigalondo en: <<http://fr.youtube.com/watch?v=eLTMSEckNWk>>.

Cualquier lector de Dick sabe que si hay algo que no está permitido es la certeza, principio que asume la película, la versión del personaje puede corresponder a la que nos había ofrecido el narrador desde las primeras imágenes: «El alma de Joe Chip viaja por las dimensiones. De repente, encuentra una nueva identidad con la que empezar de cero» (Vigalondo, 2002), aunque está claro que se crea un nivel extradiegético, aliando el metacine a la ciencia ficción, haciendo, al fin, que todo sea posible.

Al contrario que su colega y amigo Nacho Vigalondo, Velasco Broca utiliza el soporte cinematográfico para su trilogía *Echos der Buchrücken*, compuesta por tres películas rodadas en blanco y negro, entre las que podemos señalar evidentes constantes, pero de las que está ausente el rasgo de serialidad. Nos referimos a *Der Milchshorf. La costra láctea* (2002), *Kinky Hoodoo Voodoo. Saturno al final del verano* (2004) y *Avant pétalos grillados* (2007), que se ha paseado con éxito por los festivales internacionales.¹⁷

César Velasco Broca rinde también en sus cortos homenaje a Dick, aunque de manera más discreta que Vigalondo, y proclama la influencia de Bresson (Lage, 2007). Comparten el francés y el español el empeño en la búsqueda de un particular lenguaje cinematográfico, y ello a partir de una estilización a la que deben en gran parte ambos su singularidad. Recordemos que en 1975 Robert Bresson había publicado sus *Notas sobre el cinematógrafo*, obra en la que establece la diferencia básica entre cine y cinematógrafo, arte este último que en verdad le interesa y que se distinguiría del anterior en la investigación formal, cuya piedra de toque es el montaje de imágenes y sonidos. Velasco Broca reivindica igualmente este proceso de la creación

¹⁷ Entre otros, el corto recibió el premio al mejor cortometraje español en la XVII Semana Internacional de Cine Fantástico de la UMA y el gran premio del jurado al mejor cortometraje experimental en la edición del mismo año del festival de Slamdance. Nada mejor, para seguir los avatares de los proyectos del joven realizador, que visitar la página de su productora, a la que nos hemos referido más arriba. *La costra láctea* y *Saturno al final del verano* pueden verse en YouTube: <<http://fr.youtube.com/watch?v=Rnqs1L-uOo4>>, <<http://fr.youtube.com/watch?v=gmgvCFY8fAI>>, donde también se encuentra el trailer de *Avant pétalos grillados*: <<http://fr.youtube.com/watch?v=pw5gXAwif8o>>. Para visionar la trilogía en su conjunto, así como los trabajos anteriores del autor, remitimos al dvd, editado por Cameo bajo el título *Echos der Buchrücken* (2007), actualmente agotado pero de próxima reedición (García Chillerón, 2008).

cinematográfica, cuya importancia se impone ante el visionado de cualquiera de las películas que componen la trilogía a la que ahora nos referimos.

La yuxtaposición de planos evoca y provoca. El realizador asume su rechazo de la linealidad narrativa,¹⁸ y deja ver su mano de demiurgo creador de un universo muy personal, y ello pese a acumular referencias que hacen que la cultura popular flirtee con otra más elitista. Es indudable que su capacidad de síntesis lleva la marca que caracteriza al verdadero autor, capaz de asimilar tradiciones e influencias y de imprimir al tiempo su marca personal. Y ello tal vez porque en las tan traídas y llevadas influencias, además del uso que de las mismas determina el talento personal, se hallan otros influjos más difíciles de situar, como bien resume, con su humor habitual, el propio Velasco Broca en la entrevista que concede a José Ramón García Chillerón (2008):

El término influencia supone la existencia de una entidad previa y resistente sobre la que se ejerce un poder o un determinado control. Yo no creo en esto. Creo, eso sí, en la convivencia anárquica de flujos, con su generación precisa de señales y la velocidad expansiva de sus formas. Pero bueno, se podría decir que en esta ilusión de ser llamada Velasco Broca vivimos Lynch, Cronenberg, Buñuel, Cocteau, Tati y Bresson, por supuesto; pero también el metro de Madrid, una gata llamada Tao, la pensión Ventura de la Vega, una hermosa extraterrestre de acento mexicano y largas ausencias, el parque Chile de Logroño, la educación jesuita, el visitado capítulo de La Reconquista y el inexplorado capítulo de La Transición de los libros escolares, un viejo Citroën blanco, apellidos familiares y sus titulares, una pantalla de ordenador y una gran sucesión de teléfonos móviles.

Reconocemos la huella *pulp* de los cómics, dibujos animados y películas de serie B clásicas del género,¹⁹ pero también es palpable, de manera mucho más

¹⁸ El director asegura no crear antes un guión: «El guión me lo imagino para crearlo después. Bueno, más bien para intentar explicar el corto», «yo pienso en planos, incluso a nivel de guión. Nunca cierro los guiones», en la misma entrevista se confiesa incapaz de decir de qué trata *Avant pétalos grillados*: «Solo se puede describir plano a plano. Es complicado, no puedo» (Atutxa, 2007).

¹⁹ Estética que será abiertamente asumida en el episodio piloto de la trunca serie de televisión *Las aventuras galácticas de Jaime de Funes y Arantxa*, sus colores y desenfado no pueden dejar de sorprender al espectador de la trilogía, que reconocerá, sin embargo, evidentes constantes. Este episodio puede verse en la página ya citada de la productora de Velasco Broca, así como en youtube:

evidente que la del mencionado Bresson, el influjo de otros grandes cineastas. No soy la primera en citar a Lynch o a Cronenberg, prefiero sin embargo, detenerme en Luis Buñuel.

Obligado resulta mencionar al creador aragonés: automáticamente pensamos en *La vía láctea* al ver aparecer en la pantalla el título *La costra láctea*. Pero no es al film que Buñuel realiza en Francia en 1969, al que nos remiten las imágenes que siguen, sino a *l'Âge d'Or*, de 1930, a la que nos recuerda incluso el granulado que posee el blanco y negro de algunas de las imágenes del film de Broca. Los escorpiones que abrían *La edad de oro* se han convertido en caracoles, filmados, eso sí, con semejante avidez y curiosidad. La costa no es ahora testigo de *amour fou*, ni de hipocresías burguesas, sino de una invasión alienígena. Son más los paralelismos que podríamos establecer entre ambas obras, limitémonos ya sólo a señalar que en las dos consigue hacerse, de modo sorpresivo, un lugar el folclore: a los tambores de Calanda de Buñuel hacen eco las panchoneras de Velasco Broca, que combaten, ataviadas con sus típicos trajes y al son de música tradicional, a los alienígenas.

En las otras dos películas de la trilogía, el autor sigue remitiéndonos a las primeras décadas del cine, al optar por crear unos filmes casi mudos, en los que la música y las imágenes llevan toda la carga significativa. En *Saturno al final del verano* la opción se hace más extrema, al recurrir a paneles de texto típicos del cine mudo: «Los niños envuelven con esmero cajas de cerillas en verano», «El chico corre hacia el campamento como llamado por un rayo magnético». Lo heteróclito de la propuesta es igualmente visible en *Avant pétalos grillados*, donde el gusto retro del autor une épocas y estilos, donde alienígenas con camisa de cuadro planchan y transportan culturistas ensangrentados.

Los filmes de Broca se hallan bien lejos de la pretendida irracionalidad surrealista y más próximos al artificio formal reclamado por Bresson. Por mucho que el adjetivo surrealista haya sido en más de una ocasión aplicado al joven cineasta, algo que se puede comprender partiendo de su rechazo de una narratividad al uso. Recordemos, a modo de anécdota, que el pase de *La costra*

<<http://fr.youtube.com/watch?v=MGcWFCUYrt4>>. Los protagonistas del episodio son los inevitables Nacho Vigalondo y Alejandro Tejería.

láctea en el programa de televisión *Versión española* le valió el título de corto más extraño proyectado jamás en dicho programa (Lage, 2007).

Sin duda el adjetivo de *experimental* se aplica sin problemas a la obra de Velasco Broca. Aunque, teniendo en cuenta las coincidencias estéticas que hemos señalado, puede que surjan dudas en cuanto a la novedad de la propuesta. Nos apetece, sin embargo, afirmar esta novedad, pues como tal se comprende en el contexto en el que aparecen estas películas, aunque lógicamente pueda ser relativizada si ampliamos el punto de mira.

En cualquier caso, es de agradecer que, en un momento en que la crítica lamenta que el cortometraje aspire a abandonar su hasta hace poco indisoluble carácter experimental²⁰, Velasco Broca y Nacho Vigalondo conviertan sus filmes en verdaderos campos de pruebas, con frescura y, podríamos incluso decir, una sana arrogancia.

Hemos elegido centrarnos en estos dos jóvenes realizadores en gran parte por esta circunstancia y también porque ambos nos ofrecen excelentes ejemplos de un género poco frecuentado por los cortometrajistas españoles; pero, sobre todo, por el decidido partido que toman ambos por la ciencia ficción, al que otorgan una trascendencia que bien podría hallarse resumida en las siguientes palabras de Velasco Broca cuando lamenta que la industria recurra a fórmulas poco arriesgadas, renunciando a «nuevos enunciados esclarecedores de nuestra naturaleza», que serían «la esencia del fantástico y de la ciencia ficción» (García Chillerón 2008).

²⁰ José M. Velázquez y Luis Ángel Ramírez constatan que «La conquista de ese espacio de aparente libertad cinematográfica, no parece, sin embargo, la mayor pretensión de los guionistas o directores de cortometrajes en la actualidad. Más bien se podría asegurar que es, precisamente, la búsqueda de un espacio industrial y la demostración de poseer la cualificación necesaria desde el punto de vista del oficio de cineasta, lo que mueve el mundo del cortometraje» (2000: 343). En 2003, Antonio Sempere recoge las declaraciones de Santiago Tabernero, director del programa *Versión española*: «El campo de riesgo es mínimo. Cada vez estamos más lejos de los márgenes» (2003: 21-22). Muy recientemente, Desirée de Fez señala la tendencia del cine español hacia el realismo social después del éxito de *Los lunes al sol*, y cómo esta tendencia llegó también al cortometraje: «muchos directores españoles de cortometrajes tomaron también esa misma senda. A pesar de su naturaleza de campo de pruebas, de formato a contracorriente y abierto al experimento, el corto empezó a copiar aquí los patrones del cine que marcaba tendencias» (2006: 187). A la autora le extraña más todavía «que la mayoría opte por la tradición más rígida y se resista a abrirse a los nuevos tiempos» habida cuenta de que «Por lo general, los cineastas que optan por este formato tienen edades comprendidas entre los 20 y los 30 y pocos. Son autores jóvenes y, a no ser que hayan vivido metidos en una burbuja, deben haber engullido como locos cultura popular. Han consumido tanto cine *mainstream* [...] como *underground* [...], han escuchado mucha música *indie*, han visto *videoclips* y leído *cómics*...» (195). La autora no deja de mencionar algunos nombres que se alejan de esa rígida tradición y cuya experimentación le vale a sus obras el título de «Cortos de guerrilla» (196).

Ni Broca ni Vigalondo han abandonado el género al planear un film de mayor metraje. Nacho Vigalondo tiene ya su primera película larga, *Los cronocrímenes*²¹, que será estrenada en el mes de junio. Si bien en esta ocasión no podemos hablar de adaptación declarada, sin duda la huella de Dick sigue siendo visible, sabiendo la importancia que tienen en la obra del escritor los viajes en el tiempo, pieza fundamental del argumento del primer largometraje de Vigalondo. César Velasco Broca espera poder rodar su primera película larga próximamente: se trataría, por cierto, de un proyecto en el que colabora Vigalondo.²² Queda por ver si con el tiempo nos darán todavía perlas cortas y fantásticas, o contribuirán a confirmar la idea de que el corto es terreno de paso y que cruzadas sus fronteras ya no hay vuelta atrás.

²¹ Véase la página web de la película: www.cronocrimenes.com. Desde luego el film se ha hecho esperar, y ha aumentado así la expectación. Llega con el respaldo de importantes premios, con los derechos de adaptación vendidos a United Artist para los Estados Unidos, y con un juego de rol que ha movilizad a buen número de internautas.

²² En YouTube puede verse: *Transharmonic nights (referencias visuales)*, montaje de imágenes de los tres cortos de la trilogía de Broca, lo que sin duda avanza una continuidad en la estética de la película: <http://fr.youtube.com/watch?v=CKrj5IT_qNA&feature=related>. La página de su productora ofrece información acerca del proyecto, permitiendo ver el cartel, pintado a mano, más referencias visuales y planos de Mariano Espinosa (<<http://www.reganvelasco.com/noches.php>>). También nos informa el blog de Velasco Broca (www.batanbruits.com) de que el proyecto se halla preparado actualmente para solicitar las subvenciones que permitan su realización.

BIBLIOGRAFÍA

- ATUTXA, Sandra (2007): «César Velasco Broca, cineasta», en *Noticias de Guipuzkoa*, 16 de mayo, disponible en <http://www.noticiasdegipuzkoa.com/ediciones/2007/05/16/mirarte/cultura/d16cul2.580244.php> [fecha de consulta: 31 de mayo de 2008].
- BASSA, Joan y Ramón FREIXAS (1997): *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*, Barcelona: Paidós.
- CINEOL (2007): «CINEol entrevista a... Nacho Vigalondo», en *Noticias CINEol.net*, disponible en <http://www.cineol.net/noticias.php?newsid=4663> [fecha de consulta: 1 de junio de 2008].
- FEZ, Desirée de (2006): «Cortos españoles de 2000 en adelante. Compromiso y falta de inventiva», en Hilario J. RODRÍGUEZ (coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, pp. 187-196.
- GARCÍA CHILLERÓN, José Ramón (2007): «Echos der Buchrücken. Rara avis en el cine español», Velasco Broca, en *Contrapicado.net*, disponible en <http://www.contrapicado.net/dvd.php?id=16> [fecha de consulta: 31 de mayo de 2008].
- (2008): «Entrevista a César Velasco Broca», en *Contrapicado.net*, disponible en <http://www.contrapicado.net/actualidad.php?id=58> [fecha de consulta: 1 de junio de 2008].
- GIL OLIVO, Ramón (2000): «Cine y ficción, más ideología que ciencia», en *Revista Universidad de Guadalajara*, núm. 18, disponible en <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug18/art6.html> [fecha de consulta: 31 de mayo de 2008].
- LAGE, Henrique (2007): «Entrevista a César Velasco Broca», en *Séptimo vicio*, disponible en http://www.septimovicio.com/entrevistas/24102007_entrevista_a_cesar_velasco_broca/ [fecha de consulta: 31 de mayo de 2008].

- MEDINA, Pedro (2005): «Cortando el aliento. Tres décadas de cortometrajes fantásticos», en Carlos AGUILAR (coord.), *Cine fantástico y de terror español*, San Sebastián: Donostia Kultura, pp. 318-363.
- MUÑOZ, Txema (2005): «El corto fantástico vasco. De pasado indefinido a futuro perfecto», en Carlos AGUILAR (coord.), *Cine fantástico y de terror español*, San Sebastián: Donostia Kultura, pp. 364-393.
- ORTIZ LÓPEZ, Guillermo (2007): «Nacho Vigalondo, entre los *Gremlins* y Philip K. Dick», en *Revista Almiar*, núm. 32, consultado en formato electrónico, disponible en
<http://www.margencero.com/articulos/talento/nacho_vigalondo.htm
> [fecha de consulta: 31 de mayo de 2008].
- SEMPERE, Antonio (2003): *Corto que te quiero corto. El cortometraje español en el siglo XXI*, Cádiz: Muestra Cinematográfica del Atlántico, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz.
- SOESANTO, Léo (2007): «L'Orphelinat», en *Les Inrockuptibles*, núm. 640, p. 83.
- VELÁZQUEZ, José María y Luis Ángel RAMÍREZ (2000): *Una década prodigiosa. El cortometraje español de los noventa*, Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid.
- VIGALONDO, Nacho (2002): *Código 7*. Serie de tres cortometrajes.

LA VERDAD ESTÁ DENTRO DE ESTAS PÁGINAS: LAS NOVELAS DE EXPEDIENTE X Y LOS USOS DE LA LITERATURA DE CIENCIA FICCIÓN*

María del Carmen Gómez Galisteo

Universidad de Alcalá

Desde el mismo momento en que nació el cine ha habido una multitud de novelas cuya popularidad y fama ha llevado a los guionistas a adaptarlas para el cine. Este proceso de llevar novelas a la gran pantalla se ha realizado con mayor o menor acierto; en los casos más afortunados, se ha llegado a un punto en el que, en algunos ejemplos, la novela queda totalmente relegada a la más completa ignorancia y salvo algunos acérrimos cinéfilos, nadie recuerda ya que hubo una vez una novela que dio lugar a la película. Por citar tan sólo algunos pocos ejemplos, ¿quién recuerda que películas tan populares como la saga de *Tiburón* (*Jaws*) o la de James Bond tuvieron su origen en una novela?¹ En ocasiones, el éxito de una película conlleva el proceso inverso: se escribe una versión novelizada a partir del guión original de la película al amparo del éxito de esta última. Éste es el caso de *Philadelphia* (*Philadelphia*; novela de Christopher Davis) o de *Quédate a mi lado* (*Stepmom*; novela de Maggie Robb), por poner sólo dos ejemplos. Un fenómeno mucho más reciente es encontrarnos con series televisivas que se basan en personajes literarios. Así, *Bones* se basa en los personajes de las novelas de Kathy Reichs sobre la forense Temperance (Bones) Brennan. Si Kathy Reichs, patóloga en la vida real, decidió usar su experiencia profesional para crear una serie de novelas protagonizadas por Temperance Brennan, en *Bones* Temperance Brennan es a su vez una doctora forense que trabaja para la policía y que escribe en sus ratos libres novelas protagonizadas por Kathy Reichs. Otro tipo de adaptación cinematográfica que

* Quiero agradecer los útiles comentarios de los asistentes al panel del que esta comunicación formaba parte por sus generosas sugerencias y el «feedback» que amablemente me proporcionaron.

¹ *Tiburón* se basaba en la novela original de Peter Benchley. *Devil May Care* (2008), escrita por encargo por Sebastian Faulks, es de momento la última novela de James Bond. La primera novela de la saga de James Bond fue *Casino Royale* (1953) de Ian Fleming. Tras la muerte de Fleming, otros autores han tomado el relevo, como es el caso del ya mencionado Sebastian Faulks.

se ha producido a finales de la década de los noventa es el de series televisivas de los años sesenta o setenta que han dado el salto a la gran pantalla, como es el caso de *Misión: Imposible* (*Mission: Impossible*) o *Los vengadores* (*The Avengers*), con desigual fortuna.

En este caso voy a referirme a un particular proceso de adaptación, el de la serie *Expediente X*. En el que caso que nos ocupa tenemos una serie televisiva original que ha generado multitud de adaptaciones. *Expediente X* no sólo se atrevió a dar el salto a la gran pantalla mientras se seguía emitiendo por televisión² (*Expediente X: Enfrentate al futuro* – *The X-Files: Fight the Future*³) sino que también generó videojuegos y multitud de libros. Dentro de los libros sobre la serie, dejando aparte los diversos estudios críticos y guías de la serie (ya de por sí un grupo bastante numeroso y que no ha parado de crecer tras el fin de la serie sino más bien al contrario), hay que distinguir entre dos series de libros:⁴

— Novelas originales basadas en la serie. Estas novelas toman prestados de la serie televisiva personajes, situaciones, etc., pero no tienen su equivalente televisivo; es decir, no se corresponden con ningún episodio sino que son independientes del desarrollo de la serie televisiva.

— Versiones novelizadas de algunos episodios de la serie así como de la película; es decir, algunos episodios así como la película se han transformado en novelas partiendo de los guiones originales.

Para clarificar a qué tipo de obra me estoy refiriendo en cada caso, en lo sucesivo me referiré a las primeras como novelas originales y a las segundas como novelizaciones.

² El ejemplo de *Expediente X* fue posteriormente seguido por las películas basadas en las series *South Park* y *Los Simpsons*.

³ Normalmente la película es conocida como *Expediente X* a secas o, en todo caso, *Expediente X: la película*. Lo mismo sucede en inglés, siendo a menudo llamada *The X-Files Movie* o, *The X-Files: The Movie*. Está por ver qué sucederá en el futuro en cuanto al modo de referirse a esta película, dado que hay una segunda película actualmente en pre-producción con el título de *The X-Files: I Want to Believe* [*Expediente X: Quiero creer*]. La película estaba íntimamente ligada a la serie, pues sirvió de puente entre las temporadas quinta y sexta. Así, si la quinta temporada terminaba con el cierre de los expedientes X, al final de la película descubríamos que éstos volvían a reabrirse. De ese modo, la sexta temporada televisiva se iniciaba con los expedientes X nuevamente en marcha.

⁴ Por cuestiones metodológicas, he desechado otras nomenclaturas tales como «juvenile series (Middle Grade)», «young adult series», «third series», o «novels» que a menudo se han utilizado para referirse a estas obras. Asimismo, excluyo de esta categorización los «comic books» al no tratarse de novelas propiamente dichas.

Expediente X empezó a emitirse en 1993 en la cadena estadounidense Fox, que por entonces daba sus primeros pasos y se emitió durante nueve temporadas hasta 2002 (dos temporadas demasiado tarde, según algunos de los fans de la serie). Con su inusual mezcla de fenómenos paranormales y conspiraciones gubernamentales, las andanzas de dos agentes del FBI, Fox Mulder (alias el siniestro) y Dana Scully, *Expediente X* pronto se convirtió en un fenómeno de culto a nivel mundial, apoyado por la popularización de Internet, un nuevo medio en el que la serie pronto tuvo una activa presencia.⁵ La audiencia, incluso aquella más reacia a los temas paranormales o poco receptiva a la ciencia ficción en general, pronto se interesó por descubrir si, realmente, la verdad estaba ahí fuera, como pregonaba el lema principal de la serie. En *Expediente X* podemos encontrar una multitud de elementos a primera vista incongruentes: alienígenas (la hermana de Mulder desapareció misteriosamente en su niñez, abducida por extraterrestres, según su hermano cree a pie juntillas), teorías conspirativas (el malévolo gobierno constantemente impidiendo que la verdad salga a la luz, siempre por el bien de la un tanto ingenua ciudadanía, por supuesto, que no está preparada para saberlo todo y se horrorizaría si la información saliera a la luz pública⁶), historias mitológicas al uso (un monstruo que recuerda al del lago Ness, vampiros, hombres lobos, el chupacabras, incluso monstruos cirquenses...⁷) así como una mitología propia compuesta por alienígenas y planes de conquistar la tierra mediante inoculación, manipulación genética, abducciones extraterrestres, creación de híbridos entre humanos y alienígenas y el uso de un misterioso aceite negro.

Es precisamente esta combinación de elementos aparentemente inconexos lo que atrajo a los millones de espectadores tanto en EE.UU. como en el extranjero a seguir la serie incondicionalmente. La crítica Paula Vitaris lo

⁵ Algunos autores consideran que la clave del éxito de *Expediente X* radica en haber sabido capturar el *Zeitgeist* (o espíritu del tiempo) del fin del milenio (Irvine and Beattie, 1998: 31).

⁶ A esta tendencia de los gobiernos por ocultar información a los ciudadanos escudándose en el bien común se le conoce en inglés como «father knows best» (el padre sabe lo que es mejor). Para Irvine y Beattie (1998: 31), «the structure of a conspiracy epistemology in its present, popularised form is embodied by the three central slogans of the *X-files* – “I want to believe,” “The truth is out there,” and “Trust no one.” These statements are catchcries that concisely capture the zeitgeist. The end of this century is privy to the hyper-acceleration, deconstruction and re-imagining of the social, the cultural and the political, which is a state of play bound to television».

⁷ Los creadores de la serie se referían a estos episodios como «monster of the week episodes».

resumió muy sucintamente al dictaminar que «we all like *X-Files* but we all find different things in it» (citado en Clerc, 1996: 43). Para los espectadores, los productores tienen algún plan en mente y los fans quieren descifrarlo, encajar todas las piezas y formar un todo coherente (Clerc, 1996: 38); los fans de la serie querían creer, pero, también, querían saber más y más.⁸ Los *X-philes*⁹, como se dio a conocer a los seguidores de la serie, ávidos por saber más sobre sus personajes favoritos y profundizar en ellos, dieron una calurosa bienvenida a las novelas basadas en la serie, esperando encontrar dentro de ellas la verdad que buscaban.

Las primeras novelas originales no se diferenciaban mucho del tipo de historias que bien podrían haberse utilizadas en la serie. Las dos primeras, *Duendes (Goblins)* y *Viento de sangre (Whirlwind)*, escritas por Charles Grant, llevaban a Mulder y Scully a investigar a unos misteriosos duendes y a unos tornados asesinos en el desierto de Nuevo México respectivamente, casos que bien pudieran haber sido un *Expediente X* televisivo. La contratación de Kevin J. Anderson para escribir las siguientes novelas supuso un cambio en cuanto a la temática (más ambiciosa y desarrollada en lugares más exóticos) y también la profundidad psicológica de las novelas originales ya que Anderson empezó a prestar mayor importancia a los pensamientos y a los sentimientos de Mulder y Scully. Especialmente representativa de la obra de Anderson es *Anticuerpos (Antibodies)*, que nos presenta un caso en el que Mulder y Scully se embarcan poco después de que a Scully se le haya diagnosticado un cáncer en el episodio televisivo «Memento Mori». «Memento Mori» abre con el diagnóstico de que Scully tiene cáncer y sigue con su resolución de, pese a todo, seguir trabajando. Aunque mediante varios monólogos interiores de gran carga lírica en «Memento Mori» conocemos el estado de ánimo de Scully y la fortaleza con la que se enfrenta a la enfermedad, a la que no le va a permitir que la destruya, la

⁸ En palabras de Reeves, Rodgers y Epstein (1996: 23), «fans of *The X-Files* crave information the way mutant flukes crave human flesh».

⁹ Chris Carter, el creador de la serie, abogaba por el término «file-o-philes», un neologismo basado en el griego que vendría a ser algo así como «filoexpedientes». Los fans online se inclinaron, en cambio, por el nombre de «X-philes», que es el que ha terminado por imponerse.

serie queda, en cierto modo, «descolgada» de la enfermedad de Scully.¹⁰ En los siguientes episodios vemos a Scully seguir trabajando de un modo normal, ajena al desarrollo de su enfermedad —no se la ve sufriendo dolores o seguir un tratamiento de quimioterapia hasta «Zero Sum», en el que su enfermedad pasa a primera línea de nuevo. Es en *Anticuerpos* donde podemos acercarnos más a los pensamientos de Scully respecto a su enfermedad. En este caso, mientras Mulder y Scully tratan de proteger a un niño cuya vida corre peligro por la leucemia, Scully examina sus propios miedos. Un pasaje de *Anticuerpos* servirá para ilustrar este punto:

Scully se sentó de nuevo al volante. Estaba aturdida y le martilleaba el corazón. Le dolían las articulaciones, pero se dijo que debía de ser de la tensión de los últimos días de dormir en hoteles y viajar, intentando convencerse de que no era un nuevo síntoma de su propio cáncer, una enfermedad resultado tal vez de su secuestro, de las oscuras pruebas a las que le habían sometido, de los experimentos... (Anderson, 1998: 224-225).

Más tarde, Scully reflexiona nuevamente sobre la enfermedad que le aqueja, comparándose al niño: «El chico parecía aterrorizado. Scully pensó en el cáncer que le devoraba. Jody se enfrentaba a un destino similar al de ella, pero mucho más arriesgado» (Anderson, 1998: 241).

La última novela original, *Piel (Skin)* de Ben Mezrich siguió con la estela de Anderson en cuanto a lugares exóticos (Tailandia, en esta novela) y casos complejos que difícilmente podrían haberse ajustado al presupuesto o la duración de un episodio televisivo pero con poco interés por los pensamientos y sentimientos de los personajes.

Para parafrasear el título de otra película basada en una serie televisiva, *South Park*, las novelas originales de *Expediente X* son más grandes, más largas y

¹⁰ Debido a la alternancia entre episodios de la mitología de la serie con «stand-alone episodes» (episodios independiente), a episodios en los que se descubre un dato fundamental sobre la trama conspirativa les siguen episodios en los que esta trama no aparece en absoluto y los personajes «olvidan» el revelador hallazgo recién descubierto, lanzándose a perseguir al «monster of the week». Los propios creadores de la serie eran conscientes de esta paradoja y han demostrado su pesar por esta situación, que hace que no haya un equilibrio entre el número de episodios independientes y episodios pertenecientes a la mitología de la serie («Season 2 Documentary»).

sin cortes. El creador de la serie, Chris Carter frecuentemente ha manifestado que, para él, la serie, más que ser un formato televisivo, se componía de películas de cuarenta y cinco minutos de duración, de ese modo distanciándose de las prisas y la falta de cuidado que a menudo marran otras producciones televisivas.¹¹ Sin embargo, por mucho que ésta fuera la intención de Carter, no siempre es posible adaptar las necesidades del medio televisivo con las imposiciones de una película, imposibilitando que los episodios fueran verdaderas películas. Las novelas originales, en cierto modo, intentan suplir estas carencias.

Por su parte, las novelizaciones de algunos episodios de la serie tienen entre sus virtudes el que revelan en los personajes una mayor profundidad de los que los episodios carecen. Sin embargo, si bien ésta es su principal virtud, entre sus defectos cabe destacar precisamente que este recurso de recurrir al mundo interior de los personajes u otras técnicas literarias que bien podrían haberse empleado para examinar de modo más profundo los pensamientos de los personajes son poco utilizados, quizá por mantener la fidelidad respecto al texto original, quizá por falta de espacio. Aunque las novelizaciones no ofrecen nada nuevo respecto al visionado de los respectivos episodios, resultan interesantes y dignas de estudio y comparación además de proporcionar una amena lectura. Así, en *La X marca el lugar* (guión original de Chris Carter; novela de Les Martin), basada en el episodio piloto, entendemos un poco más cómo es Scully, que en el episodio se nos presenta como una especie de «comodín», por no decir espía, pues su misión consiste en vigilar muy de cerca la labor de Fox Mulder en los expedientes X e informar de ello a sus superiores.

«It means whatever you want it to mean», le dice Mulder a Scully en el episodio de la primera temporada «Lazarus» respecto al caso que investigan y esto bien pudiera aplicarse a toda la serie, con las múltiples y variadas interpretaciones de todo tipo que la audiencia puede proporcionar. En *Expediente X* nada es seguro, no hay ninguna explicación final, ni siquiera para Mulder y Scully, que a veces se van llevándose una explicación equivocada del

¹¹ «Carter and his cocreators like to think of each week's episode in both complexity and quality, like a movie» (Lavery, Hague y Cartwright, 1996: 4).

caso.¹² Son finales abiertos que, aplicando la terminología utilizada para referirse a los finales de las obras teatrales del dramaturgo ruso Antón Chejov, podríamos calificar como «zero endings» —nada se resuelve, nada se acaba, todo sigue igual, siendo esto alternativamente una fuente de placer o de frustración para los fans (Clerc, 1996: 38). En su análisis de las fórmulas utilizadas en ficción, John Cawelti definió como una de las características fundamentales de estas fórmulas el que «allow readers / viewers to explore the boundaries between the permitted and the forbidden in their imaginations and in a carefully controlled way» (citado en Delasara, 2000: 36). Esto nunca ha sido más cierto que en el caso de *Expediente X*, cuya audiencia se sentía en el derecho y casi hasta en la obligación moral de hacer sus propias interpretaciones de las historias en curso de su serie favorita.

Este secretismo que rodea la serie y que impide a los fans saber gran parte de lo que sucede, sobre todo pero no limitado a la relación entre Mulder y Scully, tiene su más claro ejemplo en la concepción del hijo de Mulder y Scully. Demasiados detalles habrían ido en contra de la regla de Carter de no hacer la serie girar en torno a su relación, pero, al final, acaba sin saberse muy bien cómo o cuándo exactamente el pequeño William fue concebido. En «All Things» (episodio dirigido por Gillian Anderson, que quería acercar a la escéptica Scully a sus propias creencias budistas) se infiere que Mulder y Scully han dormido juntos en el apartamento de éste, por lo que podría haberse tratado de una concepción natural. Queda sin explicar el «pequeño detalle» de que previamente se había sabido que Scully, a consecuencia de su abducción durante la segunda temporada, había quedado estéril al extraérsele todos sus óvulos. Que nunca sepamos cómo, por qué, cuándo o dónde, sobre este punto de la serie como de muchos otros, provocó que los fans intentaran encontrar sus propias explicaciones alternativas al hermetismo de Carter y compañía. Los creadores de la serie no nos dejan entrar en lo que realmente está sucediendo.

¹² Por citar tan sólo un ejemplo, en «The Jersey Devil», Mulder y Scully se marchan pensando que con la muerte de la mujer salvaje se ha terminado la presencia de personas salvajes en los bosques de la zona, desconocedores de que en el bosque habita otro niño salvaje cuya presencia nadie ha sido capaz de detectar aún. Esto mismo sucede en multitud de episodios. La propia Scully reconoce en «José Chung's *From Outer Space*» que la mayoría de sus casos no ofrecen «closure».

«Wilcox and Williams have noted that the question “what do you think?” appears with conspicuous regularity on *The X-Files*» (Bellon, 1995: 145) y los espectadores de la serie extendieron el alcance de esta pregunta a ellos mismos y a lo que ellos pensaban. La propia cadena Fox alentó la discusión al lanzar un portal en Internet donde los fans de la serie pudieran reunirse y charlar así como ofrecer «feedback» de la serie a los propios creadores sobre el episodio que acababa de emitirse.¹³ Pronto, sitios no oficiales y no autorizados se multiplicaron por el ciberespacio. Con la creación de estas comunidades virtuales en Internet, tanto bajo la sombra de la Fox o de manera extraoficial, los fans encontraron una manera de dar a conocer sus teorías y expresar sus opiniones más allá de su propio círculo de amigos o familiares. Los fans discutían sus propias interpretaciones a la par que recibían «feedback» que les permitieran saber si sus interpretaciones eran plausibles o demasiadas alejadas de la realidad – «the meat of fan discussion, however, is analysis and interpretation of the multilayered text. This can be as basic as determining together what precisely happened during a discrete episode» (Clerc, 1996: 37).

Entre estos fans frustrados por no encontrar ninguna conclusión definitiva, cabe mencionar el fenómeno de la «fan fiction». Muchos fans de la serie no encontraron solaz en las novelas y todavía poco convencidos de que la verdad estuviera en la serie se dedicaron a crear sus propias versiones de lo que realmente ocurre en *Expediente X*. No contentos con estas lecturas sancionadas por los creadores que aportaban las novelas, los fans de la serie se volcaron en la escritura de «fan fiction» en la que dar rienda suelta a sus propias versiones de *Expediente X*. Al amparo de Internet, la «fan fiction» encontró numerosos autores y lectores, proponiendo teorías de todo tipo. La existencia de «fan fiction» puede verse como un paso más en esta literatura de *Expediente X*, una versión no autorizada de lo que los creadores de la serie estaban haciendo y con las que se estaban lucrando.

La búsqueda de la verdad por parte de los fans, la necesidad de ir más allá de lo que contaban tanto la serie como las novelas, estaba hasta cierto punto

¹³ No obstante, no todos los fans son iguales a la hora de expresar su opinión —véase Martín, 2006: 44 sobre cómo los espectadores estadounidenses de la serie son favorecidos mientras que los extranjeros se ven ignorados por productores y creadores de la serie, relegados a una segunda categoría.

motivada por las dificultades de Mulder y Scully de verbalizar los sentimientos que el uno pudiera albergar por el otro. Los espectadores (o más frecuentemente, las espectadoras de la serie) deseosos de comprobar si sus lecturas entre líneas de la relación entre Mulder y Scully buscaban sanción para sus lecturas de la equívoca o, cuando menos, muy pero que muy sutil y ambigua relación de Mulder y Scully, definidos como «the happily unmarried working couple (just good friends) of *The X-Files*» (Soter, 2002: 131).¹⁴ Por ello, uno de los temas más tratados por los escritores de «fan fiction» era, sin duda, la posible relación sentimental entre los personajes (no sólo entre Mulder y Scully sino, a veces, entre Mulder y Skinner, como es el caso de la «slash fiction») pero el estudio de este fenómeno excede los límites de este artículo. La relación entre Mulder y Scully, ese aspecto que ninguna voz autorizada se atrevía a tocar fue cubierto por la «fan fiction» que, así, se puede considerar una nueva vuelta de tuerca.

Recapitulando, en el caso de las novelas basadas en la serie televisiva *Expediente X*, la literatura de ciencia ficción cumple un doble propósito: por un lado, es un producto de «merchandising», destinado a popularizar y fomentar la serie televisiva y sacar beneficios de la popularidad de ésta. Al mismo tiempo, un propósito subordinado al primero, que serviría de propósito fundamental, de su razón de ser y la causa de su propia existencia, es que estas novelas (tanto novelas originales como novelizaciones) permiten conocer a los personajes de la serie con algo más de profundidad a la par que, en el caso de las novelas originales, desarrollan unas historias que son más ambiciosas de las de algunos episodios televisivos y que por ello imposibilita su paso a la pequeña pantalla. Aspectos prácticos, así como económicos, que limitan al guionista, no perturban al escritor, ajeno a presupuestos.¹⁵ Una vez dicho esto, a modo de conclusión y materia de debate, la existencia de «fan fiction» puede ser interpretada alternativamente como una consecuencia (los fans también quieren aportar su propia voz al desarrollo de la serie, aunque sea de modo

¹⁴ Según si favorecen una relación entre Mulder y Scully o no, los fans reciben el nombre de «Shippers» («Relationshipers») o «NoRomos» («No Romancers») a pesar de las múltiples ocasiones en que Carter manifestó que «you'll never see Mulder and Scully romantically involved» (citado en Scodari, 2000).

¹⁵ Carter comentaba sobre el episodio de la tercera temporada «The List» que «We broke the piggy bank» (citado en Lowry, 1997: 101).

extraoficial¹⁶) o un fracaso de estas novelas oficiales (al haber terreno que no cubren y los fans quieren más).

¹⁶ Por imperativos legales, los creadores de *Expediente X* decidieron no leer guiones no solicitados, de los que llegaba un gran número a diario a la cadena, con el fin de prevenir posibles demandas y pleitos por plagio.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Kevin J. (1998): *Anticuerpos*, (*Antibodies*; Sonia Tapia [trad.]), Barcelona, Plaza & Janés.
- BELLON, Joe (1995): «The Strange Discourse of *The X-Files*: What It Is, What It Does, and What Is at Stake», en *Critical Studies in Mass Communication*, núm. 12, pp. 136-154.
- CLERC, Susan J. (1996): «DDEB, GATB, MPPB, and Ratboy: *The X-Files*' Media Fandom, On line and Off», en David LAVERY, Angela HAGHE y Marla CARTWRIGHT (eds.), *Deny All Knowledge: Reading The X-Files*, Faber & Faber, pp. 36-51.
- DELASARA, Jan (2000): *PopLit, PopCult and The X-Files: A Critical Exploration*, Jefferson y Londres: McFarland.
- GRANT, Charles (1996): *Duendes*, (*Goblins*; Camino Estañ [trad.]), Barcelona, Plaza & Janés.
- GRANT, Charles (1996): *Viento de sangre*, (*Whirlwind*; José Arconada [trad.]), Barcelona, Plaza & Janés.
- IRVINE, Simon and Natasha BEATTIE (1998): «Conspiracy Theory, Pre-Millennium Tension and *The X-Files*: Power and Belief in the 1990s», en *Social Alternatives*, núm. 4, pp. 31-34.
- LAVERY, David, Angela HAGHE y Marla CARTWRIGHT (1996): «Generation X - *The X-Files* and the Cultural Moment», en David LAVERY, Angela HAGHE y Marla CARTWRIGHT (eds.), *Deny All Knowledge: Reading The X-Files*, Faber & Faber, pp. 1-21.
- LOWRY, Brian (1997): *Trust No One: The Official Third Season Guide to The X-Files*, Londres, Dealerfield.
- MARTÍN, Sara (2006): *Expediente X: En honor a la verdad*, Madrid, Alberto Santos Editor.
- MASON, M. S. (2003): «*X-Files*: Case Closed», en *Christian Science Monitor*, núm. 122, página 13.
- MEZRICH, Ben. (1999): *Piel* (*Skin*; Sonia Tapia [trad.]), Barcelona, Plaza & Janés.

- REEVES, Jimmie L., Mark C. RODGERS y Michael EPSTEIN (1996): «Rewriting Popularity: The Cult *Files*», en David LAVERY, Angela HAGHE y Marla CARTWRIGHT (eds.), *Deny All Knowledge: Reading The X-Files*, Faber & Faber, pp. 22-35.
- «Season 2 Documentary» (2007): *The X Files - The Complete Collector's Edition*. 20th Century Fox Home Entertainment.
- SCODARI, Christine and Jenna FELDER (2000): «Creating a Pocket Universe: 'Shippers, Fan Fiction, and *The X-Files* Online», en *Communication Studies*, vol. 51, pp. 238-258, consultado en formato electrónico, disponible en <http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3669/is_200010/ai_n8926461> [fecha de consulta: 24 abril 2008].
- SOTER, Tom (2002): *Investigating Couples: A Critical Analysis of The Thin Man, The Avengers, and The X-Files*, Jefferson y Londres: McFarland.

LOS MÚLTIPLES ROSTROS DE LOS LADRONES DE CUERPOS Y EL MIEDO AL... ¿OTRO?

Noemí Novell

Universidad Nacional Autónoma de México

Universitat Autònoma de Barcelona

People are pods. Many of my associates are certainly pods.

They have no feelings. They exist, breathe, sleep.

To be a pod means that you have no passion, no anger, the spark has left you.

Don Siegel¹

Una de las más inquietantes y perturbadoras ideas ciencia-ficcionales que han surgido a lo largo de la historia de este género es, sin duda, la de los *ladrones de cuerpos*. Lo relevante de esta idea no recae en la incursión extraterrestre en sí, pues ya antes de 1954 —cuando el relato de Jack Finney fue originalmente publicado por entregas en *Collier's Magazine*— habíamos sufrido numerosas invasiones. No, lo verdaderamente innovador es que esta invasión, que ya para hoy se ha multiplicado varias veces, se efectúa de manera que es prácticamente imposible discernir al invasor del invadido, no hay naves espaciales, no hay monstruos ni alienígenas, rayos láser ni destrucción masiva; tan solo la sustitución de un humano por otro idéntico, que conserva sus recuerdos, sus habilidades y, en general, todo lo que lo distingue de los demás, excepto sus emociones. Como señala Neil Badmington (2001:7), «The difference [...] cannot be seen. In the complete absence of “bug-eyed monsters”, the essential distinction between the human and the inhuman moves from the physical to the metaphysical: humans have feelings; aliens do not».

La historia original de Finney, aunque retomada en cuatro ocasiones en el cine, no ha sido mayormente transformada en términos de la trama básica, que consiste en que la gente comienza a quejarse, generalmente con un médico, de que algún pariente —la madre, el padre, el tío, la esposa, el hijo— no es él mismo o ella misma. Al principio hay incredulidad en el receptor de la noticia,

¹ En Kaminsky, 1976: 137.

hasta que este comienza a observar que las personas no son iguales que antes y que de algún modo el lugar en que viven se ha modificado radicalmente y parece menos «vivo». Ocurre entonces el descubrimiento de que la gente está siendo suplantada y, a partir de ahí, la lucha contra los ladrones de cuerpos empieza.

En el texto original de Finney, todo esto sucede en el pequeño poblado de Santa Mira, California, de 3.980 habitantes, y son el doctor Miles Bennell, junto con su novia de la adolescencia, Becky Driscoll, y su amigo, el escritor Jack Belicec y su esposa, Teddy, quienes plantarán cara a los invasores. En el texto literario, pues, los seres humanos, representados por Miles Bennell, serán capaces de contener la invasión. Bennell incendia los sembradíos de vainas que se distribuirían por todo Estados Unidos y los invasores deciden irse. Finney lo resuelve diciendo que las vainas volaron de nuevo al espacio y abandonaron la Tierra. Debido a que los ladrones de cuerpos no pueden reproducirse, poco a poco van muriendo, y el pueblo de Santa Mira recupera la normalidad gradualmente.

La primera versión fílmica de la novela, *Invasion of the Body Snatchers*, fue dirigida por Don Siegel y estrenada en 1956. En numerosas ocasiones, este filme ha sido leído como una alegoría que representaba el miedo que se vivía en los años cincuenta a la amenaza de la invasión comunista a Estados Unidos. Esta, desde luego, no es la única lectura posible: también se le ha visto como una representación metafórica del temor a la uniformidad y despersonalización que se comenzaba a vivir en esta década, provocada en buena medida por el crecimiento de la cultura de consumo (Booker, 2006: 59 y ss.; Hoberman, 1994: 140) y de la proliferación de los suburbios como refugio de las grandes ciudades. Estos apéndices urbanos, en lugar de fomentar la individualidad, se caracterizaban por su asepsia, su organización esquemática, su estilo de jardines bien cuidados, de turismos y furgonetas impecables, de parejas felices, exitosas y biempensantes.

La siguiente versión cinematográfica, de 1978, también titulada *Invasion of the Body Snatchers*, es vista por su director, Philip Kaufman, más como una *secuela* que como un *remake* del filme original de Don Siegel (Badmington, 2001:

15). Esto se debe en buena medida a que Kaufman procura resolver asuntos que no habían resultado tan verosímiles en la primera versión, en especial el final en que Miles (Kevin McCarthy) logra que un psiquiatra crea en su historia, llama al FBI y aparentemente todo se resuelve. Este final del filme de Siegel no fue realizado voluntariamente por el director. Siegel concluía su filme con el doctor Bennell intentando conseguir ayuda de los conductores en la autopista, mientras les gritaba: «You're in danger...! They're after all of us! Our wives, our children, everyone!» Pero las pruebas con público fueron decepcionantes para la compañía productora y se le solicitó a Siegel que filmara un final menos agrio (Kaminsky, 1976: 133-4).

A diferencia de Siegel, Kaufman elige un camino más ominoso. Su protagonista, Matthew Bennell (Donald Sutherland), un inspector del Departamento de Salud, es finalmente invadido por los extraterrestres de las vainas y, mientras que durante todo el filme se había erigido como luchador contra la invasión, se convierte finalmente en el delator de su amiga Nancy Bellicec (Veronica Cartwright), la única humana que quedaba. Otra modificación muy importante realizada por Kaufman es situar la acción del filme no en un pueblo, sino en la ciudad de San Francisco, célebre por su apertura a las corrientes contraculturales. La versión de este director, así pues, puede también ser interpretada como un rechazo no solo a la deshumanización, sino también a las tendencias *New Age* que empezaban a cobrar fuerza al final de los años setenta y a la atribución de todo conflicto a la falta de compromiso de las personas (Dempsey 1978/1979: 15).

En 1993, Abel Ferrara hace su propia versión de los ladrones de cuerpos, titulada, al igual que el texto de Finney, simplemente *Body Snatchers*. En general este filme no fue bien recibido por la crítica ni por el público. La versión de Ferrara, a mi entender, es una abierta respuesta a la primera invasión de Estados Unidos a Irak. Situada en una base militar que, como bien señala Hoberman (1994: 144), es «at once an updated suburbia, a prison camp, and a toxic waste dump», esta película pone el dedo en la llaga no del origen, sino de la *propagación* de la invasión, pues son los militares quienes se encargan de distribuir las vainas que darán origen a la *pod-people*, a los vegetales-humanos.

Al igual que Kaufman, Ferrara elige dar un final poco alentador a su filme, y no queda claro si una vez que el campo militar es destruido, realmente se logró detener la invasión.

Así como la versión de Ferrara fue una clara respuesta a la operación Tormenta del Desierto, el último filme de los ladrones de cuerpos, dirigido por Oliver Hirschbiegel en 2007 y titulado *The Invasion*, es también una transparente contestación a la segunda invasión de Irak, en 2003, así como al papel que juegan los medios de comunicación en la manipulación de la información, en especial la relacionada con las supuestas pandemias como el SARS o la gripe aviar. Hirschbiegel actualiza el motivo de las vainas de manera importante. De hecho, aquí ya no son vainas vegetales, sino un virus que puede ser combatido desde el laboratorio por medio de la elaboración de una vacuna.

Tenemos, pues, cuatro versiones cinematográficas de la misma historia, cada una de ellas con un énfasis distinto y que responde a momentos históricos diferentes. Pero todas ellas mantienen cuatro constantes: primero, la transformación ocurre durante el sueño, cuando el ser humano está en completa indefensión, y en un terreno hasta la fecha prácticamente ignoto; segundo, es imposible confiar en nadie, pues cualquier muestra de confianza será seguramente interpretada como la no pertenencia a la nueva raza; tercero, los seres humanos invadidos se hallan en un estado casi vegetativo en términos emocionales; cuarto, lo que ofrecen los invasores parece ir completamente en contra de la naturaleza humana: un mundo sin conflictos y, por lo tanto, un mundo sin sentimientos y sin pasiones; un mundo en el que uno no puede lastimar a otro, porque todos seríamos uno y en el que, efectivamente, como se señala en los cinco textos aquí comentados, tendríamos un despertar a un mundo sin quejas, sin conflictos, odio ni agresiones de ningún tipo, pero también un mundo sin amor, sin deseo, sin aspiraciones y en general sin ningún tipo de motor de movimiento.²

² Muy certeramente, Badmington (2001: 18) aclara que los sentimientos por sí mismos no son lo más satisfactorio en la distinción de la naturaleza humana: «it seems to me that in the marginal figure of Teddy Bellicec [sic], the film warns that an excess of emotion leads to hysteria. Teddy, in fact, does little but exhibit her emotions, a condition which renders her dependent upon her husband and unable truly to contribute to the resistance. Yet, while unchecked feeling is problematic, Danny Kaufman [el psiquiatra del pueblo de Santa Mira, a quien Miles recurre para tratar de explicar los casos y quien finalmente, una

Antes de proseguir con esto, me interesa, sin embargo, resaltar algunos motivos que han sido significativamente modificados en cada versión.

En el texto original de Finney es la pareja de Miles Bennell y Becky Driscoll la que lucha incansablemente contra la gente de las vainas, la *pod-people*. Y aquí es muy importante notar que tanto Miles como Becky son divorciados, y que Miles —el narrador de la historia— se rehúsa terminantemente a iniciar una nueva relación y hace constantes comentarios con respecto a ello. Pero finalmente son ellos quienes logran terminar con las vainas; el hecho de que incendien el sembradío es lo que convence a los invasores de irse. La confianza en la salvación está puesta en el individuo capaz de luchar hasta el final.

En el filme de Don Siegel, de manera distinta, la posibilidad de establecer el orden se sitúa en las autoridades, la policía, el FBI, pues, como dije antes, es un psiquiatra quien finalmente cree en la historia de Miles y llama al FBI para que se encargue de solucionar la situación. Visto lo anterior, es muy significativo que Kaufman decida que el servicio de recogida de basura esté desde un inicio coludido con el primer humano al que vemos transformarse. Así, aunque es solo el servicio de limpia, es ya también entonces la autoridad municipal la que participa en la invasión: limpian de lo humano. En la versión de Ferrara, esto llega a un extremo casi de golpe de Estado: al situar el filme en un campo militar, la diseminación de los ladrones de cuerpos es localizada en un centro de poder: el ejército. Entonces, las fuerzas armadas, que originalmente están diseñadas para proteger a los individuos, se erigen como las difusoras de la desindividuación, como el enemigo de la gente a la que deben proteger. Ya para el filme de Hirschbiegel, el control y la difusión de la infección se han llevado a la institución que se encarga justamente de lo opuesto, la preservación de la salud, el Center for Disease Control (CDC) de

vez ha sido invadido, hace una defensa de las bondades de convertirse en *pod-people*] would appear to represent the perils of abandoning emotion in the name of scientific reason. Indeed, Kaufman's alien conversion leads to no apparent change in his behaviour: he continues to act exactly as he has always done, appealing to science and reason in calm, measured tones. Two possible conclusions may be drawn from this: either Kaufman was inhuman all along (which is to say that the viewer never sees the "real" character), or there is no detectable difference between a man of pure reason and an emotionless alien. What the film seems to propose, therefore, is an ideal state in which reason and emotion exist in a harmonious equilibrium».

Atlanta. De hecho, es el director de este organismo el primer infectado y el que instrumenta la manera de contagiar a toda la población, pues, bajo la coartada de vacunar a las personas contra una epidemia de gripe, se les está inoculando el virus de los ladrones de cuerpos. Más aún, la acción principal tiene lugar en Washington, el sitio de poder más importante de Estados Unidos.

Un agregado muy interesante de Ferrara es la participación de un niño en la anécdota. Mientras que en las versiones anteriores el énfasis estaba puesto en la pareja heterosexual y el miedo a perderla o a comprometerse con ella, en Ferrara se localiza más bien en la familia nuclear. Pero no solo eso: Ferrara es muy atrevido al convertir al hermano pequeño de la protagonista en un ladrón de cuerpos que es finalmente lanzado por ella desde un helicóptero al vacío. Ver a una joven matar a su hermano de cuatro o cinco años y posteriormente destruir con bombas y misiles todo un campo militar es ciertamente subversivo. Además, antes de que el niño sea suplantado, asiste a la escuela del campo militar, en la que todos sus compañeros de la misma edad realizan dibujos exactamente idénticos; la uniformidad ocupa no únicamente el cuerpo físico de los invadidos, sino también su mente.

A pesar de que en las entrevistas de que tengo conocimiento —incluidas en la edición en DVD del filme— Hirschbiegel y su guionista no se refieren a la película de Ferrara, el hecho es que el motivo de los niños está retomado y ampliado en su versión, no solo en el tema de la madre que busca proteger y rescatar a su hijo a toda costa, sino en que son los niños mismos los que son poseídos y a su vez roban el cuerpo de los adultos o de otros niños. Aquí, como nota lúdica, las madres se comienzan a dar cuenta de que algo anda mal justo en la noche de Halloween, cuando todos los niños están disfrazados de monstruos y una de ellas observa que su hijo está un poco ausente. Es como si los monstruos de las máscaras y los disfraces tomaran posesión de quien los lleva puestos.

Volvamos, pues, a lo que dije antes sobre el despertar a un mundo sin conflictos. Ya desde el texto de Finney se planteaba a la emoción no solo como la característica definitoria del ser humano, sino como el origen de todos sus problemas. Esto se conserva y cuestiona en las cuatro versiones

cinematográficas. El planteamiento es tentador. La idea de despertar a un mundo en paz y sin problemas es verdaderamente atractiva. El único precio que hay que pagar es la pérdida de nuestra humanidad, entendida ésta como la capacidad de ser emocionales y pasionales. Esto me conduce no solo a la pregunta de si esto es lo que realmente define al ser humano —y lo que define al ser humano se ha cuestionado y analizado durante muchos cientos de años y desde múltiples perspectivas, y es una pregunta que yo no intentaré responder—, sino también a cómo se configura aquí la alteridad.

Todas las versiones de los ladrones de cuerpos presentan el mismo caso: el miedo a perder las emociones y, por lo tanto, la individualidad y, por medio de esta pérdida, convertirse en un otro que es aparentemente ajeno a todo lo humano pero que al mismo tiempo no presenta ninguna otra diferencia con respecto a este. Todos los personajes que se erigen en portavoces de los invasores señalan la ausencia de conflicto, la mente colectiva y, por lo tanto, la incapacidad de dañar al otro como la mayor y la mejor ganancia de la transformación. Tanto es así, que en la versión de Hirschbiegel la pareja de la doctora Bennell (Nicole Kidman), Ben Driscoll (Daniel Craig), le dice, una vez que ha sido infectado: «I'm not Ben, I'm more than Ben». Pero en ninguna de las versiones hay nadie que renuncie voluntariamente a su humanidad y, consecuentemente, al conflicto. No puedo dejar de preguntarme por qué. En general, en muchos de los textos literarios y cinematográficos que se relacionan con invasiones extraterrestres hay alguien que se alía con el enemigo, alguien que, por las razones que sean —dinero, alcohol, posición social, amor— se pasa al bando opuesto. No en este caso. El conflicto lo mueve todo. La idea de un *otro* no conflictivo nos es demasiado ajena. En lo que esto redundaría es en que quizá no sentimos temor frente a lo otro, sino frente a nosotros mismos capaces de transformarnos.

Lo asombroso de la metáfora iniciada por Finney es que tiene un rostro humano que es a la vez muchos rostros que de cualquier manera siguen siendo el mismo. Dependiendo de la versión cinematográfica se tratará de vainas, de crisálidas, de flores o de virus. En una primera lectura, encontramos el temor absoluto a perder a la gente a la que amamos, como en Siegel; el de la traición

hacia los seres amados, como en Kaufman; el temor al futuro y las nuevas generaciones, como en Ferrara, y finalmente la paranoia de que siempre haya alguien por encima de nosotros que instrumenta y engaña, como en Hirschbiegel. Pero para mí, el verdadero terror es que todos esos temores dejen de tener significado, que dejen de ser temores, que se disuelvan en el sueño y desaparezcan.

BIGLIOGRAFÍA

- BADMINGTON, Neil (2001): «Pod Almighty!; or Humanism, Posthumanism, and the Strange Case of *Invasion of the Body Snatchers*», en *Textual Practice*, vol. 15, núm. 1, pp. 5-22.
- Body Snatchers* (1993): dir. Abel FERRARA, Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- BOOKER, M. Keith (2006): «*Invasion of the Body Snatchers*», en M. Keith Booker, *Alternate Americas. Science Fiction Film and American Culture*, Westport, Connecticut/Londres: Praeger, pp. 59-73.
- DEMPSEY, Michael (1978/1979): «Invaders and Encampments: The Films of Philip Kaufman», vol. 32, núm. 2, pp. 17-27.
- FINNEY, Jack (2002), *Los ladrones de cuerpos* (trad. Lorenzo Luengo), Madrid: Bibliópolis.
- HIGASHI, Sumiko (1981): «*Invasion of the Body Snatchers*. Pods Then and Now», en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, núm. 24-25, pp. 3-4, disponible en <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC24-25folder/InvasionBodySntch.html>> [fecha de consulta: 3 de mayo de 2008].
- HOBERMAN, J. (1994): «Nearer My Pod to Thee», en Gregg Rickman (ed.), *The Science Fiction Film Reader* (2004), Nueva York: Limelight Editions, pp. 140-44.
- Invasion of the Body Snatchers* (1956): dir. Don SIEGEL, Estados Unidos: Walter Wanger Productions/Allied Artists Pictures.
- Invasion of the Body Snatchers* (1978): dir. Philip KAUFMAN, Estados Unidos: Solofilm/United Artists.
- Invasion, The* (2007): dir. Oliver HIRSCHBIEGEL, Estados Unidos/Australia: Warner Bros. Pictures/Village Roadshow Pictures.
- KAMINSKY, Stuart M. (1976): «Don Siegel on the Pod Society», en Gregg Rickman (ed.), *The Science Fiction Film Reader* (2004), Nueva York: Limelight Editions, pp. 132-39.

TELOTTE, J.P. (1983): «Human Artifice and the Science Fiction Film», en *Film Quarterly*, vol. 36, núm. 3, pp. 44-51.

AFFECTIVE MOBILIZATION AND THE CULTURE OF FEAR IN BATTLESTAR GALACTICA REIMAGINED

Enrica Picarelli

Università degli Studi di Napoli, "L'Orientale"

Imagine a large room full of computers and beeping devices. A crowd of people in uniforms is staring at a radar screen and a clock set on countdown, in the middle of the room there is a counter stacked with maps and models of air vessels. Imagine the clock striking 33 minutes and a devastating explosion hitting the room. Objects fly across the room following what presumably is an earthquake. Out of the window, a building crashes to the ground. Nervous looks and anxious expressions deliver the uncanny feeling of an expected tragedy. The shaking only lasts a few seconds, leaving traces of fear sculpted on the faces of those who rise from the floor of the control room. The air is thick with terror. For a moment the lights go out; from the darkness people hopelessly wonder what else is next. An officer hits a button, blinding lights flood the room, then nothing more. Order has been restored. Only the clock is ticking again. Another 32 minutes to go. Then what?

This scene might be considered a testimony of the many battlegrounds disseminated on the planet. The feeling of helplessness and terror it evokes is sadly familiar to readers for whom ruins are as much a source of mourning as a beacon of globalization. Seeded in the fertile ground of affective solicitation, the legacy of 9/11 renews old fears of apocalyptic disaster, marking a signifying rupture in contemporary global culture. Of this discontinuity American popular culture gives a number of complex representations which articulate in-depth analysis of post 9/11 anxieties. The fictional re-imagination of *Battlestar Galactica* occupies a central position among them.

Variouly labelled as «a ripping sci-fi allegory of the war on terror» (Poniewozik, 2005), «a stinging allegorical critique of America's three years occupation of Iraq» (Reed, 2006) and "TV's most vivid depiction of the post 9/11 world» (Erickson, 2007), *Battlestar Galactica's* science fiction reconfigures

current debates through mechanisms of affective appeal and the re-enactment of collective feelings of fear.

Battlestar Galactica Reimagined is an intentional and direct response to the cultural disorientation that followed the attacks on America, consciously configuring itself, in the intentions of its producers, as an «allegory for [American] society» (Moore, 2003) with a major ethical take. Dealing with issues of torture and mass murder, inspired by controversial events such as the fall of the Twin Towers, the Abu Grahیب and Guantanamo abuses and the military occupation of the Middle East, the show inscribes a cultural commentary on Western politics within the platform of science fiction television. As stated by Ronald D. Moore, producer and screenwriter along with David Eick, the show creates a «parallel society to [American] society» (Moore, 2003) in order to investigate the complexities of the present from a fictional point of view¹. This metonymic position informs the series, accounting for its historical specificity and for a visual style very close to that of a documentary piece: what Moore calls «filmic truth» (Moore, 2003). Unpolished renditions of life aboard the space carrier are enhanced by the use of hard lights and manual shooting techniques employing a style that aims to deliver «the gritty reality of a story for survival» (Moore, 2003). These features as well as an editorial model based on long masters and extended takes are intended to «pull the audience into the reality of the action rather than distract it through the use of ostentatious cutting patterns» (Moore, 2003). The flow of realistic images asks people to think about themselves and the world. By way of a naturalistic depiction of life aboard a space ship, *Battlestar Galactica* does away with common space opera features like alien races and futuristic technology in order to enhance its dramatic aspects. On this point, Moore states that «[the] show is first and foremost a drama [...] about people» dealing with feelings that «the audience can identify with and become engaged in» (Moore, 2003). This essay aims to employ the series' concern with human emotions to highlight how *Battlestar Galactica* re-reflects and re-enacts the affective appeal of post 9/11 society in a way that embeds popular culture in a flow of *incorporeal* transformations.

¹ Moore, *Ibidem*. Ronald D. Moore holds a PhD in political science.

As suggested by the title, *Battlestar Galactica Reimagined* (2003-) is a science fiction show that re-adapts an eponymous telefilm which was screened for a single season in 1978. The plot of the new *Battlestar Galactica* reworks the themes of annihilation and survival explored in the original series by representing the story of a ragtag fleet of humans as they escape the nuclear destruction of the 12 colonies of Kobol enacted by the anthropomorphic race of Cylons. As the opening credits read, «the Cylons were created by man» in the form of machines or «toasters» to make life easier on the Colonies. Eventually they «rebelled» and then «evolved» until, after an absence of forty years, they unexpectedly return in humanoid form to wipe out the humankind. While the fight against total genocide continues and Humans and Cylons alike look for the mythic planet Earth, where both plan to re-build their civilizations, the series follows the development of the ambiguous relationship between former masters former slaves. The relationship in many ways mimicks the forced co-existence of occupying and occupied forces in Middle Eastern countries of which it picks out the most controversial aspects as the suppression of individual liberties, sovereign power, the relentless activity of freedom fighters as well as the atrocities of torture, religious fundamentalism and civil dissent. It also explores the themes of post-human life and hybridity creating a number of critical connections with other televisual and cinematic products such as *Bladerunner* (1982) and *Alien* (1979). The show truly revels in metatextual references making it a very porous text to engage.

Inspired by Moore's «naturalistic» agenda, some critics employ a «narrativist» approach to argue that *Battlestar Galactica* produces a «space for critical self-reflection» (Ott in Potter and Marshall, 2008:13) through an investigation of society's «internal conflicts», the «ambivalence» of

² *Battlestar Galactica*, or *Battlestar Galactica The Original Series* was produced by Glen A. Larson in the aftermath of *Star Wars* and *Star Trek: The Original Series*. Following their lead it endorsed the space opera genre featuring alien races and futuristic technology and combining them with religious elements inspired by the cult of The Church of Jesus Christ of Latter-days Saints. Meeting a poor success it was discarded after its first season. Two years later it was revived as *Galactica: 1980* which ran only for ten episodes, and a continuation of the original was developed by actor Richard Hatch in 1999 by the title *Battlestar Galactica: The Second Coming*. In this essay I will refer to the 2003 version of the show as simply *Battlestar Galactica*.

differentiation and the dangers of technophilia³. As a space of semiotic exploration the series produces signs and meanings out of a global background of fear and terror. Re-programming and re-fashioning the textual tensions inherent in science fiction narrative and the contextual ones emerged with 9/11, the series offers a cultural commentary on the American present by a way complexification of the terms at stake. In a postmodern autoreferential and intertextual fashion, the show urges its public to engage critically with the present through a problematization of its own genre affiliation declaring itself a «whole new kind of tv»⁴. This symbolic reading of the show and of science fiction is pursued by a number of scholars, who stress the way in which *Battlestar Galactica* reflects about its process «often explicitly highlighting the crucial relationship between language and violence» (Ott in Potter and Marshall, 2008: 15, 17). This stress on the discursive dimension is valuable. However, it also seems to give what Darko Suvin has called a «mystified» or escapist reading of science fiction, posing the fictional text in a hierarchical relationship to its empirical context and valuing reproduction over creative exploration (Suvin, 1979). In stopping at the allegorical aspect of *Battlestar Galactica*, text-based readings risk to regard it as a cultural product based on pre-established assumptions and identifications that legitimize the neoconservative turn of American policy. This analogic mode of narration entails a specularization between fiction and context which uncategorically separates fiction from fact. Drawing on the work of Rosi Braidotti (2002) and other scholars I would rather suggest a methodology of enquiry that obfuscates neat categorizations and proliferates in the grey zones of cultural discourses on the authority of historical grand narratives (Edward and Mendleson, 2003). As a dystopic experiment, *Battlestar Galactica* opens up this authoritative space to an investigation that shows their polymorphous and situated nature. A textual body made of discursive layers that intersect endlessly, history's porous surfaces hide the potential for metamorphic and monstrous proliferations that

³ For further reading on this see, among the others, *the Battlestar Galactica's* special issue on “Flow” on <<http://flowtv.org/?cat=127>> [consulted: June 6th, 2008] and the aforesaid volume “Cylons in America”.

⁴ See multiple interviews on www.scifi.com.

fold the present in an infinite play of flections and inflections animating a quantistic universe of «n-worlds»⁵.

Symbolic readings sacrifice this dynamic quality of science fiction in relation to *Battlestar Galactica* as if it were already coded and structured in a specific way —one that focuses on the themes of prosecution, prolonged alert, violence and the necessity of retaliation. As part of a signifying process that pairs visual signifiers with sociopolitical signifieds these readings seem to be oblivious to the *crisis of representation* that befell America in the wake of the attacks. Cultural criticism has pointed out that 9/11 has constituted a watershed not only for international politics but also for the relationship between media communications and representation⁶. The excessive quality of the event defied signification to the point of provoking «the end of ordinary narrative» and the opening up of a signifying void that popular culture and media have engaged at the iconographic level (Bayles, Brown and Chermak, 2003).

An analysis of *Battlestar Galactica* needs to take into account these issues, as well as the emergence of a widespread condition of fear that permeates our lives and visual apprehension of the world. Paying attention to the affective dimension of visual culture will unearth one of the many hidden layers that make up science fiction visual narratives indicating the critical and potentially disruptive use that *Battlestar Galactica Reimagined* makes of media representation.

Hence, if science fiction is a space of dis-orientation and a means of investigation, it may be useful to pay attention to the specific sociocultural context that gave rise to *Battlestar Galactica* as a visual variation on post 9-11 debates. Writing in the aftermath of the attacks, Baudrillard wrote about the «unforgettable fulguration of images» enacted by the «absolute event» of the attacks (Baudrillard, 2001: 403). Showing the fall of the Towers in real time, television had no grid of intelligibility to frame it. It was actually staging the unrepresentability of a defeat for which it was not prepared. Confronted with

⁵ I am here borrowing from: Braidotti, 2002, and Frasca 2007.

⁶ For a very provocative reading of the impact of the attacks on newsmidia see Baudrillard, 2001.

the emotional and unexpected impact of this event, television weaved together image and context into a continuous flow of silent scenes triggering a «shock wave» of symbolic and material death (Baudrillard, 2001: 406). This shock wave took the form of what Baudrillard called a «viral structure» of communication that entangled reality and fiction in one big «mess» (Baudrillard, 2001: 413). He described it as follows: «The West can face up to any visible forms of antagonism. But the other with its viral structure, as if the whole system of domination secreted its own anti-apparatus, its own ferment of disappearance, against this form of almost automatic reversion of its own power, the system can do nothing. Terrorism is the shock wave of this silent phenomenon of reversion» (Baudrillard, 2001: 406). By catalyzing and broadcasting the *affective* impact of the attacks, the media then addressed the population at the «pre-subjective level ... of bodily predisposition» (Massumi, 2006). By staging the inefficacy of representation and the failure of narration to signify that event, they delivered the attacks in a way that made them «part of the event itself» (Baudrillard, 2001: 414), part of a process of incorporeal capture and differential repetition of terror that turned the populace in what philosopher Brian Massumi describes as a singular «networked jumpiness» (Massumi, 2006). Not a public anymore, television turned Americans into a single mass of excitable bodies. Unable to decodify and distance themselves from the events showed on screen, they tuned directly into the affective/uncodified flow passed off by it. From that moment on, argues Massumi, television has acquired a new responsibility: it has become the «privileged channel for collective affective modulation ... at socially critical turning points», active in a process of incorporeal modulation gathered under the umbrella of fear «revirtual» (Massumi, 2002; 2006). Within this process, television has thus reconfigured itself as a *perceptual* dispositif, operating today within and beyond discursive mediations and against a background of massive atunement to fear acquired through the serial transmission of «signals without signification» (Massumi, 2006). This new approach of visual media has spawned a number of cultural products that capitalize on non-discursive strategies of communication and address bodies at the level of a general perception of danger rather than at that

of cognition, appealing to their pre/para cognitional sensorium⁷. Within this pre-subjective dimension of circulating terror, the Bush administration deployed a new form of governmentality, inaugurating, argues Massumi, a regime of control of the uncertain that makes a reactionary use of media coordination of affects. Within this highly charged affective landscape, science fiction television has often worked as the encoder of messages of legitimization that enforce the neoconservative view on the war on terrorism through symbolic representations of good versus evil battles⁸.

As a televisual product emerged straight after 9/11, *Battlestar Galactica* takes part in this «fear-blur» through a re-enactment of the affective address of the affective image and the creation of an «aural» space pervaded with evocations of terror. At the same time, its challenging representations of alternative processes of individuation and the accent on the inevitability of hybridization offer a divergent and compelling reading of post 9/11 anxieties that engage an active rather than passive public. *Battlestar Galactica* doesn't seem to create immobilized viewers made speechless with visions of an apocalyptic future of global conflict, which demands an abdication of signification. The text seems to awaken its public to a new, albeit alarming contemporaneity through ambiguous «figurations». The term figuration is mutated by Donna Haraway (1991) and Rosi Braidotti (2001)'s terminology to refer to open and situated modes of narration that creatively disrupt patriarchal and authoritative epistemologies. Here, it offers the occasion to investigate the augmentative quality of science fiction and the oscillating position of *Battlestar Galactica* in regard to the signifying conservative re-alignment endorsed by the Bush administration. Thus, the creative landscape offered by the show is especially evident when analyzed in the light of Massumi's theory of affective modulation⁹. The scene evoked at the beginning of this essay is a good example. It is taken from episode “33” which sets the affective tone of the first season. 33

⁷ This point is argued by Mark Hanses about contemporary visual art (2004).

⁸ This is the point made about *Alias* by Erickson in Erickson: “Counter Terror Culture”, *Ibidem*.

⁹ I am here drawing on cultural studies on television as a cultural agent embedded in a circuit of signification. A concise view on the matter is summarized by John Fiske in *Television Culture* where he states that «television broadcasts programs [...] are replete with meanings» and that «it attempts to control and focus this meaningfulness into a more singular preferred meaning that performs the work of the dominant ideology” in Fiske, 1989: 1. For further reading see Hall, 1992.

minutes is the interval between two Cylon attacks and the time limit that allows the human fleet to operate a FTL (faster-than-light) jump and shake off the enemies. Within this brief time frame, the fleet re-composes and disperses again experiencing a state of constant alert. The 33-minute attacks carry on for over two days leaving the humans exhausted by the lack of sleep and the emotive tension. The jumps are 238. The lives of the survivors depend on the quantic potential of matter to flex and sleep through time and space enacting a form of virtualization that is predicated upon a landscape charged with terror. 33 minutes is the time necessary to re-modulate the fleet's affective engagement to resist and fight back while critically replicating the repetitive nature of governmental alerts through skillful conversations among the characters about the validity of it all.

Episodes like this lay at the juncture of the narrative and affective dimensions of post 9/11 television in that they appear to stage a conjunctural reassembling of «fiction» and «history» along the affect line. The imaginary society of the 12 colonies of Kobol and their diasporic search for Earth in the midst of a war against a race of anthropomorphic —thus indistinguishable— enemies, emerges out of the background of fear that has become our condition of existence. It engages with narrative tropes not only on a diegetic level, but also on a more incorporeal and meta-textual one. The fear experienced by the characters in *Battlestar Galactica* is in a way a re-imagined and re-enacted version of the same fear that embeds contemporary American society. As in the series *4400* or *Heroes* and *Lost*, 9/11 thus constitutes the premise for successful and renewed TV production, offering a starting point to fictionalize as well as re-enact the collective appeal engendered by the attacks.

Drawing on Foucault (2004), it may be argued that fear is immanent to neoliberal societies and that only discourses of danger allow governance. Keeping that in mind, the public may look at *Battlestar Galactica* from a different angle. Rather than employing a culturalist approach and search for «meanings and messages in the form of sign-vehicles» (Hall, 1992: 128) that would interrupt the flow of signification, it may also take a leap of «cognitive estrangement» and imagine it as a *gestating chamber*. A narrative hub that

vibrates with creative proliferations that emerge out of but «go beyond» (Deleuze, 1998: 24) mimetic reproduction of contemporary reality. Not only as an alternative version of our own world, the series offers itself also as an *alternate* figuration of it that grows out of our culture of fear: an adjacent plane of becoming which adds a variation to reality being one and not separated from it. Gilles Deleuze (1988) would call this transformation a «fold»: a possible present existing side by side with the one found in history books. The fold is an antidialectic concept in a quantistic universe; a world of n dimensions coming out from a single plane that everytime flexes time and space in a conspiracy that generates innumerable and indefinite fold-shades of itself. This co-presence of possible presents produces the kaleidoscopic proliferation of a multiplicity of «enunciatory propositions» which are not mutually exclusive (Deleuze, 1988). The universe of *Battlestar Galactica* is what can be found at the crossing of these multiple folds: a possible variation on the «continuum labyrinth» of fear generated by the 9/11 events (Deleuze, 1988).

Yet, how can we account for the relationship between affect and cultural representations?

The present essay has suggested that fear is the ontogenetic content of our world. Massumi writes that it is a force that impinges on bodies and «germinates» action (Massumi, 2002). The essay has also argued that *Battlestar Galactica* was born out of this fear and that fear is instrumental to its success, inspiring criticism and securing a following. But while many dwell on the tensions between text and context looking for the extratextual cues of terror that create the effect of familiarity pursued by its creators, the search for realistic rigor and naturalistic efficacy doesn't take account of the *transformative potential* of fear and of science fiction itself and of the folding they practice upon a mass of excitable bodies.

If fear is immaterial it is also indeterminate. It preexists its actualization but has no distinct contours. Rather it is a mood, incorporeal yet ready to take form: a «virtuality» (Massumi, 2002). It exists in the form of a looming that hovers over us, creating a field of relation that is undetailed yet present. Immersed in this fearful and virtual matrix, *Battlestar Galactica* doesn't

reproduce it, it reworks it with its alternative and alternate sketching of the world. It acknowledges fear all the time and fear is diagetically central to the show in that it propels the characters' search for Earth as an escape from Cylons' prosecution. But *Battlestar Galactica* doesn't just mirror the events of 9/11, nor does it stand apart from them, coding them retrospectively: instead, it declines them in a new fashion, adding a new face to the immanency and constitutive heterogeneity of affect. Fear is the premise; it is the one surface of the world that the show re-models and actualizes through a skillful use of science fiction tropes, but it doesn't constitute a hinge to action as expected by politicians. Rather, it demands space for a dynamic viewing engagement. This is especially true for the musical aspect of the series which employs unconventional techniques and «ethnic» instruments to estrange the visual narrative from its historical stance, «irrespective of any previous encoding» (Papanikolaou in Potter and Marshall, 2008: 231). The creation of an aural rather than textual space «alters the plot being acted out in the verbal and visual domains». It disengages music from its time-specific significations and offers it as «pure sound» able to rework and bring present tensions to a new dimension (Abbate in Potter and Marshall, 2008: 234). The aural dimension of *Battlestar's* soundtrack is not simply music: it is a merging of different sounds and vocal/musical suggestions that offers itself as a new science fiction trope, a line of flight out of the immanent plane of fear and productive of another reality. It is one of the main folding strategies to be detected in the series and new science fiction tv.

What is *Battlestar Galactica* then? I conclude by suggesting that it is a figuration of the «media affect» theorized by Brian Massumi (Massumi, 1993: 24-5). We could look at it not only as a creative way to reproduce the nightmare of 9/11 in an intergalactic and macroscopic way but also as an imaginative mapping that offers «new interpretations and alternative creative strategies» to it (Braidotti, 2002: 10). A model of becoming that bypasses mimetic strategies of representation to engage directly with the source of these representations and rework them along dynamic patterns of interference, consistently with science fiction's de-territorializing quality. These modes of becoming stretch

representation beyond itself. Such figurative gestures create a structural dissimetry that accounts for multiple versions of our present history: that excess of meaning that science fiction has often engaged with. In this respect, *Battlestar Galactica* offers a good example of a cultural product engaging with an active reworking of contemporary tensions to pave the way to a new and unexplored dimension of contemporary science fiction.

BIBLIOGRAPHY

- BAUDRILLARD, Jean (2001): “L'Esprit du Terrorisme” in *South Atlantic Quarterly*, num. 101(2), pp. 403-415.
- BRAIDOTTI, Rosi (2002): *Metamorphosis: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press.
- BAYLES, Frankie Y., Michelle Brown and Steven Chermak (2003): *Media Representations of September 11*, Westport, CT: Praeger.
- DELEUZE, Gilles (1988): *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris: Les Éditions de le Minuit.
- EDWARD, James and Farah Mendlesohn (2003) (eds.): *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ERICKSON, Christian W. (2007): “Counter Terror Culture: Ambiguity, Subversion or Legitimization?” in *Security Dialogue*, num. 38; pp. 197-214.
- FISKE, John (1989): *Television Culture*, London: Routledge.
- FOUCAULT, Michel (2004): *La Naissance de la Biopolitique. Cours au Collège de France 1978-79*, Paris: Gallimard/Seuil.
- FRASCA, Gabriele (2007): *L'Oscuro Scrutare di Philip K. Dick*, Napoli: Meltemi.
- HALL, Stuart (1992): *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies: 1972-79*, London: Routledge.
- HANSEN, Mark (2004): *New Philosophy for New Media*, Cambridge and London: MIT Press.
- HARAWAY, Donna J. (1991): *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*, London: Free Association Books.
- MASSUMI, Brian (1993) (eds.): *The Politics of Everyday Fear*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2002): *Parables for the Virtual*, Durham: Duke University Press.
- (2006): “Fear (The Spectrum Said)”, in <<http://multitudes.samizdat.net/Fear-The-spectrum-said.html>> [consulted: June 6th, 2008].
- MOORE, Ronald D. (2003): “Battlestar Galactica: Naturalistic Science Fiction or Taking the Opera Out of Space Opera”, in

- <<http://web.archive.org/web/20070208103915/http://www.galactica2003.net/articles/concept.shtml>> [consulted: June 6th, 2008].
- PONIEWOZIK, James (2005): “Best of 2005: Television”, in <<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1141640,00.html>> [consulted: January 3rd, 2008].
- POTTER, Tiffany and C.W. Marshall (2008) (eds.): *Cylons in America*, New York: Continuum
- REED, Brad (2006): “Battlestar Galacticons”, in <<http://www.prospect.org/cs/articles?articleId=12172> > consulted: January 3rd, 2008].
- STIVALE, C.J. (1998): *The Two-Fold Thought of Deleuze and Guattari: Intersections and Animations*, New York: Guildford Press.
- SUVIN, Darko (1979): *Metamorphosis of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Heaven and London: Yale University Press.

PRESENCIA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA EN EL CINE DE DAVID LYNCH

Francisco Ramírez Arroyo

Universidad de Guadalajara, México.

El origen del presente trabajo surge a partir de los problemas interpretativos que exige el cine de David Lynch, observando que el caso recurrente se remite a describirlo desde la perspectiva psicológica o psicopatológica (pensemos en Michel Chion) dejando en claro que películas como *Blue Velvet* sí pueden entrar en este rubro, así como explicaciones aun más arriesgadas a nuestro parecer como las de Slavoj Žižek (*Goza tu síntoma*) en donde se describen ciertas películas como metáforas de una condición posmoderna.

Sin embargo, consideramos que un punto más sano y menos arriesgado para no caer en los conflictos que la interpretación implica, lo podemos tomar desde la literatura fantástica, al menos desde las definiciones y los casos generalmente aceptados.

Haré una enumeración de algunos de los elementos de literatura fantástica contenidos en las películas *Eraserhead* (1977), *Lost Highway* (1996) y *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch, tomando en consideración a referencias de teóricos muy específicos.

Del mismo modo tomaré un caso en particular de la película *Lost Highway* y lo compararé con el texto de *El otro* de Jorge Luis Borges.

Así mismo señalaré ciertos casos de la literatura en general presentes en dichas películas.

Uno de los temas rectores en las discusiones de lo fantástico considerando a Todorov, Calvino, Bioy Casares, Mignolo, Barrenechea y Caillois entre otros, es el del sobresalto o sorpresa surgidos de la situación de ruptura de la lógica cotidiana, al no haber explicación se da la aparición del estado de extrañeza y duda ante una condición ambigua que se confunde con la

alucinación y el sueño. Se cuestionan las nuevas realidades y aparece un estado de miedo, cierto horror o una incertidumbre inquietante.

Identificaremos que las recurrencias temáticas tienen relación con la alteración de tiempos y espacios, con la idea de la eternidad y el «punto medio» entre sueño y realidad.

Desarrollaremos las menciones en que aparecen los elementos de carácter fantástico en las películas citadas de David Lynch, elementos que generan el estado de extrañeza tanto en personajes como en espectadores (lectores).

Comienzo hablando de *Eraserhead*, el personaje Henry Spencer es informado por su antigua novia Mary X que espera un hijo de él, al nacer el bebe se dan cuenta que es un ser extraño, de rostro “reptílico” sin brazos ni piernas y cuyo llanto es considerablemente tensionante. Sin embargo esta situación se asume como en el mismo caso de *La Metamorfosis* de Kafka, el ente ya está allí... sin embargo no deja de atormentar a nuestro personaje Spencer, dotándolo de pavor e incertidumbre. Este entraría en la categoría de *Partos Fabulosos* como el que toma Alejo Martínez de Antonio de Torquemada (1992:57):

«Una mujer, habiendo tenido un preñado muy trabajoso y en que muchas veces se vio al punto de muerte, vino a parir una criatura, y con ella, juntamente un animal, cuya hechura era casi como un hurón; el cual salió con las uñas de las manos asido al pescuezo de la criatura y con los pies también trabados entre sus piernas; y el uno y el otro murieron en pocas horas...»

Este ente extraño, es al mismo tiempo un elemento desestabilizador en la narración, la causal de la extrañeza y la incertidumbre en la película y partícula fundamental de la siembra del miedo.

Respecto al ente «extraño» se da en *Lost Highway* una situación con el personaje a quien Lynch denomina como *Mystery Man* en una de las escenas a mi parecer más inquietantes en la historia del cine:

Mystery man se acerca a Fred Madison en una fiesta y desarrolla una tensa situación en la que al hablarle al mismo tiempo le entrega un celular indicándole que en ese momento está también en su casa, desarrollando un

diálogo turbio y absurdo en el cual de nueva manera al irrumpir con la lógica de lo cotidiano se siembra el pavor, y al mismo tiempo aparece también otro elemento fantástico, el personaje que se desdobra en dos espacios al mismo tiempo cuyo elemento conector, en este caso será un teléfono celular.

De este personaje no sabemos su nombre ni su origen ni que hace allí, aunado a la forma en que Lynch nos lo presenta para realzar el misterio: un hombre que viste de negro y posee maquillaje marcado, el maquillaje blanco y ojeras acentuadas, un *fade out* con el audio esta escena convertirá aun más inquietante la situación.

El personaje misterioso será también un elemento que refuerce el carácter de lo fantástico en estas películas.

En *Mullholland Drive* será un personaje conocido como *El Vaquero* que no tiene otra función en la narración que desestabilizar con su misterio a espectador y personaje. El Vaquero aparece y desaparece en un paraje semi-desértico y entabla un diálogo absurdo con Adam un director de cine quien al igual que Fred Madison es invadido por la extrañeza.

Estos personajes suelen tener una función muy similar a la del “Hombre de la Arena” de Hoffman en donde los espectadores somos quienes nos estamos formulando una maldad o un «algo» inconcebible de seres que salvo a la desconcertante presentación de *Mystery man* se tornan prácticamente inofensivos.

En *Lost Highway* aparece el concepto de la eternidad bajo una situación muy particular, la película inicia con Fred Madison en el interior de su casa, alguien toca el interfon y Madison escucha solamente “Dick Laurent is dead”.

FRED STANDS, goes to an INTERCOM on the wall next to the mirror. He pushes a button.

A VOICE comes over the intercom.

VOICE OVER

INTERCOM

Dick Laurent is dead.

Fred leaves the bedroom and goes through the house. He is on

the upstairs level. He looks through a narrow slot window, but can't see the front door below. He goes further in the house to a picture window that overlooks the street below. There is NOBODY there.

Al finalizar la película nos damos cuenta que quien había hablado por el interfón era el mismo Fred Madison:

EXT. THE MADISON HOUSE - DRIVEWAY - EARLY MORNING
Fred drives up to his house in Mr. Eddy/Laurent's Mercedes 600 Pullman and stops in front. He gets out of the car, goes to the front door and RINGS THE DOORBELL. There is a BEEP sound.

FRED
(into intercom)
Dick Laurent is dead.

CUT TO:

EXT. THE MADISON HOUSE - STREET - EARLY MORNING

As Fred finishes this sentence we see the cop car containing Ed and Al pull in to the curb just up the street from Fred and Renee's house.

La función del interfón es la de unir dos tiempos en un mismo lugar. La misma función es la que ejerce la banca en el cuento de Borges titulado "El Otro", en donde Borges de 1969 en Cambridge sentado en dicha banca frente al río Charles se encuentra con el mismo Borges pero de 1918 en Ginebra a unos pasos del Ródano.

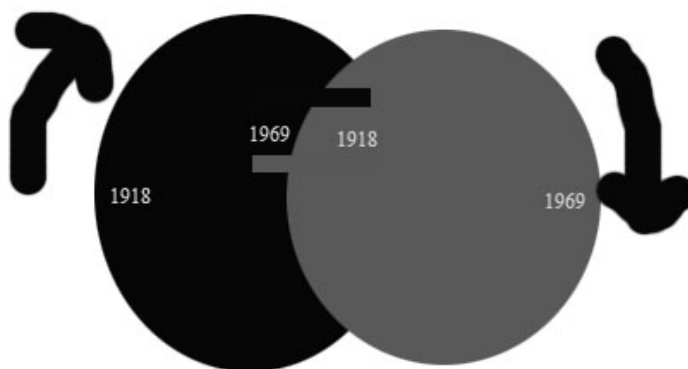
La propuesta de este texto es la de un retorno infinito de la situación, la banca y el interfón son los conectores de los tiempos, el tiempo se anula, no hay pasado ni futuro y el presente por ellos se estatifica.

Con esta alteración de los tiempos surge nuevamente el estado de extrañeza sea en personajes sea en espectador, una situación similar se da con el

uso del celular en *Lost Highway* al unificar al mismo tiempo la idea la acción en dos espacios.

Si asumiéramos a Bajtín para hablar de un cronotopo, allí donde se conjuga un tiempo y un espacio, aquí atrevidamente le llamaríamos “Punto de Heterocronotopía Simultanea”, esto es, allí donde confluyen distintos tiempos y espacios.

Este sería el esquema de Borges:



El Borges de 1918 se encontrará con el de 1969, pero cuando el llegue a 1969 hipotéticamente debe encontrarse con uno de 1918 que cuando llegue a 1969 se encontrará con otro de 1918...

Ad aeternum Fred Madison escuchará el aviso de un Fred Madison respecto a la muerte de Dick Laurent y ese Fred Madison que escuchó tal aviso será posteriormente quién de el mismo aviso, y el Fred que está dentro de casa será quién después avise desde fuera lo que el escuchó por el mismo...

Esta tradición literaria la encontramos en los relatos chinos del siglo XVIII como es el caso de “El sueño infinito de Pao Yu” de Tsao Hsue-Kin y que encontramos en una antología realizada por José Vicente Anaya (1999:135) en donde Pao Yu sueña un jardín parecido al de su casa y en dicho jardín se encuentra con sus doncellas quienes al verle, le desconocen, Pao Yu sigue

caminando hasta llegar a su casa y su cuarto, viendo a un hombre idéntico a él rodeado de las doncellas a quienes les dice: “Soñé que estaba en un jardín y ustedes no me reconocieron. Me dejaron solo. Las seguí hasta la casa y me encontré con otro Pao Yu durmiendo en mi cama” el otro Pao Yu lo escuchó diciéndole que iba en busca de un Pao Yu, los dos se abrazaron y en eso...Pao Yu despertó diciendo “tuve un sueño muy raro. Soñé que estaba en un jardín y que ustedes no me reconocieron...”.

Aquí sucede la misma situación de la eternidad y el doble, Pao Yu se encontrará consigo en un eterno despertar.

Decía Bioy Casares que quizá fueron los orientales los primeros especialistas de la literatura fantástica...

Hasta aquí por el momento cito brevemente estos casos que se irán sumando con otra cantidad de ejemplos que encontraremos en un pequeño esquema que entenderemos como *Tabla de Tipologías de lo Fantástico*

Con base en las lecturas del texto “Teorías de lo fantástico” de David Roas y “Antología de la literatura fantástica” de Borges, Ocampo y Casares, he considerado pertinente desarrollar una tabla clasificatoria no solo de las tipologías de lo fantástico, sino de las líneas del género.

Tenemos hasta el momento tres vertientes, tomando en cuenta que la constante que se manifiesta es la de la creación de incertidumbre frente a la ruptura de lo real considerando la presencia del miedo y el alejamiento del mismo, sea en los protagonistas o en el lector mismo pensando en la propuesta de Lovecraft respecto al pacto de ficción lector-narrador que claramente explica David Roas (2001: 24) «el principio de lo fantástico no se encuentra en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esa experiencia debe ser el miedo...», punto que considero pertinente relacionar con las implicaciones del espectador frente a la pantalla como lo desarrollaba en su técnica Alfred Hitchcock, como es en el caso del PDV en donde la cámara se pone en complicidad o en el lugar del espectador. A continuación menciono dichas vertientes.

Lo fantástico Tradicional: Irrupción de la lógica cotidiana haciéndose manifiesto el asombro, la duda y el horror (miedo) tanto en el espectador como en el personaje (Lovecraft, Caillois, Bessiere)

Lo fantástico oriental: Irrupción de la lógica cotidiana haciéndose manifiesto el asombro y la duda pero no el horror (miedo) tanto en espectador como personaje (Apreciación personal a partir de relatos chinos medievales)

Lo Neofantástico: Irrupción de la lógica cotidiana en donde no se manifiesta el asombro, la duda o el horror (miedo) pero el espectador es participe de la sensación (Alazraki).

Es pertinente considerar la visión de Rosalba Campra respecto a lo **Fantástico Sintáctico** en donde lo fantástico se da por transgresión lingüística, en este caso referiremos un nivel semántico.

Abreviamos con una letra el nombre de cada película:

(L) *Lost Highway*

(E) *Eraserhead*

(M) *Mullholland Drive*

TABLA DE TIPOLOGIAS DE LO FANTÁSTICO.

TIPOLOGÍA EJEMPLO VERTIENTE Lynch LITERARIO (Para el caso cinematográfico)

EL DOBLE	El otro	Fantástico Oriental	Mystery Man (L)
(Borges)	En el protagonista	(celular)	
	Fantástico tradicional (El mismo en dos lugares)		
	En el espectador		
	Madison (L)		
	(interfón)		
	Oriental (El mismo en dos tiempos		
	Espectador y dos lugares)		

Oriental Renee/Alice (L)
Espectador (La misma imagen en dos
personas)

Bety/Rita (M)

Mutan sus
nombres y en
una nueva "realidad" son

Diane y Camila

Hay que observar que generalmente aparece un objeto que afirma al
doble:

El interfón con madison, el celular con Mystery Man y "El cubo azul"
que alterará a todo Mullholland Drive.

METAMORFOSIS La Metamorfosis Neofantástico (protagonista) Madison
/Dayton (L)

(Kafka) Tradicional (espectador
y "testigos)

PARTO FABULOSO Tradición medieval Oriental protagonista "Bebé" (E)
(Torquemada) Tradicional Espectador

RUPTURA

TIEMPO/ESPACIO El otro

(Borges) Madison-interfón (L)

EL SOÑADO Pao yu Tradicional Hombre de la cafetería (M)
(Tsao Hsue-Kin)

Ciervo escondido Madison (L)

(Liehtsé)

Los dos que soñaron (relatan su sueño)

(Gustavo Weil)

LA INMORTALIDAD El otro (Borges) Oriental espectador Madison (toda su

LA ETERNIDAD Pao yu función narrativa) (L)

EL ENTE EXTRAÑO Tradicional Mystery (L)

“El soñado”

detrás del muro (M)

EN SU CONDICIÓN

DE SINIESTRO:

Provocación de muerte,

locura o condena. Madison (condenado) (L)

Betty (Muerte) (M)

El objeto como fenómeno

imposible Videos (narrador) (L)

Cubo (“puerta”) (M)

Otro acontecimiento El pollo (E)

De ruptura

DESDE LO SINTÁCTICO Desde la segunda parte

(Campra) de Mullholland los

personajes cambian de

nombre y “función”.

En conclusión ponemos en evidencia los elementos fantásticos que se hacen presentes en el cine de David Lynch en donde prepara terrenos reales para luego arremeter con lo desconcertante, sin explicar cada una de las situaciones, con esto esperamos aproximar mas al espectador con referentes que al ser reconocidos no ayudan a ver a un director aparentemente tan “sin lógica” como a veces llegamos a escuchar de muchos críticos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (1977): *Antología de la literatura fantástica* (comp. J.L. Borges), Barcelona: EDHASA-SUDAMERICANA.
- ANAYA, José Vicente (comp.) (1999): *Largueza del cuento corto chino*, México: UAEM.
- MARTÍNEZ, Alejo (comp.) (1992): *Antología española de literatura fantástica*, Madrid: Valdemar.
- ROAS, David (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.

EL ZOMBI EN EL CINE FANTÁSTICO ESPAÑOL

Rubén Sánchez Trigos

Universidad Rey Juan Carlos

Mientras se leen estas líneas, una película de terror española, *Rec*, triunfa en las taquillas de Francia e Italia después de haberlo hecho en las de España. *Rec*, además, es una película de temática zombi. Dos mil siete vio también el estreno de, al menos, otra película española protagonizada por muertos vivientes: *La hora fría*. A ellas hay que añadir una producción hispano-británica dirigida por un realizador español, canario para más señas: *28 semanas después*. Títulos todos ellos encuadrados en lo que, temerariamente, podríamos denominar un nuevo resurgir del cine de zombis. Así, producciones estadounidenses como *Amanecer de los muertos*, *28 días después* o *El diario de los muertos* mantienen la clásica concepción del monstruo, pero proponen un zombi coherente con el nuevo siglo.

El zombi no es un personaje ajeno al imaginario del fantástico español. La espectacular eclosión de títulos de género que experimenta España en la primera mitad de los años setenta, también reserva un hueco para el muerto viviente. Esto ocurrió, precisamente, en un momento en el que Estados Unidos configuraba un nuevo concepto de zombi que ha seguido vigente hasta nuestros días: el muerto viviente caníbal y despojado de conciencia. Ahora bien, ¿se puede hablar de un verdadero zombi español? ¿Existen rasgos autóctonos que diferencien el cine de muertos vivientes realizado en España del de, por ejemplo, Estados Unidos o Italia?

La noche de los muertos vivientes establece en 1968 los rasgos definitorios del zombi *romeriano*, es decir, de la mayor parte del cine de zombis que se realiza a partir de entonces, pero antes de su estreno el muerto (de)vuelto a la vida ya gozaba de una tradición fílmica notable. A diferencia de otros mitos como Drácula, Frankenstein, o Doctor Jeckyl y Mister Hyde, los orígenes del zombi no son propiamente literarios. El *Diccionario de religiones* de Royston Pike sitúa el origen del vudú entre los negros de las Antillas y el sur de los Estados

Unidos, y lo define como un culto animista en el que se mezclan la ofiolatría, el satanismo, el falismo y las prácticas mágicas (Pike, 2001). Desde los años treinta, y hasta el estreno de *La noche de los muertos vivientes*, el cine presenta al zombi como una figura íntimamente relacionada con estas prácticas. Es decir, que o bien sitúa la acción en escenarios exóticos, o, si se trata de escenarios anglosajones, el zombi o la persona que lo controla ha venido desde muy lejos trayendo este culto consigo. En otras palabras: el horror en las películas de zombis antes de 1968 es un horror externo, o como Andrew Tudor lo denomina: un horror seguro (Tudor, 1989). Podemos pensar en películas como *Yo anduve con un zombi*, *La plaga de los zombis* o *La legión de los hombres sin alma*. En todas ellas, la figura del amo que practica los ritos y controla a los muertos es tan importante como la de los propios resucitados. En ese sentido, la amenaza no proviene tanto de los monstruos como de la persona que los utiliza.

A partir de 1968, *La noche de los muertos vivientes* no sólo establece los rasgos de un nuevo concepto de zombi, sino que define un periodo del cine norteamericano al que denominamos «American Gothic», e inaugura un ciclo de terror moderno. Para Andrew Tudor, antes de los sesenta, el cine de terror había mantenido «una serie de relaciones relativamente seguras entre el Yo y el Otro; había cierta sensación de fe en la autoridad y en la posibilidad de una acción eficaz. En consecuencia, había una tendencia general a resolver los conflictos al final de la película» (Jancovich, 1994). Pero a finales de los años sesenta, el horror paranoide empieza a enturbiar la relación entre el Yo y el Otro, así como a perder la fe en las autoridades, véase en la clase política, el ejército o la familia. Robin Wood habla de un horror familiar, y asegura que las películas de terror realizadas a partir de entonces suponen un ataque frontal a esta institución como pilar de la sociedad anglosajona (Wood, 2003). Pensemos, por ejemplo, en *La semilla del diablo* o en *La matanza de Texas*. Todos estos títulos, además, presentan un desenlace pesimista, en el que las autoridades no sólo no pueden impedir que el mal triunfe, sino que en muchas ocasiones ellas mismas son parte del mal.

En medio de todo esto, el zombi propuesto por George A. Romero ejemplifica esta nueva clase de horror paranoide y se convierte en una de las

figuras de mayor poder alegórico del cine de terror moderno. Para Jancovich, su importancia «radica en su carencia de conocimiento o de motivación consciente» (Jancovich, 1994), lo que pone al descubierto la inseguridad del consumidor en una sociedad en crisis. Es decir, la pérdida de control. En *La noche de los muertos vivientes* y en el cine de zombis que la seguiría, los personajes no sólo son devorados por sus propios familiares y amigos cuando éstos se convierten en el Otro, sino que en igual o mayor medida son asesinados por sus propios compañeros vivos. Así, la línea que separa el Yo y el Otro se difumina definitivamente, poniendo en duda quiénes son los monstruos y qué se puede hacer contra ellos. La irrupción del canibalismo, la ruptura del tabú que supone ver a seres humanos devorándose entre sí, apunta en esta dirección.

El cine fantástico italiano no tardaría en asimilar estos conceptos, reinventándolos en su propio subgénero de zombis y poniendo un énfasis especial en la cuestión de la antropografía. Pero, ¿qué pasa en España?

Antes de 1970 es temerario, como poco, hablar de la presencia del zombi en el cine fantástico español. Podrían apuntarse tímidas insinuaciones como es el caso del sirviente Morpho en *Gritos en la noche*, película de 1961, pero en realidad no es hasta la década de los setenta que la cinematografía española empieza a ofrecer su propio cine de monstruos, entre ellos el zombi. El corpus es estrecho, especialmente si se compara con los títulos que abordan, por ejemplo, el mito del vampirismo. Si de zombis propiamente hablamos, las películas apenas sobrepasaban la decena, pero la cuestión de qué es un zombi para el cine español, como veremos enseguida, es compleja.

Dada la proximidad cronológica, cabría pensar en una influencia directa del zombi *romeriano* sobre estas obras. No en vano, la industria cinematográfica española de finales de los sesenta y primero de los setenta tuvo que recurrir a la imitación y/o explotación de éxitos extranjeros para producir películas rentables con que hacer frente a la crisis propiciada por el caso Mantesa. Películas baratas de rodar y fáciles de vender, no sólo en España, sino también, y muy especialmente, en el mercado extranjero. De esta forma, un acercamiento al zombi español de los años setenta debería considerar éste y otros *handicaps* comerciales. Pero un primer análisis de títulos como *No profanar el sueño de los*

muertos, *La rebelión de las muertas* o *La orgía de los muertos* pone en serios aprietos esta posibilidad. Tomemos como ejemplo el canibalismo, que es uno de los rasgos definitorios más importantes de los introducidos por Romero.

De todas las películas españolas que abordan el zombi, no existe una sola que haga de la antropografía un rasgo claramente definidor del monstruo. Antes bien, encontramos retazos del tabú en algunas escenas dispersas, dignas de análisis, pero claramente marginales. Así, *La noche del terror ciego*, primer título de la tetralogía sobre los muertos vivientes templarios, ofrece imágenes de los monstruos succionando la sangre directamente del cuerpo de sus víctimas, pero no devorando su carne. Está, por lo tanto, más cerca del vampirismo que del canibalismo propuesto por el zombi norteamericano. Canibalismo que sí practican los zombis de *No profanar el sueño de los muertos*, pero sólo en su desenlace y en una escena particularmente concreta. La antropografía en el zombi español parece inclinarse más hacia la hipótesis culturalista ofrecida por antropólogos como Marshall Sahlins. Sahlins explica que en algunas comunidades «el consumo de carne humana formaba parte de un sacramento que hacía entrar a los humanos en comunión con los dioses» (Reeves Sanday, 1986: 38-39). Atendiendo a esta hipótesis, es necesario señalar que los caballeros templarios de la tetralogía beben la sangre de sus víctimas para acercarse a Satán, o que los tiranos medievales resucitados en *El espanto surge de la tumba*, extraen el corazón de sus víctimas por el mismo motivo. Efectivamente, la religión en estas películas, cualesquiera que sea, justifica el canibalismo en mayor medida que otras posibilidades. Al menos, desde un punto de vista cuantitativo.

La cuestión del canibalismo es sólo un ejemplo, y por sí sola no descarta definitivamente la relación del zombi anglosajón con el español. Para eso, habría que abordar otros aspectos definitorios del personaje como la cuestión de la impureza y la carne, pero pone de relieve una cuestión crucial en el tema que nos ocupa: la religión. Ahora bien, aceptar la religión como precursor capital del zombi en España supondría, en primer lugar, volver al concepto de horror seguro propuesto por Tudor para explicar el cine de terror anterior a 1970. Supone, por lo tanto, desechar gran parte de la influencia romeriana. Esto

contradice una circunstancia objetiva antes apuntada: la tendencia de la industria española en el periodo que nos ocupa a explotar éxitos extranjeros. Siendo estrictos, sólo unos pocos títulos, entre los se contarían *No profanar el sueño de los muertos* y *Último deseo*, acusarían esta tendencia, mientras que el resto del corpus presentaría un zombi más cercano a su concepción original, es decir, asociado a los ritos religiosos. Un zombi, en definitiva, alejado de los muertos vivientes propuestos por otras filmografías contemporáneas, independiente del devenir del fantaterror mundial. Suponiendo que esto fuera cierto, habría que desechar teorías como la de los ciclos del cine de terror o el psicoanálisis social a la hora de abordar el personaje, o cuando menos hacer uso de ellas de una forma diferente a lo que los estudios culturales lo han hecho a la hora de abordar el zombi norteamericano e italiano.

Para Noel Carroll, «lo que previsiblemente ocurre en ciertas circunstancias históricas es que el género de terror es capaz de incorporar o asimilar miedos sociales generales en su iconografía de miedo o angustia» (Carroll, 2005: 425). Al referirse al terror social, Ann Douglas o Robin Wood relacionan determinados monstruos, y muy especialmente el zombi, con acontecimientos como la guerra de Vietnam, el caso Watergate, la inseguridad ciudadana o el desmoronamiento del concepto de familia; es decir, con la pérdida de control por parte de la sociedad norteamericana en los años setenta. Si aceptamos que el zombi español tiene que ver con la cuestión religiosa antes que con determinadas circunstancias sociales, estamos ignorando que en la década de 1970 España atravesaba uno de los periodos políticos más turbulentos de su historia reciente, y que esta circunstancia coincide en el tiempo con la mayor eclosión de títulos de terror jamás experimentada.

Si de lo que se trata, entonces, es de abordar la religión en el zombi español con un ojo puesto en las teorías psicoanalíticas, existe una cuestión que no puede pasarse por alto: que el personaje del zombi, y muy especialmente el zombi romeriano, tiene en su misma naturaleza una serie de implicaciones religiosas fuera de todo tiempo. Así, la figura del zombi recoge rasgos de la clásica concepción del infierno escrita por Dante Alighieri, especialmente de los condenados que, según Dante, inician el camino de sufrimiento de las almas

que han perdido el bien del intelecto. Podría aludirse también a la incorporación de los siete pecados capitales en la mitología zombi: la lujuria, la gula, la ira o la pereza son fácilmente identificables en la figura del muerto viviente. La sombra del imaginario cristiano sobre el zombi es igualmente constante; pensemos en la descripción del Apocalipsis y en la amenaza de que, en el juicio final, los muertos volverán a caminar sobre la Tierra, o incluso en el mismo muerto viviente que es Jesús una vez ha resucitado.

Dicho esto, podría aceptarse una aproximación al zombi español desde una perspectiva religiosa que integre el concepto de terror social. En este caso, el primer impulso es el de abordar el zombi desde el imaginario cristiano, por su arraigo en España, y muy especialmente en la España franquista. Pero existe un nuevo escollo para esta posibilidad: la práctica totalidad de las películas sobre muertos vivientes rodadas en España en los años setenta sitúan la acción en escenarios extranjeros, y lo mismo puede decirse de la nacionalidad de sus protagonistas. Por supuesto, los motivos que subyacen son una vez más imposiciones industriales y políticas: las normas exigían que los títulos fantásticos producidos en España debían de estar basados en mitos universales, y los interpretes debían de ser doblados o tratarse de actores extranjeros. En el caso de ser españoles, se imponía un seudónimo para hacerlos pasar por extranjeros, exactamente igual que ocurría en el caso de los directores. Como ya hemos apuntado, el argumento no podía situarse en la península ibérica, y los personajes, como el Waldemar Daninsky de Paul Naschy, debían de ser extranjeros.

Esta imposición, que en definitiva lo que intenta es que las películas fantásticas españolas parecieran de cualquier nacionalidad menos de España, supone un *handicap* importante a la hora de rastrear en el zombi español los rasgos necesariamente autóctonos que lo definan, pero, por otro lado, supone en sí mismo un rasgo definitorio capital. Tomemos dos ejemplos significativos: en *El espanto surge de la tumba* los personajes protagonistas, actores españoles interpretando a franceses, viajan desde París a una campiña francesa para desentrañar el misterio de un tirano medieval que juró volver de su tumba. El escenario, que está rodado en la sierra madrileña, presenta un cuadro

inequívocamente picaresco: nada más llegar, un par de bandoleros de atuendo genuinamente ibérico tratan de asaltarles haciéndose pasar por muertos en mitad de la carretera. Posteriormente, los bandidos reaparecerán convertidos en auténticos muertos vivientes, por obra y gracia de un rito satánico. El segundo ejemplo es aún más clarificador: el segundo título de la tetralogía sobre los zombis templarios, *El ataque de los muertos sin ojos*, transcurre en una pequeña población portuguesa. Los muertos del título irrumpen en la plaza montados a caballo mientras los habitantes celebran su fiesta tradicional con bailes y vino. El escenario, supuestamente, pasa por algún lugar indeterminado de Portugal, pero la sombra de la cultura popular gallega, la Santa Compañía y Bécquer, planea sobre la película en todo momento. Por no hablar de algunos personajes, como el alcalde del pueblo, inequívocamente castellanos e incluso deudores de la comedia española de post-guerra.

Hemos llegado a una línea de investigación que pasa por aceptar la cuestión religiosa como precursora importante del zombi español, sin desechar del todo el concepto de terror social. Lo que parecía un problema, la supresión de rasgos definitorios ibéricos en el cine fantástico, puede convertirse en parte de la solución del mismo. Explicaría, por ejemplo, la nula relación del cristianismo con el muerto viviente que presentan las películas, puesto que la mayor parte de ellas aluden a cultos exóticos o demoníacos para explicar el origen de los monstruos. Un rasgo, como la ausencia de canibalismo, que empieza ya a definir un perfil quizás no tan alejado del zombi español contemporáneo como podría pensarse.

Efectivamente, la acción de *Rec* se sitúa en un inmueble de Barcelona, y los personajes que protagonizan *La hora fría* se llaman María o Pedro. Por lo demás, la cuestión de si existe un zombi español que entronque estas películas con los caballeros templarios o con los zombis supuestamente franceses de *El espanto surge de la tumba*, pasa por una problemática que, como hemos visto, no es tal. Y pasa por aceptar una disyuntiva, política y artística, que es en sí misma el primer rasgo definidor del cine de zombis producido en España.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A. V.V. (2001): *Cine fantástico y de terror español 1900-1983* (coord. Carlos Aguilar), San Sebastián, Donosita Cultura, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- CARROLL, Noel (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid: Antonio Machado libros.
- HARRIS, Marvin (1993): *Bueno para comer. Enigmas de la alimentación y cultura*, Madrid: Alianza Editorial.
- JANCHOVICH, Marc (1994): *American horror since 1951*, en British Association for American Studies Pamphlet, núm. 28, consultado en formato electrónico, disponible en <http://www.baas.ac.uk/resources/pamphlets/pamphdets.asp?id=28> [fecha de consulta: 1 de abril de 2008].
- PIKE, Edgar Royston (2001): *Diccionario de religiones*, México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- REEVES SANDAY, Peggy (1986): *El canibalismo como sistema cultural*, Barcelona: Editorial Lerna.
- SAINZ, Salvador (1989): *Historia del cine fantástico español (de Segundo de Chomón a Bigas Luna)*, Ibiza: Festival de Cine de Ibiza.
- TUDOR, Andrew (1989): *Monster and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Basil Blackwell: Oxford, 1989.
- WOOD, Robin (2003): *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Nueva York: Columbia University Press.

**EL ESPACIO VACILANTE:
EL CINE FANTÁSTICO ENTRE LO REAL, LO MARAVILLOSO
Y LO INSÓLITO**

Beatriz Zaplana Bebia
Universidad de Murcia

*Lo fantástico manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita,
casi insoportable en el mundo real.* Roger Caillois.

Enfrentarnos al término *fantástico* implica una serie de limitaciones que nos llevan a acotar nuestro corpus de estudio. Son amplias las fuentes a las que podemos recurrir, aunque probablemente todas ellas nos llevarán a uno de los teóricos de la literatura más citado en el estudio de este género en particular, y, quizá, uno de los más recurrentes en las presentes charlas y conversaciones sobre lo fantástico y la ciencia-ficción: Tzvetan Todorov.

Citar las bases asentadas en la conocidísima *Introducción a la literatura fantástica* nos ayudarán, por un lado, a clasificar los universales del género y, por otro, a desentrañar las *amenazas discursivas* que conforman nuestra selección.

Otro problema con el que nos encontramos es el soporte de esas historias y discursos fantásticos. Emplearemos terminología propia de la crítica literaria para describir esos universales ya citados aplicados al lenguaje cinematográfico. Nos atrevemos con esto ya que vamos a *mirar* este género desde los hechos narrados, es decir, dejaremos las particularidades del séptimo arte para los cinéfilos más encantados, mientras nosotros tomaremos los acontecimientos (no todos, y señalo al título de esta comunicación) de una película como si de una novela se tratara. Claro está que vamos a encontrar diferencias; el cine nos lleva de la mano con el acompañamiento de sonidos, luces, oscuridades y muchos otros lenguajes que sugestionan nuestro contexto, pero aún así vamos a cerrarnos en torno a lo que lo equipara a lo literario: lo contado, lo narrado, lo aludido o pervertido, en definitiva, la amenaza de lo fantástico que se inmiscuye en nuestras vidas durante el momento que dura la mentira.

Esa *amenaza*, a la que hemos aludido ya en dos ocasiones, señala, descaradamente, al ensayo introductorio a las *Teorías de lo fantástico* de David Roas. Será nuestro otro báculo para emprender el camino de este brevísimo recorrido sobre lo fantástico en el cine. Si empezamos ya a afilar los contenidos que seguirán, debemos seguir recortando los límites del presente estudio. Tampoco vamos a analizar en profundidad, como se merecería, lo fantástico en el lenguaje cinematográfico, sino que vamos a apuntar a algo más concreto: el uso del espacio en el citado género y en el mencionado soporte.

Con todo lo dicho, empezamos a desmenuzar el concepto principal que nos ha traído aquí: lo fantástico. Las definiciones que se han dado sobre el concepto recurren casi todas en unos ítems comunes que citamos de Todorov: «Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (2005: 24).

Vacilamos al percibir lo ajeno, lo innombrable, lo aparentemente inexplicable. Esa experiencia del límite es la que irrumpe en nuestra cotidianeidad y hace saltar en pedazos la estabilidad de lo conocido y predeterminado por la costumbre. En este punto enlazamos también con un concepto que queda en los márgenes de lo referido y que nos llama poderosamente la atención ya que muchos de los elementos que provocan la experiencia de lo fantástico en nuestros espacios cinematográficos a referir crecen en las ramas de esa noción, nos referimos a lo neofantástico. Este término ha sido acuñado por Jaime Alazraki (Ver Roas, 2001), y magistralmente ejemplificado con palabras del maestro indiscutible de lo fantástico contemporáneo: Julio Cortázar. La diferencia entre fantástico y neofantástico radica justamente en la actualidad de los relatos tomados para los estudios de Todorov y el propio Alazraki: lo tradicional. Mientras el primero queda relegado a relatos decimonónicos (e incluso anteriores), el segundo se actualiza con las nuevas concepciones de la realidad. Perfecto es el ejemplo de la concepción de lo cotidiano como un bloque entre el que se filtra lo inexplicable.

Las sensaciones que nos produce leer un cuento de Lovecraft o de Gautier y uno de Cortázar, en nuestra realidad actual, son obviamente distintas.

De este modo vamos limitando la definición sobre la que nos moveremos, ya que aún queda algo que aparentemente hemos pasado por alto y que incluye las teorías de David Roas. Obviamente los estudios estructuralistas se nos quedan excesivamente inmanentistas, así que seguiremos a Roas e incluiremos no solo a ese lector implícito que es donde más lejos llega Todorov, si no también lo más o menos cercano al contexto empírico: «Desde una perspectiva atenta a la dimensión pragmática de la obra, es decir, a su proyección hacia el mundo del lector, el discurso fantástico es [...] un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad (entendida como construcción cultural)» (Roas, 2001: 20).

Con todo lo dicho hasta el momento, podemos esbozar la definición que vamos a manejar en esta exposición: lo fantástico queda inserto en la vacilación que se produce en el lector (o espectador) al plantearse un suceso que no puede explicar en un primer momento con sus referentes culturales o contextuales y que, por lo tanto, produce una sensación de extrañamiento (que aún no llamaremos *terror*). El espectador siente que algo se ha filtrado en ese bloque que es *lo real* y continúa el hilo de la historia esperando una posible respuesta. Si se resuelve de manera *racional*, la vacilación pasará al campo de lo insólito, si, por otro lado, la realidad expuesta queda explicada dentro de esos mismos límites de *mundos posibles*, pasaremos al estadio de lo maravilloso. Podemos, además, introducir la *cotidianeidad* como un subapartado de esa vivencia de los límites. Julio Cortázar menciona la aparición de lo fantástico en su ficción como «lo otro» que se filtra en el armazón de lo cotidiano: «La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad» (Alazraki, 1983: 66-67).

La realidad, tal como la concebimos cultural y/o socialmente, en la literatura de Cortázar salta en mil pedazos cuando *lo otro* entra en nuestra casa sin pedir permiso y nos empuja fuera de la puerta principal. Pero aún así

siempre nos queda la duda de si lo que ha ocurrido es real, no lo es o simplemente el mundo se codifica de otra manera que produce que el límite siga existiendo más allá de una primera lectura. Citamos de nuevo al maestro Cortázar: «Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre ud. y yo, o en el Metro, mientras ud. venía a esta entrevista» (González Bermejo, 1981: 42).

Lo fantástico en el cine presenta numerosos objetos de estudio que no van a tener cabida en esta breve exposición, simplemente vamos a trazar un recorrido por uno de los elementos que aparecen en la mayoría de las películas catalogadas bajo este género: el espacio dentro del cual se desarrollan las tramas. Hemos seleccionado un escueto corpus de títulos que nos parecen significativos desde el punto de vista que hemos estado describiendo hasta el momento, esto es, historias que presentan la vacilación tantas veces mencionada y que reúnen todos los requisitos especificados: las percepciones de lo neofantástico, la irrupción de *lo otro* en la cotidianeidad, la destrucción de la máscara de la apariencia, la duda de los protagonistas y, por consiguiente, de los espectadores: «Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que percibe proviene o no de la realidad» (Todorov, 2005: 37).

Imaginar la casa como un espacio filosófico fundamentado en una estructura física, en una estructura que aúna valores íntimos y humanos, conlleva mezclar, de modo ordenado, la necesidad vital de *habitar* y una inconsciente proyección de deseos de personificación. El espacio virtual de la casa puede conducir a una visión tridimensional de su espacio: protección física, atribución de sentimientos animados y, como consecuencia, transposición a lo humano.

Qué mejor manera de irrumpir en la realidad que atacando los cimientos de nuestra intimidad, introduciéndose en lo más cotidiano de nuestra existencia: la casa, la habitación, la oscuridad de debajo de la cama, los armarios, en resumen, el lugar de nuestra costumbre. David Roas menciona ese ambiente estable y seguro en el que lo fantástico recrea su amenaza: « [...] para que la

historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables» (Roas, 2001: 8).

En el cine catalogado como fantástico se ha dado cabida a muchos elementos que tal vez nos alejen de la definición que tratamos. El terror es uno de los trucos más efectivos. Algo nos lleva a pensar que casi todo el género que tratamos y en el soporte en el cual se sustenta en este recorrido se ve empapado por esa sensación. Anteriormente lo denominamos *extrañamiento* ya que el concepto nos lleva a pensar en cierta distancia que ponemos entre la historia y nuestra propia realidad, ya que algo se ha inmiscuido en ella y vacilamos en un primer momento en una explicación racional, sin olvidar, por supuesto, que hemos pactado, voluntariamente, lo que se nos va a presentar.

Inevitablemente esa inicial perplejidad que sentimos en la experiencia del límite deviene terror cuando miramos a nuestro alrededor e identificamos muchos de los motivos que se nos exhiben. El horizonte de expectativas que crea una película del género fantástico-terrorífico (hemos pasado por alto de manera voluntaria la ciencia ficción ya que sería imposible, debido al tiempo del que disponemos, introducirla y desarrollarla como merece) radica justamente (por lo menos en nuestro corpus seleccionado) en asemejarse lo más posible a nuestra cotidianeidad y desde dentro desestabilizarla.

Comencemos de una vez a ejemplificar todas las pinceladas dadas. Un caso precioso de espacio *tomado*, de casa irrumpida por *lo otro* o *el otro* es la película de Guillem Morales; *El habitante incierto* (2005). Desde los mismos títulos del inicio, se presentaría en una novela como un significativo paratexto, observamos los planos delineados de una enorme casa de dos plantas y de distribución diáfana. La historia comienza con un *travelling* que nos lleva desde la espalda de un individuo que *observa* la casa, hasta la enorme puerta principal. Primera visión, por tanto, de la intimidad desde el afuera del espacio que será atemorizado. *Lo otro*, que en la mayoría de casos se identificará con el mal,

siempre entra en los espacios por la puerta principal, en este caso en particular, o, la mayoría de veces, desde arriba de la casa. Para muestra recordemos obviedades como la habitación de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) o de *Al final de la escalera* (Peter Medak, 1979) e incluso la entrada de lo maligno en *El exorcista* (William Friedkin, 1973).

Sigamos. Nos habíamos quedado en la puerta principal. Desde ese punto vemos en la parte de arriba, a través de una ventana, al protagonista habitante. El espacio es grandemente significativo; es tan diáfano que nos extraña desde el principio que el habitante esté en la casa sin ser visto, primera vacilación. En segundo lugar, los grandes ventanales de ese espacio inicial nos presentan al observador. Subimos hacia el piso de arriba donde reside el propietario, es en esas habitaciones donde va a escuchar los primeros ruidos que le harán dudar de la existencia de *otro* dentro de la casa. Más increíble aún es que el propietario se percate, a través de pequeñas violaciones de la intimidad, que alguien habita su espacio: han usado su maquinilla de afeitar, están mojadas sus toallas y, lo más asombroso y que hace salir huyendo al protagonista, la almohada de su cama está caliente. Es en ese momento cuando el espectador empatiza con el héroe que sale huyendo de su casa dejando dentro un juego de llaves y tirando en una alcantarilla el último juego de ellas. Aquí nos detenemos a plantearnos seriamente que el director y guionista ha leído y se ha apasionado, igual que nosotros, con «Casa tomada». La primera mitad de película, y personalmente, lo único que vale la pena de la hora y media que dura, termina igual que el cuento: «cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada» (Cortázar, 1998: 111)..

El terror, suavizado con la segunda parte de la cinta, surge de la misma duda en donde entra lo fantástico de la película: vimos a alguien entrar en la casa pero seguimos las búsquedas del propietario y no había nadie en todo el espacio atacado. Algo que no podemos explicar, se nos escapa, y no podemos salir de esa sensación de temor a la intimidad perturbada, a nuestra cama caliente y nuestras toallas usadas: *un parásito del espacio*, llega a decir el mismo protagonista en el momento en que es consciente de la nueva realidad. Lo

material impregnado de una absoluta proyección de lo sentimental se ve deshumanizado al arrebatarse la cotidianeidad. El protagonista huye sin más y sin intenciones de volver jamás. Asume lo que ha pasado en su interior, ha destapado la fina capa que cubre su realidad, citamos aquí una de las acotaciones de lo neofantástico en palabras de Alazraki: «Lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narrativa neofantástica» (Roas, 2001: 276).

Otro caso de particular irrupción de lo inexplicable, aunque con otros tintes que se inscriben dentro de lo aparentemente sobrenatural (sin llegar a ingresar en lo maravilloso), es la película *El Ente* (Sydney J. Furie, 1981). Sin duda, vivimos la experiencia del límite a lo largo de toda la violentísima historia narrada. La protagonista con una cotidianeidad sobreentendida se ve asaltada por una fuerza maligna que no solo entra directamente en su habitación, lo más íntimo de las estancias de cualquier casa, sino que la agrede sexualmente de manera constante. La extrañeza nos llega sin avisar, de repente, esa *otredad* la abofetea y comienza la pesadilla. Lo más curioso de esta historia, y que nos lleva a traerla a colación, es la lucha entre la certidumbre de lo parapsicológico que sostienen un grupo de estudiosos universitarios (lo que atribuye verosimilitud y lo acerca a nosotros) y la misma certidumbre de una enfermedad mental de tipo traumático defendida por un grupo de médicos. El constante razonamiento de unos y otros nos mantiene en la duda incluso cuando la película ha terminado; lo fantástico es el tema principal de la historia.

Más representativo para nuestro estudio espacial es que, cuando los parapsicólogos quieren capturar a *lo otro*, tienen que representar el mismo espacio de su hogar (incluso con enseres personales) en un gran recinto aislado para el experimento. El espacio es lo único que atrae a esa, no perceptible por los sentidos, representación del mal, además, la misma invisibilidad supone una mayor desorientación a la hora de intentar atribuir algo racional a los acontecimientos. Incluso cuando uno de los médicos presencia los ataques sigue sin querer asumir la posibilidad de lo extrasensorial. Cuando la película termina y ella vuelve a su casa, asistimos a la asimilación de lo fantástico por

parte de los protagonistas, aún así no llega a considerarse en ningún momento como un hecho insólito, ya que en ningún momento se especifica de manera definitiva lo que puede estar ocurriendo. La sufrida protagonista escucha, junto con nosotros, la voz de ese supuesto ente dándole la bienvenida al espacio compartido, lo cual le proporciona a la historia esa perpetuidad de lo fantástico, todo se presupone tan real que la voz, aún en el final de la historia, sigue vivificando la experiencia del límite. Recordamos en este punto a Todorov « [...] para que la ruptura [...] se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico» (2005: 24).

Ese realismo del que habla Todorov nos señala la necesidad de que, al comienzo de cada historia, lo verosímil, lo cercano a nuestro contexto, se realice totalmente para que la fractura se produzca con más efectividad. Una película en la que podemos percibir tanto ese elemento contextual-cultural como los espacios privados dentro de la casa arquetípica es *1408* (Mikael Hafström, 2007). Acertadamente, el protagonista de esta historia se encarga de desmentir lo fantástico, de deshacer los nudos de las falsas amenazas. Su trabajo consiste en desmontar supuestos elementos *extraños* en espacios. Recorre diferentes ambientes en los que los habitantes viven en esos falsos límites y demuestra que todos los casos se reducen a acontecimientos puramente insólitos. Desde ahí, el espectador va predispuesto (a la par que el protagonista) a comprobar cómo todo se puede explicar de forma lógica. Cuando entra en la habitación 1408, el habitante intenta constantemente buscar explicaciones racionales a la irrupción de lo fantástico e inexplicable. Por supuesto no las encuentra. El espacio reducidísimo de esa habitación de hotel plantea en un principio pocas posibilidades de no poder explicar lo que acontece en su interior, pero en este caso en particular, los límites físicos se retraen y se expanden deformando cualquier predisposición racional. En un momento dado, como ocurrirá en otra película que analizaremos más tarde, el espacio se cierra en sí mismo; cuando el héroe intenta escapar de la habitación se da cuenta de que no hay otros lugares

circundantes, incluso llega a observar (junto con nosotros) el plano del hotel que se encuentra en la puerta principal y ve cómo ese espacio está rodeado de oscuridad, no hay habitaciones vecinas, no existen los pasillos. Se pasa de ese claustrofóbico ambiente a todo lo contrario: la habitación se inunda cuando un cuadro del salón, el cual recrea un barco en medio de una tempestad, supera los límites de la percepción y el agua se desborda. A partir de ahí el protagonista tendrá diferentes percepciones de estar en otros lugares: cenando con su mujer, en la habitación de un hospital con su difunto padre o en su casa con su hija también fallecida. La habitación se convierte en su propio infierno con su particular regeneración del cronotopo, el microcosmos infernal pervierte el espacio y el tiempo ya que, al final de la película comprobamos que lo fantástico abarca solo veinticuatro horas que se postergan infinitamente.

La recreación del espacio como un microcosmos con su propio tiempo y espacio es un elemento bastante común en cualquier planteamiento espacial verbalizado a través de lo fenomenológico. La casa es un ente que cobra vida con los habitantes que alberga. Las imágenes proyectadas de intimidad lo embargan todo. En el género fantástico en particular, en el cual el terror se convierte en un elemento muy recurrente, esa intimidad suele ir encauzada a lo maligno, en pocas ocasiones se percibe como un ambiente feliz. Lo hemos comprobado en los ejemplos ya dados (y lo seguiremos mostrando), el mal empapa el ambiente recreándose en el infierno de sus habitantes, recordemos ciertos casos de algunas películas orientadas a la ciencia-ficción: *Horizonte final* (Paul Anderson, 1997) historia en la que la protagonista es una nave espacial maldita en la cual se representan las peores pesadillas de cada uno de sus tripulantes, *Solaris*¹ (Steven Soderbergh, 2003); película en la que los tripulantes se ven visitados por representaciones de sus familiares muertos a través de traumas personales y en la que un George Clooney, bastante irreconocible, intenta deshacerse, en muchas ocasiones, de la representación más o menos holográfica (ésta es la vacilación) de su esposa fallecida por suicidio. Cuando comprueba que no puede acabar con esa experiencia, disfruta de su compañía

¹ Película basa en la homónima novela de Stanislaw Lem, y cuya primera versión cinematográfica fue dirigida por Andrei Tarkovsky en 1972.

asimilando lo fantástico y sin hacerse más preguntas. En *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 2003), también es obvio el espacio enclaustrante y el mal en su interior, pero en este caso la ciencia ficción lo puebla todo sin dejarnos lo fantástico como algo latente en la historia.

Casas tomadas, habitaciones agredidas y ahora algo mucho más ancestral: el miedo a la oscuridad en un espacio cerrado. Por supuesto, la película de Jaume Balagueró, *Darkness* (2002) es totalmente representativa. El rito maligno que debe cerrarse solo puede ser consumado con la muerte de uno de los protagonistas y dentro del espacio ancestral: la casa a la que vuelve ya adulto acompañado de toda su familia, niño incluido y puente de contacto con *lo otro*. La casa es el centro de lo fantástico. Vemos y no vemos apariciones, dudamos entre una posible locura o una realidad fantasmagórica; lo fantástico puebla la historia. No vamos a tratar aquí todo lo desarrollado en la película en cuestión, tan solo nos quedamos con otro de esos espacios que se ven irrumpidos por la trasgresión de lo habitual: el breve espacio de debajo de la cama. Al fin y al cabo, si la oscuridad espacial es el centro motor de la acción, el lugar que siempre está falto de luz vivificante es ese rincón de la intimidad. El niño colorea unas hojas, cae en el suelo uno de sus lápices de colores y este se desplaza lentamente hacia esa oscuridad. La cama está habitada por lo fantástico. No olvidemos que los pequeños recovecos espaciales son un recurso muy empleado en el cine de tonos fantásticos, recordemos, por ejemplo, el caso de *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982); la niña es absorbida al *más allá* a través de un armario.

Otro caso destacable de espacio como centro motor de lo fantástico y que sigue la misma línea que en los casos de *El habitante incierto* y *Darkness* es la película *Los abandonados* (Nacho Cerdà, 2007). La historia parte de un hecho totalmente racional: una mujer recoge una herencia de unos padres biológicos que nunca conoció. Ese legado es una casa abandonada en medio de un inquietante bosque. En este caso en particular existen varias cosas que atraen especialmente nuestra atención. En primer lugar, la heroína de la historia nunca asume lo fantástico, incluso cuando se cruza con su misma imagen cadáver de un ahogamiento, se niega constantemente lo que ve, lo cual nos lleva a seguir

con ella en esa incertidumbre. En segundo lugar, la casa *nos reclama* como dice ella misma en un momento de la película, es decir, el centro espacial se convierte de nuevo en el lugar del cumplimiento de un rito sangriento, es por ello que ese ambiente no puede ser abandonado. Los protagonistas (ella y un supuesto hermano biológico que aparece en la historia sin mucha más justificación) intentan huir en varias ocasiones, incluso en un momento dado cogen el coche pero cuando pretenden tomar un camino que los desvíe del lugar maldito, vuelven al punto de origen. El espacio, de nuevo, se convierte en un microcosmos que detiene en su interior el cronotopo paralizado en un instante traumático. Cuando todo parece quedar en orden es cuando lo espacial adquiere una relevancia atemporal: se reconstruye desde sus propios cimientos, vuelve hacia atrás en el tiempo hasta quedar en el momento justo en el que debió cumplirse el sacrificio. Por otro lado, comentamos, como ocurrió con la primera película tratada en este estudio, lo increíblemente parecido que resulta esa reconstrucción al fantástico relato de Alejo Carpentier; *Viaje a la semilla*. En el cuento ocurre lo mismo, a través de un simple rito la casa se levanta para revivir los acontecimientos que marcaron su vida y destrucción.

El espacio, en el caso de esta película, no es solo un lugar material que alberga el acontecimiento fantástico, sino que se transforma en un microcosmos con su particular percepción temporal. La casa revive, como si se tratara de un elemento emocional, lo que buscaba con su inconsciente llamada a los personajes, a esos habitantes abandonados. Lo fantástico se regenera, superando las primeras dudas entre lo posiblemente insólito y la perpetua oscilación, al igual que la casa y la nueva acción narrativa que va a tomar la historia.

Hasta el momento, en el presente estudio, hemos empleado dos formas fundamentales de ver el espacio como uno de los elementos motores en la ejecución del sentimiento fantástico: por un lado, como una construcción material que representa el lugar en el que se albergan las vidas de los personajes, siendo éstos agredidos por *lo otro* dentro de la misma casa y en sus subespacios, por otro lado, como un ambiente emocional cargado de proyecciones, interpretables a través del prisma fenomenológico, de intimidad,

es decir, el espacio representa un microcosmos con su propio tiempo y espacio, los cuales se alteran para recuperar el momento del cumplimiento de un rito a través de unos recursos que escapan a nuestra lógica, por lo menos en un primer instante.

Las películas tratadas hasta el momento, pueden, más o menos, categorizarse dentro de uno u otro de esos grupos de percepciones del espacio. Pero también existen casos especiales de historias que se impregnan de las dos concepciones propuestas. Son historias en las que el espacio sigue siendo el centro motor de la acción narrativa y del movimiento de los personajes, pero en las cuales va a presentarse una contaminación entre lo emocional y lo material, de tal forma que el espacio va a adoptar las dos percepciones (material o psíquica) y dependerá de cómo nos plateemos la vacilación de lo fantástico para percibir las dos caras de una misma ficción. Citamos a David Roas para presentar este nuevo caso espacial: «[...] el relato fantástico provoca [...] la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad» (2001, 9).

En la película *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2000) la dualidad de la historia se inscribe dentro de la misma casa. Los dos planos de la realidad se superponen en el mismo espacio, lugar que ambos habitan. En el principio de la historia vivimos sin ninguna presentación en el ámbito de lo fantástico, aunque ni siquiera se produce la vacilación ya que no sabemos que existe otra realidad: vivimos lo irreal como real. Paulatinamente las dos caras de la realidad van interfiriéndose, pero siempre a través del espacio habitado: las cortinas se corren y recorren, las puertas se cierran, los sonidos se mezclan. Son, como en la mayoría de veces, los niños los que encadenan los dos mundos. La casa se convierte en el microcosmos en el que se desarrolla toda la acción narrativa, y solo dentro de ella los personajes vacilan, al mismo tiempo que los espectadores. Hasta tal punto el centro espacial se cierra sobre sí mismo que en un punto de la historia, la heroína y parricida intenta escapar de los límites

impuestos en su ficción, pero una densa niebla no la deja traspasar el umbral, dando por sentado que la nada, lo ominoso, según Freud, se apodera del lado de allá: «Lo fantástico narra acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencia; es, por tanto, la expresión de lo innombrable» (Roas, 2001: 27).

El anterior elemento limítrofe también se aprecia en una cinta que promete mucho pero se queda en el camino: *El bosque* (M. Night Shyamalan, 2004). La historia presenta una comunidad anacrónica que no puede traspasar unos límites físicos perfectamente impuestos: la circunferencia que los rodea, dejando en el otro lado un espeso bosque poblado de supuesto monstruos o fantasmas, es decir, cualquier encarnación del mal que representa lo desconocido. Al transcurrir la ficción se nos presentará de modo claro la explicación a tal hecho. Otro ejemplo reciente de lo extraño como última instancia de lo aparentemente fantástico es *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), aunque en este último caso la vacilación intenta alargarse más de lo debido, pero al ofrecérsenos esa visión totalmente asumible de lo ocurrido con la desaparición del niño, la duda deja paso a una sensación de magia con tintes sentimentales.

Lo fantástico como género literario presenta numerosísimos ejemplos, y en cine, como hemos visto, los casos son casi innumerables. En el séptimo arte, la vacilación es un rasgo muy elocuente en el sentido de que el público queda atrapado con prontitud en estas tramas que requieren un esfuerzo de la imaginación para asumirlas a la cotidianeidad. Si además le añadimos la provocación del terror, tenemos un producto que el receptor de la historia empatizará.

Con esta exposición hemos pretendido elaborar con breves pinceladas los rasgos de lo fantástico, pero únicamente centrados en lo espacial. La casa se asimila como algo cotidiano en nuestras existencias, como algo que aterroriza cuando perdemos el control sobre nuestra intimidad. Saber que otra realidad es posible, multiplica nuestros instintos de percepción y nada más apasionante, por lo menos para nosotros, que una gran casa poblada de habitaciones y secretos tapiados.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (2001): *¿Qué es lo neofantástico?*, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.
- CORTAZAR, Julio (1983): *El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica*, en *Julio Cortázar: la isla final*, Jaime Alazraki et al., Madrid: Ultramar, pp. 66-67.
- (1998): *Cuentos Completos*, Madrid: Alfaguara.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1981): *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona: Ehasa.
- ROAS, David (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.
- TODOROV, Tzvetan (2005): *Introducción a la literatura fantástica*, Méjico: Coyoacán.

UTOPIAS DE CAMBIO DE SEXO EN LA LITERATURA DE LA EX REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA

Agape Virginia Spyratou

Universidad de Atenas

1. Introduction

In the year 1974, the anthology of short stories «Blitz aus heiterm Himmel», was published by Edith Anderson (1974). With this anthology a publishing house in Democratic Republic of Germany opened for the first time substantially the discussion regarding the feminine emancipation. It is a collective volume constituted from seven short stories, based on mythical and surreal elements, touching upon the limits of SF (science fiction) and having as central axis the motif of sex change.

Some of the writers are acknowledged past the limits of Germany (Christa Wolf, Sarah Kirsch, Guenter de Bruyn, Karl-Heinz Jakobs, and Edith Anderson), others are not so well known (Gotthold Gloger, Rolf Schneider). The book was accepted with enthusiasm in East Germany and also in FDG (Federal Republic of Germany). Utopia, dystopia, science and social fiction, sex changes, politics, patriarchy, all of these subjects in this volume will have to be systemized with main point of interest, the verification of the possibility of feminist SF to play a subversive role in the current globalized conditions.

2. Feminist SF, Utopia, the motif of sex change in SF

2.1. Feminist SF

SF was from its beginnings a genre, in which male writers and readers were clearly the majority.¹ In this kind of literature, which was based on robust patriarchal bases, women could not initially create since the necessary tradition

¹ With brilliant exceptions: Christine de Pizan, Mary Wollstonecraft Shelley, Mary E. Bradly Lanes, Charlotte Perkins Gilman.

was absent but also not identify with the female characters, because of the way they were presented by male writers. However, SF can be proved particularly useful for women, because it allows the creation of a new reality, a new universe and the rebirth of the reader under new, alternative conditions, as Pamela Annas (1986) points out.

Thus, while before the 70s, SF women writers were the exception, this decade they began to consolidate their position in this genre.² At the end of the 60s and at the beginning of the 70s, a lot of SF work was published, which disputed the traditional relations of sexes, proposed alternative solutions and questioned the racial stereotypes. The turn to feminism was perhaps the most important incident in SF in the 70s and coincided with the New Feminist Movement.

2.2. Feminist critical utopia

Feminist SF presents according to Andel (1997) the vision of a possible future, in which women will be hereafter the subjects of history and it is possible that just the recording of the existing situation can change feminist utopias in texts of political and social awareness.³ Ernst Bloch (1980 (1959)) believes that utopias are the essential base of hope for a better world, which is ultimate for the question of women's oppression. And for this hope we need pictures, ideas, opinions that would make the alternative proposal visible. For the philosopher Hans-Juerg Braun (1987) the base of each utopia is the fact, that people do not bear their present. From this point begins the effort to create experimentally a better future. Even in dystopias one recognizes behind the description of fear, the shine of hope.

² While in the 60s and 70s the feministic utopia proposes alternative solution to the male-dominant society and science and aims to the inversion of racial stereotypes, the 80s place in the centre of narration the woman-extraterrestrial reversing the male voice as ecumenical voice. The decade of 90 is marked as a turn to open or critical dystopia, as Pastourmatzi (2004) writes.

³ Many women SF writers at the end of the 19th and the beginning of the 20th century were inspired by social and communists ideas and of course by the first feministic movement.

2.3. The motif of sex change in feminist SF

A way of dealing with the need of women for self recognition and with the objective of equal and fair relations between sexes is the motif of sex change, one of the most important subjects of world literature. The literary tradition, on which the motif is based, is extremely wide.⁴ What makes the motif interest for the feminist thesis, is the fact, that the safeguarding of order of sexes and consequently the nuclear family and the solidified relations of men and women, were considered an unchanged fact in the future worlds that were presented in traditional men oriented SF, even if all other parameters changed.

However, because feminists had a special interest in proving the thought of Michel Foucault (1978), that sexuality is controlled, logically and socially determined and has, according to Ross (1999) impact on the relations of authority, they used the motif of sex change, not anymore with the significance of disguise, as a strategy to experience the world from the male side, but with the subversive aim to be free from the adversative pairs (female-male, spirit-flesh etc), the logic of which had become questionable. As feminist utopias are connected with the critical view of historical reality, feminist SF has also a pedagogical character. French feminists (Kristeva, Irigaray, and Cixous) bring female writing nearer to subversive writing, regarding the deconstruction of cultural parameters. This writing, that is not only practicing by women, can lead women as well as other groups that have been seen as the Other, the Different, the Monster, to the awareness of their social role and sex and to the overshooting of the externally imposed limits.

3. Literature and the women's question in East Germany of the 70s

One should examine, if SF in East Germany should be studied as literature of escape, of subversiveness or as literature of hope, that is to say, of a new vision of the socialist person.

⁴ Some examples: the ancient Greek tradition (Teiresias, Hermaphrodite), *Die Jungfrau von Orleans* by Schiller (1801), *Orlando. Eine Biographie*, by Virginia Woolf (1928).

3.1. Literature as cultural criticism in East Germany

The culture of East Germany based on the theories of Franz Mehring and Georg Lukács after 1949 cultivated the adoration of classic tradition, while it disapproved anything modern as decadent. During the 60s and 70s, East Germany was an important industrial country, what allowed a partial modernization. The socialism of production would become socialism of consumption. During this repositioning occurred, according to Hermand (1992), a shift of weight from «high» classic, even socialist literature to the role of literature in the society and a turn to subjectivity, the minorities, and the sexes. In the year 1971 began the era of Erich Honecker, which seemed to be an era of prosperity and quality of life, an era of liberalization of the cultural and literary life, but in reality with a lot of contradictions as the publishing of the work of many authors like Volker Braun, Heiner Mueller, Wolf Biermann was during this period forbidden.

All these had according to Emmerich (1996) as consequence that from that time on, the literature of East Germany took the form of radical criticism of culture influenced by the works of Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (1969). In the work of writers of that period one could find a combination of criticism and acceptance of socialism, of refusal and faith. As it was made clear to them that East Germany was a patriarchal oppressive state and their faith in real socialism was shaken (especially after the Spring of Prague in 1968), they turned to a utopian socialism, influenced by Marxist liberal teams, movements for peace and ecology, movements of women, lesbians and homosexuals.

The literature of East Germany during the 70s was not a literature of escape, but of creation of fantasies, of a second reality that was created contrary to the first one that was externally imposed. The imagination should have the power against the coalition of terror, while this utopian-Marxist way (practiced among other writers by Christa Wolf, Volker Braun, and Ulrich Plenzdorf) followed the faith in the subversive power of thought.

3.2. The women's question in East Germany during the 70s

Before we examine these texts analytically, it will be necessary to mention something about the women's question in East Germany. From the beginning of the regime, the policy in favor of women was a central aim; however, women paradoxically did not participate in the formation of that policy. The objective of constitutional equality between men and women and presence of women at work was achieved in bigger percentage than that in the capitalistic west. And the government's propaganda in favor of the equality was more intense than that in West Germany.

All these did not however change the fact that women took seldom leading places, were paid less and most importantly, even if 80% of women worked, another 80% from them, had the exclusive responsibility of household.⁵ Women had achieved partly labor, but no personal emancipation. By fear that the patriarchal structures of the regime of East Germany would be revealed, the feminism was blamed as a phenomenon that proved the disadvantages of Capitalism. In a Socialist state, feminism is useless, because women are equal. And they are equal because they live in a Socialist state. This tautology hides the fact that the Socialist person, the Socialist marriage, the Socialist family, all these were based on patriarchal structures and reminded annoyingly of the society in capitalism.

As women, despite of the abundance of children's care stations, continued working two shifts, at work and in the house, and living in the schizophrenia being expected to behave as men at work (logically, dynamically and pragmatically) and as women in the house (sentimentally, humbly and making sacrifices), they began to question the stereotypes of roles. The central question of women writers at the early 70s was the self-recognition of women, but not anymore as if they were a copy of male subject (as they were not even subjects of their own emancipation, that was regulated by the patriarchal state),

⁵ Even in the Central Party Committee, SED, only 10% were women and there was only one woman in the Political Office without the right to vote.

but according to their own needs; in other words the big utopia of self-recognition of individuals in a wider sociopolitical frame.

4. The motif by writers in East Germany

The order of presentation of short stories is done to a large extent according to the order of Carla Meyer (1995) in her book «Vertauschte Geschlechter - verrueckte Utopien: Geschlechtertausch-Phantasien in der DDR-Literatur der siebziger Jahre», so that the regrouping of conclusions can be easier.

4.1. Utopia as criticism of political relations

4.1.1. Karl Heinz Jakobs: Quedlinburg

In the society of Quedlinburg women have the power for the last 20 years and men only play the role of executants of erotic satisfaction of women, what constitutes their basic education in school. Marriage and love have been prohibited by law as patriarchal institutions and ideologies. The worse insult for a man is the word father, the higher title of honour for a woman is Ugly-old woman, stubborn Mother. The constitution states among others that all women are equal; the biological father of children is and should remain unknown, the power springs from woman.

Middle-aged Sibyllius, the hero of the story and one of the authors of the Constitution, is almost masochistically identified with the regime of real matriarchy. His sexual intercourse with Agnes, a high-ranked executive of the regime, has great importance for the development of the short story: Even if the ideology of matriarchy does not allow her, Agnes confesses, that she wants to learn from him the significance of love (as he had lived the era before the matriarchy). This questioning of fundamental values of the regime and the insistence of young Agnes, create such mental intensity in Sibyllius, that he is exposed: This positive hero and supporter of matriarchic realism was in favour of the regime, due to a personal erotic disappointment. His devotion to the

strict rules serves a personal aim, which is the protection of his fragile Ego, and not global ideals.

Karl Heinz Jakobs wrote a dystopia of matriarchy, in which persons are figures of an authoritarian system, that has obvious resemblances with the reality of East Germany, mainly regarding the public image of citizens, the culture of propaganda, the Socialist realism, the positive heroes with the pompous titles, the blind obedience and the almost robotic repeating of doctrines. The SF of Jakobs aims at the comparison of two parallel situations: that of real socialism and that of real matriarchy, aiming at pointing out the relations of power, the way of operation of doctrines and the mechanisms of propaganda. What is important here is the fact that two —generally speaking— positive significances (socialism, matriarchy) took at the end nightmarish dimensions.

4.2. The relations of sexes through the prism of misogynous stereotypes

If in the previous story one could consider that the significance of matriarchy had been initially positive, no one can claim the same for the next two stories, in which the metamorphosis of men into women follows the ancient Greek tradition as an action of punishment or revenge.

4.2.1. Rolf Schneider: Meditation

The story of Rolf Schneider begins with the paradox that the narrator is a bee-queen. It is a story of metamorphosis into an insect in the tradition of «Die Verwandlung» by Franz Kafka (2001(1912)). The protagonist of the story grows in an environment where his father is victim of his tyrannical mother and looks for comfort in alcohol and in the misogynistic readings of de Sade and Nietzsche. The son follows the steps of his father and suffers from the female servants and his former wives. His own comfort is the translation of the work of Strindberg and the writing of articles regarding the violence of women against men.

When however the curse of his last woman becomes real and he one morning wakes up being transformed into a woman, the situation is reversed: While initially glad, because he will also be in a position to practise authority, he recognizes after a while the oppression of women and this time he writes articles in favour of the female sex. He wishes to kill himself in order to escape from this dead-end situation, however the medicine that is supplied to him, changes him into a bee-queen. This is the genuine redemption for the hero, since the sovereignty (that was from the start asked) is registered finally in his Ego from nature and not from society.

4.2.2. Gotthold Gloger: Das Ruebenfest

The short story of Gotthold Gloger is a story of witches. Not however from a subversive point of view, but charged with all the stereotypes of sex. The metamorphosis of narrator Arnold and his wife Milda is considered work of an ugly, malice witch with glass eyes, which many have seen flying on a black goat or on a broomstick. The picture of a woman that represents the Villain and the Devil is central in the short story. It is the same projection, which allowed the torture and the murder of millions of women in European Middle Age. The Evil, for which the person in charge is the witch, is the deliberate metamorphosis of men into females, so that they are occupied with domestic life while their wives transformed into men, will plan and put revengefully their overthrow into practice. Their plan is however revealed by transformed Arnold in a paganistic feast only for women (Ruebenfest) and things come back to their initial order.

Whether the writer wanted such a conventional story for witches to be subversive, is unknown. The fact remains, that the text is full of misogynistic stereotypes (e.g. men speak logically, women sentimentally) and that the rare times where a critical glance emerges, can not change the image of women as malice, ugly, revengeful and dangerous witches.

4.3. Criticism of the mail order

The following stories contain subversive moments that however extinguish at an early stage. Thus they remain enslaved in the male order that classifies all significances in a binary system.

4.3.1. Edith Anderson: Dein für immer oder nie

The story of Edith Anderson wants to give an alternative for the traditional female role, creating a female hero and having as model the figure of Lilith (the first woman of Adam, who was equal with him, a female incarnation of hermaphrodite God or Goddess). A liberated, strong woman, that fights for her dignity. It is a chain of metamorphoses of characters with high point the metamorphosis of the female hero into a man.

Alyda is a middle aged widower, which after the death of her husband and after her children left the house, could be released from the bonds of domestic life and be transformed from housewife into a writer. In this point of her life and while she is supporter of women's emancipation and equality between the companions, she starts an affair with Florian. He, while toward his wife, Ruth is behaving as a typical married man according to the model of patriarchy is transformed by Alyda and tries to create an equivalent relation with another human being.

Unfortunately nor follows Alyda the model of Lilith until the end, but she is transformed again to a daughter of Eva, that depends on a man. Neither knows Florian any other way in order to face women, apart from to decrease them (as with Ruth) or to ignore them (as with Alyda). Even Ruth is changed from being obedient, shallow and an insignificant housewife and mother in the shade of her man into an emancipated self-assured woman. The row of transformations frightens Florian who walks away from the two. Alyda experiences incredible grief so that she wakes up one morning transformed literally into a man. The explanation that she gives herself for her metamorphosis destroys completely the phantasy of Lilith: she considers it

punishment for her sins wanting the impossible, that is to say to be emancipated.

Even if the text of Edith Anderson does not achieve to complete successfully the initial idea of Eva that is changed into Lilith, it is however important, because it shows not only the solidified and expected behaviours of sexes but also the particular situation of the guilt syndromes that each woman can have during the difficult process of her emancipation.

4.3.2. Guenter de Bruyn: Geschlechtertausch

The story of Guenter de Bruyn is the sole, in which a pair changes sex as result of the erroneously expressed wish for the absolute union, something that reminds of the romantic idea of eternal union of a loved couple in «Lucinde» by Friedrich Schlegel (1985 (1799)). However the sexes here are changed, not simply exchanged: Karl does not become Anna, but Karla and Anna does not become Karl but Adam. The devastating consequences of the situation are narrated by Karl as Karla using irony in order to criticise racial determined stereotypes of the social roles. Through the everyday routine in the work and the social life, the man Karl experiences literally in his skin the unfairness and the sexism towards the woman Karla. Thus Karl comes to the conclusion, that being a woman is fate, if not fatal.

He denies choosing this fate and concentrates all his efforts, in bringing things to their initial form. However the re-metamorphosis, even if possible, is not desirable from Anna, who was hospitalised in a clinic and as Adam, has fallen in love with his nurse. She has also chosen her own fate and does not have any desire to lose all the privileges that the male life offers. With intense irony, the story makes clear, that men always win: even Adam was finally the one that won, contrary to Karla, who remained attached in the sense of deepest discrepancy.

4.3.3. Sarah Kirsch: Blitz aus heiterm Himmel

Sarah Kirsch seems at first glance to have written a pleasant fairytale with protagonists the workers of body and mind in East Germany. Katharina Sprengel, scientist, is 25 and lives a very happy love life with Albert, a lorry driver. Katharina deals with the works of house and washes Albert's clothes, he does absolutely nothing. All run smoothly and her sole fear is the possibility that their love and most importantly their friendship will evaporate.

The thorny problem for her is resolved from its own, when after a three-day sleep, Katharina wakes up as a man. Thus, the erotic relation between the man and the woman is replaced by a friendship between men, which will be always safe and sound, since Albert absolutely accepts the new man and offers him what he did not even think of giving to Katharina: the place of equivalent companion participating equally in the house work. That makes Katharina as a man to say aloud: Now that I am man, I achieved to emancipate myself.

The writer's objective through satirical and bitter view of patriarchal norms is the presentation of a parody of a homosexual world, which is created by the fear of difference and is full of masculine stereotypes, as football, the enjoyment of physical work, the symmetrical arrangement of the apartment. The result that Kirsch with irony presents is that equality in this world is possible only if femininity is suppressed.

4.3.4. Christa Wolf: Selbstversuch – Traktat zu einem Protokoll

A female scientist is willing in the story of Christa Wolf to become the first human guinea-pig for a medicine that changes the biological sex. The experiment is crowned with success, the Petersein masculinum 199 is proved reliable as well as the antidote. After the end of the process, the woman writes apart from her official report a protocol, a personal thesis on the development of the experiment. This protocol is addressed to the professor, director of institute and boss of the woman. The reader can examine the woman's personal perspective of reality and also learn the genuine reason for her participation in

the experiment: the unfulfilled love for her professor, her wish to be accepted from him. When at the end she interrupts the experiment, she has done so because she has realised as a man that the possibility of falling in love has disappeared and its place has been taken from the wish to gain all the privileges that men enjoy in the society.

The text is a reproduction of the myth of Teiresias and shows the way of a guinea-pig from self-destruction to self-realisation as well as the effort of the woman to exist as a complete, autonomous person; in other words, the utopia of the female subject in history. Wolf creates a world with polarisations between men and women but what she substantially wants is a radical change of men that would also mean the end of obedience of women in rules and values, made from men.

Summarising, one could stress out the following:

The fact that in a book that had as objective to open the discussion about emancipation, one meets almost anti-feministic short stories, as well as that the thinking in dipoles (male-female, body-spirit) and in stereotypes regarding sex is not avoided, also has to do with the images, with which the state tried hard to identify the citizens (the restless scientist, the socialist citizen, the dynamic worker) and from which one could be free with difficulty. However the variety of subjects, but also the fact, that between the writers of the volume, there are also men that experiment with alternative ways of viewing things, are not negligible, if one thinks that East Germany was a patriarchal, authoritarian state, that practised great control over the citizens, and in which the personal identity should follow the social identity, that was determined from above.

5. The political and cultural importance of feminist fantastic literature as force of subversiveness in the present

Literature itself was never politically innocent and does not always represent the whole of the population. The existing literary canon is formed by white heterosexual men. The work of writers that do not belong to this category (coloured, homosexuals, women, transvestite, mutilated, etc.) can possibly be

included in this, provided that they support the culture of capitalistic patriarchy or they attack it without threatening it. Not only simple opinions about literature are here jeopardized, since a big part of our fellowmen (not only women) cannot find in the literature of canon, the possibility of expression of their sentiments and their ideas, of their existence. What the feminist SF allows is the questioning of the norms and of conservative ways of thinking, the criticism of settled order and apart from that the presentation of alternative ways of viewing things.

Regarding the women's question —since women remain aliens in the world of white heterosexual men— SF gives priority to the difference and not to the rule and encourages the overshooting of status quo and the rearrangement of social, cultural and racial limits. This is the subversive force of feminist SF, especially in periods of crisis of the system. Feminist SF can enrich the political and feminist action, as it combines historical, literary and political parameters. This combination —especially when it takes place in authoritarian regimes— can be crucial for the articulation of Logos of the oppressed groups.

This was the case of the former Democratic Republic of Germany, a patriarchal, Stalinist state with vertical structures of power and limited freedom of expression, in which however in a period of crisis and changes was possible —even with weaknesses and contradictions— the most important piece of revolutionary thought: the doubt.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER (1969): *Dialektik der Aufklaerung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer.
- ANDEL, Claudia (1997): *Das Menschen- und Gesellschaftsbild in der feministischen Utopiediskussion*, Marburg: Edition Wissenschaft.
- ANDERSON, Edith (1974): *Dein für immer oder nie*, en Edith Anderson (ed.), *Blitz aus heiterm Himmel*, Rostock: VEB Hirnstorff Verlag, pp. 129-167.
- ANNAS, Pamela (1986): «*Neue Welten, neue Worte*», en Barbara Holland-Cunz (ed.), *Feministische Utopien - Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft*, Meitingen: Edition Futurum 9, pp. 107-130.
- BLOCH, Ernst (1980 (1959)): *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- BRAUN, Hans-Juerg (1987): *Utopien - Die Moeglichkeit des Unmoeglichen*, Zuerich: VdF.
- BRETTSCHEIDER, Werner (1972): *Zwischen literarischer Autonomie und Staatsdienst. Die Literatur in der DDR*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- BRUYN, Guenter de (1974): *Geschlechtertausch*, en Edith Anderson (ed.), *Blitz aus heiterm Himmel*, Rostock: VEB Hirnstorff Verlag, pp. 7-45.
- EMMERICH, Wolfgang (1996): *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag.
- FOUCAULT, Michel (1978): *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*, Paris: Gallimard.
- GLOGER, Gotthold (1974): *Das Ruebenfest*, en Edith Anderson (ed.), *Blitz aus heiterm Himmel*, Rostock: VEB Hirnstorff Verlag, pp. 83-128.
- GNUEG, Hiltrud (1999): «*Weibliche Utopien*», en Hiltrud Gnueg y Renate Moehrmann (eds), *Frauen - Literatur - Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler, pp. 207-218.
- HERMAND, Jost (1992): «*Neuere Entwicklungen zwischen 1945 und 1980*», en H. Brackert u. J. Stueckrath (eds.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, pp. 564-578.
- JAKOBS, Karl Heinz (1974): *Quedlinburg*, en Edith Anderson (ed.), *Blitz aus heiterm Himmel*, Rostock: VEB Hirnstorff Verlag, pp. 209-236.

- KAFKA, Franz (2001 (1912)): *Die Verwandlung*, Stuttgart: Reclam.
- KIRSCH, Sarah (1974): *Blitz aus heiterm Himmel*, en Edith Anderson (ed.), *Blitz aus heiterm Himmel*, Rostock: VEB Hirnstorff Verlag, pp. 189-207.
- KUBLITZ, Maria (1987): «Die Geschlechtertausch-Geschichten – feministisch gelesen», en Bettina Hurrelmann (ed), *Man muesste ein Mann sein...?: Interpretationen u. Kontroversen zu Geschlechtertausch-Geschichten in der Frauenliteratur*, Düsseldorf: Schwann, pp. 13-33.
- LINDHOFF, Lena (1995): *Einfuehrung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart: Metzler.
- LINDNER, Gabi (1991): «Frauenemanzipation und Individualitaet in der DDR-Literatur», en *Das Argument*, núm. 3, pp. 383-395.
- MEYER, Carla (1995): *Vertauschte Geschlechter-verrueckte Utopien: Geschlechtertausch-Phantasien in der DDR-Literatur der siebziger Jahren*, Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.Ges.
- OSINSKI, Jutta (1998): *Einfuehrung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt.
- PASTOURMATZI, Domna (2004): «Feministische S/F», en *Die Literatur heute. Kongress in Athen (29, 30.11 – 01.12.02)*, Athen: Ellhnika Grammata pp. 697-704.
- ROSS, Bettina (1999): «Sexualitaet” in Utopien - ein Forschungsgegenstand?», en Richard Saage y Eva Maria Seng (eds.), *Von der Geometrie zur Naturalisierung. Utopisches Denken im 18. Jahrhundert zwischen literarischer Fiktion und fruehneuzeitlicher Gartenkunst*, Tuebingen: Niemeyer, pp. 280-287.
- SCHILLER, Friedrich (1996 (1801)): *Die Jungfrau von Orleans*, Stuttgart: Reclam.
- SCHLEGEL, Friedrich von (1985 (1799)): *Lucinde*, Frankfurt: Insel.
- SCHMITZ-KOESTNER, Dorothee (1989): *Trobadora und Cassandra und ...: weibliches Schreiben in der DDR*, Koeln : Pahl-Rugenstein.
- SCHNEIDER, Rolf (1974): *Meditation*, en Edith Anderson (ed.), *Blitz aus heiterm Himmel*, Rostock: VEB Hirnstorff Verlag, pp. 169-187.

- WOLF, Christa (1974): *Selbstversuch – Traktat zu einem Protokoll*, en Edith Anderson (ed.), *Blitz aus heiterm Himmel*, Rostock: VEB Hirnstorff Verlag, pp. 47-82.
- WOOLF, Virginia (1990 (1928)): *Orlando. Eine Biographie*, Frankfurt/Main: Fischer.

LAS OTRAS: FEMINISMO, TEORÍA *QUEER* Y ESCRITORAS DE LITERATURA FANTÁSTICA

Lola Robles Moreno

Escritora

Hace unos meses cayó en mis manos la antología *Obras maestras: la mejor ciencia ficción del siglo XX*, seleccionada por Orson Scott Card (2007). Partiendo de la evidencia de que es imposible recoger en un solo volumen «la mejor ciencia ficción del siglo XX», tuve la curiosidad de comprobar a qué autores había elegido Card, y cómo no, ya que llevo años tratando de estudiar la presencia de las mujeres en la literatura fantástica, cuántas escritoras aparecían entre los seleccionados. No me sorprendí al comprobar que eran 4 frente a 24 autores varones: Ursula K. Le Guin, C. J. Cherryh, Karen Joy Fowler y Lisa Goldstein. Menos de un 15%. Sin poder creer que ese porcentaje correspondiera a la realidad, consulté la obra de Miquel Barceló (1990) *Ciencia ficción: guía de lectura*, una referencia para mí imprescindible. Allí constaté de nuevo que entre los 98 autores mencionados únicamente había 14 mujeres: ni un 15% tampoco. Repasé las autoras citadas por Barceló, todas pesos pesados: Marion Zimmer Bradley, Lois McMaster Bujold, Octavia Butler, C. J. Cherryh, Ursula K. Le Guin, Anne McCaffrey, Vonda McIntyre, Andre Norton, Joanna Russ, James Tiptree, Jr., Pamela Sargent, Joan D. Vinge, Kate Wilhelm y Connie Willis.

Faltaban desde luego otras como Leigh Brackett, Suzy Mckee Charnas, Catherine L. Moore, Zenna Henderson, Judith Merrill, Sheri S. Tepper, Julian May, Suzette Haden Elgin, Chelsea Quinn Yarbro, Eleanor Arnason, Elizabeth Moon, Nancy Kress, Lisa Tuttle, Nicola Griffith, Angela Carter o Tanith Lee. Tampoco nombra Barceló (creo que con buen criterio, pues de hacerlo su labor hubiese sido mucho más ardua aún) a escritoras *turistas* en la ciencia ficción, como Doris Lessing o P. D. James, o claramente dentro de la fantasía (tipo Margaret Weis, sus dragones y el largo etcétera de autoras similares que la siguió).

Pero, aunque a quienes queremos recuperar a cuantas autoras han podido y puedan existir nos duela reconocerlo, hay una realidad empírica: las mujeres hemos sido una minoría, tanto escritoras como lectoras, en el género de ciencia ficción. ¿Ocurre lo mismo con el resto de géneros fantásticos? Creo que no, que en la literatura de fantasía, fantástica clásica, gótica o de terror, ha habido más mujeres que la leen y escriben.

¿Por qué? Hay que repetir que la ciencia ficción suele asociarse a obras sobre ciencia y tecnología, dominios hasta no hace tanto tradicionalmente masculinos. Sin embargo siempre ha habido una ciencia ficción interesada por los temas sociales, políticos, humanos, lingüísticos, muy crítica con la realidad en la que vive, y que presenta alternativas a esa realidad. ¿Por qué tan pocas escritoras han aprovechado esas posibilidades?

Otra causa puede estar en que, desde fuera del género y por desconocimiento, se lo asocia a un cine en que predomina la acción y la violencia, y se entiende que más bien es literatura para jóvenes. Voy a añadir una hipótesis más, sabiendo que ninguna explica todos los motivos: la ciencia ficción se vincula asimismo con la aventura, el viaje, la exploración espacial, la colonización de otros mundos, o incluso la guerra con otras especies. Son terrenos que las mujeres, durante muchos siglos, apenas hemos podido ocupar, de igual modo que los libros de aventuras fueron escritos en su gran mayoría por varones. Sin embargo la literatura fantástica (clásico, terror, gótico), puede desarrollar sus acciones en espacios mucho más limitados que los de la aventura: edificios (castillos, sí, pero estos tienen paredes), y ámbitos domésticos, límites a los que las mujeres hemos sido acostumbradas. En cualquier caso, hemos tenido más hábito de visitar los cementerios que de escalar el Everest.

Claro que eso ha cambiado para las nuevas generaciones de mujeres. La presencia de personajes femeninos con todo tipo de profesiones y actividades se va extendiendo (recuerdo como ejemplo la novela *Marte rojo*, de Kim Stanley Robinson, cuyas protagonistas ocupan también ya el mismo espacio literario que los varones), y se hace patente esa salida del hogar y de los recintos. De las salidas del armario hablaremos más tarde.

« ¿Hacia dónde se dirige un género que retrata con mayor verosimilitud a los extraterrestres que a las mujeres?», pregunta Nicola Griffith (2006:19) al comienzo de su artículo «Los nuevos alienígenas de la ciencia ficción», publicado en la revista española *Gigamesh*. Luego de un repaso muy interesante sobre el tratamiento que la ciencia ficción ha dado a los monstruos, Griffith recuerda también la visión acerca de las mujeres, incluidas las lesbianas, y de los homosexuales.

Realmente es curioso que la ciencia ficción, que tanto interés ha mostrado en explorar las relaciones con el otro alienígena, extraño por fuerza, y ha usado esas historias como espejo de nuestro propio mundo, no haya sabido qué hacer, a lo largo de demasiados años, con las mujeres, y con las personas de sexualidad e identidad de género distinta a la normalizada. El resultado es desconocimiento, igual a estereotipos, igual a pobreza literaria.

La literatura fantástica tampoco escapa a la marginación, silenciamiento y olvido de muchas escritoras, pero por diversas razones parece haber tenido más éxito que la ciencia ficción entre las lectoras; según José Antonio Navarro (2007: 13-14) seleccionador de la antología *Venus en las tinieblas: relatos de horror escritos por mujeres*:

La literatura fantástica y de terror consiguió rápidamente un puesto destacado entre los gustos literarios de las mujeres –junto a los melodramas románticos y las novelas históricas–, porque las trasladaba a lugares exóticos y misteriosos, les hacía vivir aventuras increíbles sin correr riesgo y, además, alimentaba su fascinación por lo sobrenatural y lo macabro, oponiendo lo imposible a la razón. O, como señala Julia Kristeva, las enfrentaba con aquellos elementos que se encuentran en el límite de los inconscientes, nuestro lado tenebroso y primigenio no del todo reprimido u oculto. Era una forma de vulnerar las rígidas estructuras patriarcales que han delimitado sus funciones como esposas y madres.

Desde esa otredad que nos ha definido mucho tiempo a las mujeres, ha habido que esperar a que nosotras mismas, y sin duda algunos varones con más apertura mental, escribiéramos todo tipo de literatura fantástica.

Puede ser muy valiosa la existencia y publicación de antologías de escritoras; en nuestro país se han publicado algunas que recogen fundamentalmente a anglosajonas: *Mujeres y maravillas* (1977); *Desde las fronteras de la mente femenina* (1986); *Relatos de fantasmas: escritoras del siglo XX* (1988); *La piel del alma: relatos de terror femenino* (1992); *La Eva fantástica: de Mary Shelley a Patricia Highsmith* (2001); *Venus en las tinieblas: relatos de horror escritos por mujeres* (2007).

Lo que me sorprende es que no haya habido una antología de creadoras fantásticas que escriban en castellano, pues, aunque en España no sería fácil encontrar suficientes autoras para ella, sí las habría incluyendo a las latinoamericanas. Pero tal vez habrá que esperar. Después de tres años impartiendo un taller sobre literatura fantástica en el que he tratado de incluir autoras de diversas nacionalidades y estilos, especialmente en español, todavía no me he acostumbrado a que me pregunten: ¿pero vas a continuar con ese tipo de literatura?, como si fuera una excentricidad que algún día, tras recapacitar debidamente, abandonaré para volver a la literatura seria.

El problema no está ni mucho menos en que las autoras no gusten, sino en una especie de prejuicio anti-fantástico del que es difícil liberarse. El trabajo de difusión de estas escritoras debe hacerse pues no solo para dar a conocerlas, sino para reivindicar el género en sí mismo.

1. ¿Feminismo = subversión en la narrativa fantástica escrita por mujeres?

Hago esta pregunta porque, en contra de lo que, me temo, suele suponerse, las escritoras feministas que abordamos los géneros fantásticos solemos ser extraordinariamente educadas y pacíficas, incluso en nuestra radicalidad. Pocas veces nos dejamos llevar por la ira o el exceso verbal, y ni mucho menos por el deseo de venganza. Nombres como Ursula K. Le Guin entre las anglosajonas, o Angélica Gorodischer en América Latina, encabezan a un buen número de autoras de ciencia ficción que plantean los conflictos entre mujeres y varones, pero desde una perspectiva que subjetiva y metafóricamente llamaré *luminosa*, por su racionalidad. Hay muchos otros ejemplos: obras que son revisiones de un pasado

más o menos histórico: Marion Zimmer Bradley en *Las nieblas de Avalon*, o Jean M. Auel en la larga serie iniciada con *El clan del oso cavernario*; antiutopías como *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood, o *Lengua materna*, de Suzette Haden Elgin; parodias como *Consecuencias naturales*, de Elia Barceló. Asimismo, la española residente en México Blanca Martínez, o la cubana residente en Estados Unidos Daína Chaviano, han creado universos ficcionales en los que el protagonismo femenino es fundamental, donde recuperan y *rehabilitan* a las brujas en su antiguo papel de sanadoras, o donde lo mágico y las fuerzas sobrenaturales son un elemento más de la realidad. Dentro de este amplio espectro, incluyo también a una autora como Joanna Russ, y su ya clásica obra feminista de ciencia ficción *El hombre hembra*, de 1975, muy cercana al ensayo, que trata sobre el conflicto entre géneros en varias sociedades patriarcales, incluyendo un mundo alternativo en el que solo viven mujeres, *topos* de la ciencia ficción que merecería una exploración más detallada y aparece también en «Houston, Houston, ¿me recibe?», de 1976, de Alice Sheldon-James Tiptree, Jr. Tanto Russ como Tiptree-Sheldon pertenecen a una generación de feministas que llegó a plantearse que una sociedad de mujeres tal vez no tendría los errores y problemas del mundo conocido por ellas. Sería muy interesante asimismo hacer un estudio de las diferentes visiones que han tenido escritoras feministas según y dentro de la generación en la que han nacido: no puedo dejar de mencionar aquí a la reciente premio Nobel Doris Lessing, quien en su obra de ciencia ficción *Los matrimonios entre las Zonas Tres, Cuatro y Cinco*, de 1980, plantea los conflictos entre mujeres y varones, desde una postura me atrevería a decir conciliadora.

Todas estas autoras han escrito con visiones feministas críticas y subversivas del orden patriarcal, pero vuelvo a hacer incidencia en su falta de auténtica mala leche; no hay para nada el vitriolo de las visiones misóginas.

Si he hablado de unas autoras fantásticas *luminosas*, ello conlleva el polo opuesto, lo oscuro, ya que la luz es la mano izquierda de la oscuridad. Pienso que la ciencia ficción suele tender siempre hacia la claridad, lo racional (con excepciones como el ciberpunk), pues es una literatura de ideas, de especulación imaginativa. Dentro de lo fantástico clásico, lo gótico y el terror, es más fácil desde luego encontrar afición hacia lo oscuro, y hasta fascinación por lo perverso, lo que

supone muchas veces transgresión al ser un desorden, una ruptura con lo debido. Por ejemplo en damas refinadas, cultas y ricas como Daphne Du Maurier, quien, más allá de sus famosas novelas, escribió unos relatos que dejan un poso de inquietud, desasosiego, que es el mejor regusto de lo gótico y lo fantástico.

También son británicas otras dos autoras que quiero destacar en este lado oscuro: Angela Carter, quien en *La cámara sangrienta*, de 1979, reescribe al modo gótico cuentos de hadas y tradicionales, deconstruyendo su contenido latente (sobre todo, la formación de la identidad femenina) y subvirtiéndolo. La escritura de Carter es muy elaborada, densa, barroca, con imágenes muy poco convencionales de una belleza extrema, y con un juego de motivos literarios muy complejo y polisémico.

Y Tanith Lee, de la cual recomiendo la lectura de *El Señor de la Noche*, de 1978, e *Hijos de lobos*, de 1981, magnífico relato sobre la marginación social, en el que se demuestra que los licántropos no son ni mucho menos las criaturas más peligrosas dentro de una comunidad humana. La prosa de Lee es también deslumbrante en sus imágenes, y su ironía, su placer al jugar con el mal y lo perverso, y la crítica social que va entreverando, me recuerdan a la española Pilar Pedraza, la mejor para mí entre las y los escritores fantásticos en nuestro país. Su obra es a la vez divertida y exquisita, ajena a intereses comerciales, y especialmente dedicada a lo extraño, lo cruel, lo ambiguo, macabro, monstruoso, transgresor.

También es transgresora, por su radical subjetividad, sus visiones surrealistas, alucinadas a la vez que bellísimas, una obra como *Hielo*, de Anna Kavan. *Hielo* parece una antiutopía de ciencia ficción, una epopeya apocalíptica, en la que hay una clara visión antipatriarcal, antimilitarista y ecologista, pero es al tiempo una alegoría donde se encriptan otros contenidos, otras historias (¿Sobre la imposibilidad de un amor auténtico? ¿Sobre la demencia? ¿Sobre la droga, a la que Kavan fue adicta durante gran parte de su vida? ¿Sobre el mundo como una realidad hostil que nos machaca a los humanos, pero del cual la autora, en la ficción, puede vengarse, aniquilándolo?) A través de una lectura perturbadora, *Hielo* nos lleva a una zona de extrañeza total.

2. Híbridos, ciborgs, hermafroditas, trans, monstruos, menstruos: escritoras fantásticas y teoría *queer*

Aquí he de repetir que me sigue sorprendiendo que géneros como los fantásticos, que desafían la concepción normal, racional y natural de la *realidad*, hayan obviado tan sistemáticamente el tema de la identidad sexual humana. En general, la sexualidad no ha tenido nunca un papel destacable en la ciencia ficción, no sé si debido a que mucho de su público lector ha sido juvenil, aunque siempre ha existido una ciencia ficción para adultos. Con el resto de géneros fantásticos hay que hacer un planteamiento diferente, ya que muchas obras de terror y góticas (desde relatos de vampiros a un clásico como *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James), presentan y juegan con oscuras pulsiones sexuales. Eros y Thanatos, por supuesto. Lo que se echa de menos es un cuestionamiento de las identidades establecidas y normativas de género y sexo. La aparición de personajes transexuales, transgéneros, andróginos, intersexuales, hermafroditas, es casi una anécdota. ¿Por qué ocurre esto? La androginia, el hermafroditismo y la sexualidad han inspirado a la mitología desde el principio de la historia humana. Oscuro, profundo deseo humano también, el romper los esquemas binarios impuestos no por la naturaleza sino por el propio hombre.

Los vampiros son criaturas que se debaten entre su vida especial, la no-muerte, y la tumba; asimismo se saltan esas leyes de vida-muerte los zombis. Los licántropos rompen la frontera entre el humano y la bestia; no son los únicos híbridos, léase si no la novela de Pilar Pedraza *Piel de sátiro*. En esta autora pueden encontrarse muchas rupturas de esas categorías vida-muerte, humano-bestia, bien-mal, y hay algunos personajes que cambian de sexo, como Adrián-Adriana, de *Las joyas de la serpiente*. Los monstruos de Pedraza, en sí mismos, simplemente por serlo, por su otredad y su carácter de «criaturas contra el orden de la naturaleza», que es la definición que da el diccionario de *monstruo*, son transgresores, mestizos, cuestionan ese orden presuntamente natural.

Los ciborgs, híbridos humano-máquina, son en la ciencia ficción el equivalente al monstruo de lo fantástico: seres más allá de lo que somos nosotros los de carne y hueso, su transgresión puede ser penada o, por el contrario, devenir

en otro tipo de existencia, tan válida como la nuestra. Hay dos magníficos relatos sobre ciborgs escritos por mujeres: «La nave que cantaba» de Anne McCaffrey, y «Ninguna mujer nacida», de C. L. Moore.

¿Pero dónde están los híbridos de sexo y género? Antes de continuar, voy a tratar de hacer una breve introducción a la teoría *queer*: «*Queer* es un insulto, un término cargado de estigma. Corresponde a lo que no se ajusta a la norma sexual, lo que es raro, extraño, desviado: en castellano traducciones comunes son marica o bollera» (Gracia Trujillo Barbadillo, 2005: 29).

El activismo *queer* nace en Estados Unidos a finales de los años ochenta, y «supone una ruptura (auto)crítica, desde dentro pero desde los márgenes, del movimiento de *gays* y lesbianas y su defensa de la normalización e integración de las minorías sexuales» (Trujillo Barbadillo, 2005: 30)

Integrando el anarquismo, el anticapitalismo, antimilitarismo y antirracismo, el movimiento *queer* cuestiona la idea de una identidad de género y sexo estables y naturales, y niega las categorías dicotómicas, los dualismos: mujer/varón, femenino/masculino, heterosexualidad/ homosexualidad, por considerarlas construcciones culturales e ideológicas, que, en palabras de Donna Haraway suponen «la dominación de todos los que fueron constituidos como otros, cuya tarea es hacer de espejo del yo» (1995: 304). Frente a esos binarismos, lo *queer* reivindica la multiplicidad, la flexibilidad, y a la vez lo raro, lo inapropiado, la parodia para hacer visible que el género es una *performance*, la marginalidad, la incorrección política y la malsonancia (la reapropiación con orgullo de los insultos hacia los diferentes, por ejemplo), la provocación, y asimismo la producción de un saber propio que nos haga sujetos del conocimiento. «Lo hacen sin tabúes, de manera irrespetuosa, sin necesidad de vistos buenos [...]; sin perseguir que se les entienda, ni que se les acepte. Lo que quieren es contarse a sí mismos y [...] denunciar la normalidad que les rodea y que les construye como pecadores, perversos, peligrosos.» (Trujillo Barbadillo, 2005: 42). Monstruos, pues, que quieren serlo.

La teoría *queer* tiene como referencia el pensamiento y la obra de autoras como Teresa de Lauretis, Monique Wittig, Judith Butler, Michel Foucault, Donna Haraway, y en España Beatriz Preciado, entre otras. En su *Manifiesto*

cyborg, de 1985, Donna Haraway dice por ejemplo: «el mito de mi cyborg trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas que gentes progresistas pueden explorar como parte de un necesario trabajo político» (1995: 262). Haraway pretende un mundo en que la gente no tenga miedo de «su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios» (1995: 263).

Y cita como autores de ciencia ficción «técnicos del cyborg» a Joanna Russ, Samuel R. Delany, John Varley, James Tiptree, Jr., Octavia Butler, Monique Wittig y Vonda McIntyre.

Teniendo en cuenta que lo *queer* no solo se refiere a un contenido sino a un enfoque lector, yo pondría de ejemplos desde autoras como la estadounidense Nicola Griffith o la española Conchi Regueiro Digón, en cuyas obras aparecen con normalidad lesbianas y homosexuales, a feministas como Angela Carter y su *La pasión de la nueva Eva, queer avant la lettre*, pero hay que entender que la teoría *queer* viene del feminismo y es, en mi opinión, un camino de avance para este.

Y desde luego a mí también me encanta considerar *queer* a Alice Sheldon-James Tiptree, Jr., ya que ella fue capaz de jugar con los géneros sexuales haciéndose pasar durante años por escritor varón. Y mientras todo el mundo pensaba que James Tiptree, Jr. era realmente un hombre, Alice Sheldon escribía relatos radicalmente feministas, con otro seudónimo, éste femenino: Raccoona Sheldon: «Carne de probada moralidad», un estremecedor texto sobre el aborto, o «El eslabón más débil», curiosísima historia acerca de lo que hoy llamamos feminicidio. Esta mujer ha dado nombre a un premio, el James Tiptree, Jr., que se concede a las obras de ciencia ficción o fantasía que sirven al entendimiento entre géneros. No hace mucho se publicó en castellano una extensa biografía sobre esta autora, escrita por Julie Phillips (2007).

Existen dos interesantes antologías de ciencia ficción específicas sobre el tema sexual: *Extraños compañeros de cama*, de 1972, y *Sexo alienígena*, de 1990. La primera tiene algunos relatos muy buenos: «El mundo bien perdido», de Theodore Sturgeon, y «El doctor pájaro-ratón», de Reginald Bretnor, cuento este último para mí muy *queer*.

Publicada en 1969 en inglés (*The left hand of darkness*) y en España en 1980, *La mano izquierda de la oscuridad*, de Ursula K. Le Guin, es una de las escasísimas obras de ciencia ficción que puede entenderse claramente como *queer*. Genly Ai, el narrador, terrestre, varón, relata su misión en el planeta Gueden, Invierno, al que ha llegado como enviado del Ecumen, una Federación de mundos. La gente que habita el planeta son ambisexuales, andróginos, aunque durante determinados días entran en la fase del *kémmer*, en la que devienen sexualmente activos y pueden convertirse en hembra o macho indistintamente, sin que sepan de antemano qué serán, ni esa vez ni las sucesivas. Esta circunstancia supone la inexistencia de dominación patriarcal (o matriarcal) ya que si cada individuo puede convertirse en hembra o macho, mujer o varón, en determinados momentos, y en otros no es ninguna de las dos cosas, desaparece la oposición jerárquica que ha regido nuestro mundo terrestre. Existen en la historia, eso sí, otras opresiones y diferencias sociales, porque sin duda la autora no quiso caer en la ingenuidad de plantear un mundo perfecto y *feliz* por no existir en él patriarcado.

La mano izquierda de la oscuridad es un intento serio, profundo y complejo de subvertir la visión dicotómica de los sexos-géneros humanos. Supone la creación literaria de un mundo completo; es una historia de amor y amistad entre dos seres, Genly Ai y Derem Har rem ir Estraven, que han nacido en planetas muy distintos; es la narración de un viaje inolvidable.

Esta comunicación ha sido solo una aproximación a un tema (feminismo, teoría *queer* y escritoras de literatura fantástica), del que me gustaría saber mucho más, por lo que agradeceré cualquier aportación.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1977): *Mujeres y maravillas* (comp. y prolog. Pamela Sargent), Barcelona: Bruguera.
- AA. VV. (1979): *Extraños compañeros de cama* (comp. Thomas Scortia), Barcelona: Martínez Roca.
- AA. VV. (1986): *Desde las fronteras de la mente femenina: antología de relatos de ciencia ficción/* (comps. Jen Green y Sarah Lefanu), Barcelona: Ultramar.
- AA. VV. (1988): *Relatos de fantasmas: escritoras del siglo XX* (comp. Richard Dalby), Barcelona: Planeta.
- AA. VV. (1992): *La piel del alma: relatos de terror femenino* (comp. Lisa Tuttle), Madrid: Mirach.
- AA. VV. (1992): *Sexo alienígena* (comp. Ellen Datlow), Barcelona: Destino.
- AA. VV. (2001): *La Eva fantástica: de Mary Shelley a Patricia Highsmith* (ed. J. A. Molina Foix), Madrid: Siruela.
- ATWOOD, Margaret (1987): *El cuento de la criada*, Barcelona: Seix Barral.
- AUEL, Jean M. (2001): *El clan del oso cavernario*, Madrid: Maeva.
- BARCELÓ, Elia (1994): *Consecuencias naturales*, Madrid: Miraguano.
- (1990): *Ciencia ficción: guía de lectura*, Barcelona: Ediciones B.
- BRADLEY, Marion Zimmer (2003): *Las nieblas de Avalón*, Barcelona: Salamandra.
- CARD, Orson Scott (comp.) (2007): *Obras maestras: la mejor ciencia ficción del siglo XX*, Barcelona: Ediciones B.
- CARTER, Angela (1982): *La pasión de la nueva Eva*, Barcelona: Minotauro.
- (1991): *La cámara sangrienta y otros cuentos*, Barcelona: Minotauro.
- CHAVIANO, Daína (2003): *Fábulas de una abuela extraterrestre*, México: Océano.
- (2007): *Historias de hadas para adultos*, Barcelona: Minotauro.
- DU MAURIER, Daphne (2005): *Bésame otra vez, forastero*, Valencia: El Nadir.
- ELGIN, Suzette Haden (1989): *Lengua materna*, Barcelona: Ultramar.
- GRIFFITH, Nicola (1998): *Río lento*, Barcelona: Ediciones B.
- (2006): «Los nuevos alienígenas de la ciencia ficción», en *Gigamesh*, núm. 43, pp. 19-25.

- HARAWAY, Donna (1995): «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX», en *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra, pp. 251-311.
- KAVAN, Anna (2005): *Hielo*, Valencia: El Nadir.
- LEE, Tanith (1986): *El señor de la noche*, Barcelona: Martínez Roca.
- (1987): *Hijos de lobos*, Barcelona: Martínez Roca.
- LE GUIN, Ursula K. (1980): *La mano izquierda de la oscuridad*, Barcelona: Minotauro.
- LESSING, Doris (2003): *Los matrimonios entre las Zonas Tres, Cuatro y Cinco*, Barcelona: Minotauro.
- MCCAFFREY, Anne (1977): «La nave que cantaba», en *Mujeres y maravillas*, Barcelona: Bruguera, pp. 145-171.
- MARTÍNEZ, Blanca (1998): *Cuentos del Archivo Hurus*, México: Ediciones del Ermitaño.
- (2002): *Archivo Hurus II*, México D.F.: Lectorum.
- MOORE, Catherine Lucille (1978): «Ninguna mujer nacida», en *El hombre-máquina: antología de relatos de cyborgs*, Barcelona: Martínez Roca, pp. 69-132.
- NAVARRO, Antonio José (comp.) (2007): *Venus en las tinieblas: relatos de horror escritos por mujeres*, Madrid: Valdemar.
- PEARSON, Wendy (2006): «Ciencia ficción y teoría queer», en *Gigamesh*, núm. 43, pp.55-68.
- PEDRAZA, Pilar (1988): *Las joyas de la serpiente*, Barcelona: Tusquets.
- (1997): *Piel de sátiro*, Madrid: Valdemar.
- PHILLIS, Julie (2007): *Alice B. Sheldon: la doble vida de Alice B. Sheldon, James Tiptree, Jr.*, Barcelona: Circe.
- REGUEIRO DIGON, Conchi (2007): *La moderna Atenea*, Granada: Grupo Editorial AJEC.
- ROBLES, Lola (2006): «Rubíes y reptiles: la narrativa gótica de Pilar Pedraza», en *Arbor*, vol. CLXXXII, n° 720, pp. 563-571.
- ROBINSON, Kim Stanley (1996): *Marte rojo*, Barcelona: Minotauro.
- RODRIGO, Desiré, y Helena Torres (2005): «Cyborgqueers, o de cómo deshacer al homo sapiens», en *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid: Egales, pp. 187-211.

- RUSS, Joanna (1987): *El hombre hembra*, Barcelona: Ultramar.
- SHELDON, Raccoona Véase TIPTREE, James, Jr.
- TIPTREE, James, Jr. (1977): «Houston, Houston, ¿me recibe?», en: *Nueva Dimensión*, núm. 97, pp. 51-96.
- (1979): «El eslabón más débil» (por Raccoona Sheldon), en *Nueva Dimensión*, núm. 116, pp. 9-30.
- (1986): «Carne de probada moralidad» (por Raccoona Sheldon), en *Desde las fronteras de la mente femenina*, Barcelona: Ultramar, pp. 269-300.
- TRUJILLO BARBADILLO, Gracia (2005): «Desde los márgenes: prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español», en *El eje del mal es heterosexual: figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, Madrid: Traficantes de Sueños, pp. 29-44.

LAS CHICAS SON ETERNAS. ROLES DE GENERO EN *THE SANDMAN*

Elisa G. McCausland

Universidad Complutense de Madrid

El cómic como soporte de historias en las que se combina texto e imagen está viviendo una ligera bonanza mediática apoyada por editoriales y medios de comunicación que buscan impulsar su visibilidad en la alta cultura. A lo largo del siglo XX el tratamiento de los roles de género ha sufrido una evolución que se ha hecho patente en títulos muy determinados. Esta evolución adquirió un punto de inflexión interesante en los noventa con la nueva ola de autores ingleses entre los que se encontraban Alan Moore o Neil Gaiman. Este último firma *The Sandman*, obra de culto en la que se relata las aventuras de uno de los Eternos, Sueño, a lo largo de diez arcos argumentales. Es en este contexto donde el autor desarrolla una serie de personajes femeninos que nada tienen que ver con las superheroínas de imponente envergadura corporal típicas del *mainstream* americano, ni los objetos de deseo propios de la línea clara francobelga. Neil Gaiman alimenta a sus mujeres de mitología. Centraré mi atención sobre cuatro de las hermanas de Sueño: Muerte, Deseo, Desespero y Delirio. La construcción de estos nuevos mitos posmodernos, no solo femeninos, sino también neutros —véase Deseo, que es, por definición, ambos géneros y ninguno— son el reflejo de un cambio en la construcción de roles de género en el cómic independiente americano.



Siguiendo el sentido de las agujas del reloj: Muerte, Destino, Sueño (en el centro), Destrucción, Deseo, Delirio y Desespero. Ilustración de Frank Quitely para *The Sandman: Noches Eternas*

1. De la mitología al cómic

The Sandman es la obra más importante e influyente del autor inglés, Neil Gaiman. A lo largo de diez arcos argumentales, y su universo expandido, este autor ha logrado dar forma a una mitología presidida por un panteón de dioses llamados Los Eternos. Estos se componen de una familia de hermanos y hermanas más antiguos que el tiempo. Esta familia carece de progenitores. Son representaciones antropomórficas de una idea, de un plano de la realidad (Gaiman, 2002:9), dioses inmortales que no necesitan de la devoción de los seres humanos para existir, como pudiera ocurrirles a otros panteones politeístas. Sus nombres, de mayor a menor «edad», son Destino, Muerte, Destrucción, Sueño, Deseo, Desespero y Delirio (Gaiman, 2003: 8-10).

Regis Debrays habla de lo osado que resulta querer unir épocas, estilos y paisajes, realizando una nueva configuración de la historia del arte y las religiones (Debrays, 1994). Una pretensión, esta, propia de los tiempos posmodernos. La misma que persigue Gaiman con su mitología renovada, en la que los cuentos, los mitos y las leyendas le sirven como materia prima para construir todo un universo de resignificaciones en el que plantear un entramado de relaciones familiares.

Al tratarse de un cómic, la imagen resulta capital para definir la personalidad y los roles que desempeñan. Mientras Destino se caracteriza por su aspecto sobrio y monjil, Muerte y Sueño remiten a la estética propia del punk gótico de finales de los ochenta. Que ambos sean representados con la misma estética no es casualidad. Tánatos e Himno, en la mitología griega, eran hermanos gemelos. Ambos hijos de Nix, compartían sangre con Ker, diosa de la muerte violenta (Hesíodo, 1997). Gaiman guarda para Muerte una personalidad más asociada a Tánatos que a Ker. Pero lo que si adopta para su particular diosa es el género femenino.

Delirio y Desespero son las otras dos diosas de este panteón. Mientras el origen griego de la primera se remite a Discordia, la desencadenante de la Guerra de Troya en el mito homérico, la segunda alude a su gemela, Deseo (Hesíodo, 1997). Porque, cuando no se consigue lo que se desea entra en juego la desesperación. Deseo, por su parte, está inspirado en Eros, el dios griego responsable de la atracción sexual y el amor. Su personalidad concuerda con la de una versión del niño Cupido, hijo de Marte, dios de la guerra, y Venus, diosa del amor. Gaiman, por su parte, lo representa como un adulto ambiguo, sin género definido. Su estética y sus formas están en consonancia con los valores postestructuralistas; más concretamente, con aquellos valores que responden a los principios de la teoría *queer* (Preciado, 2002), de ahí que sea la propuesta más radical de todo el elenco de «diosas».

A priori podría parecer que los personajes femeninos de esta serie orbitaran alrededor del héroe principal. No solo las hermanas diosas enunciadas, sino todas las mujeres con las que se relaciona a lo largo de la historia. El componente femenino en *The Sandman* es constante y primordial. El

origen y el final son mujer. El detonante de la catástrofe —Nuala en el Infierno (Gaiman, 2002) y la mano por la que termina suscitándose el cambio en el héroe— La Muerte del héroe a manos de Las Benévolas (Gaiman, 2005d) son femeninos.

2. Muerte de los Eternos

Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* hace referencia a la relación Eros-Tánatos y su representación iconográfica en las obras de Edward Munch, donde la muerte aparece siguiendo la tradición de las Vanitas de los siglos XVI y XVII, asociada a un esqueleto la imagen femenina. También recoge imágenes como *La novia de la muerte*, de Alfred Kubin, representaciones de finales del siglo XIX que aluden al mito de la *femme fatale*. «En el óleo *Baudelaire y sus musas*, de Armand Rassenfosse, el poeta aparece en su mesa de trabajo encima de la cual yace una figura femenina desnuda a la manera de una moderna Venus dormida. Mientras tanto, una ondulada serpiente une, como en un círculo de perversa complicidad, los brazos de uno y otro» (Bornay, 2004:371-377).

Pero Muerte ya no porta las carnes de una *femme fatale* y ha dejado de ser una matriarca. Solo en el libro, *Noches Eternas*, su representación está asociada a su poder. El diseño del personaje y su actitud son severos. Una Eva destructora y amenazante. O una diosa potente, repleta de poder y sin ningún tipo de pudor a la hora de hacer gala de él; «Me iré. Decidid lo que queráis en vuestro parlamento. A mi me da igual. No representa ninguna diferencia a largo plazo, ¿verdad? Uno a uno, todos vendréis a mi» (Gaiman, 2004b: 66).

Pero esta es una excepción. El carácter de Muerte no se estanca en esta versión severa de sí misma, asociada a los mitos griego y romano. El interés que despierta precisamente este personaje es la transgresión que representa; convirtiéndola en una adolescente (Gaiman, 2005b), Gaiman no solo la alejó del estereotipo de *femme fatale*, de diosa y de matriarca, sino que, además, aprovechó para adaptarla a la liquidez de los tiempos posmodernos (Bauman, 2007). No obstante, haciendo caso a esa liquidez propia del capitalismo neoliberal y a la crítica postfeminista que Virginie Despentes hace en su ensayo,

Teoría King Kong (2007), se podría traducir ese cambio como un disfraz, una forma de tranquilizar al sector masculino. Es letal pero no lo parece. Se adapta al canon, es agradable y generosa. No termina de subvertir las formas, se camufla y apenas hiere (Despentes, 2007: 22).

En otro orden de cosas, es importante especificar que Muerte se mueve por diferentes esferas de realidad. Una vez cada cien años abandona su oficio entre realidades para experimentar qué se siente siendo humana. Es entonces cuando se encarna.¹ El autor la define en el arco argumental titulado *The Sandman: Estación de Nieblas* «Muerte toma carne mortal para comprender mejor lo que sienten las vidas que ella se lleva, para probar el gusto amargo de la mortalidad: que éste es el precio que debe pagar por se quien divide a los vivos de cuanto ha ocurrido antes, de cuanto ha de venir después» (Gaiman, 2003:10).

En *Muerte, el alto coste de la vida* (Gaiman, 2005b) la hermana de Sueño se mueve por principios hedonistas, aplicando motivaciones positivas con quienes se encuentra. El carácter jovial y optimista de este personaje, junto a un físico amable, contrasta con el prejuicio iconoclasta que se tiene de la muerte. El rol que marca es el de compañera, complaciente en ocasiones, pero no por ello sumisa. No obstante, en ocasiones, el papel que desempeña la hermana mayor de Sueño no está lejos del de la madre protectora y sabia consejera.

La estética con la que se representa a Muerte, no es arbitraria. El movimiento subcultural gótico, cuyo origen estuvo a finales de los setenta en Reino Unido, define el exterior de esta diosa de principios vitalistas. Teniendo en cuenta que «la estética de la subcultura gótica y (que) sus inclinaciones culturales provienen principalmente de las influencias de la literatura de terror, las películas de horror, y en menor medida, de la cultura BDSM²» (Fuentes Rodríguez, 2004:18) vestir a Muerte con la indumentaria de este movimiento se convierte en toda una declaración de principios.

El otro punto a destacar, tomando la estética como referente performativo, es la casi nula sexualización del personaje; es decir, no se

¹Esta premisa fue abordada en dos películas, *La muerte de vacaciones* en los años treinta y *Conoces a Joe Black* en los noventa. En ambas la muerte estaba representada por un hombre.

² BDSM se refiere a la denominación usualmente empleada para designar una serie de prácticas y aficiones sexuales relacionadas entre sí y vinculadas a lo que se denomina *sexualidad extrema convencional*.

explotan sus atributos femeninos en primera instancia. La sensualidad y la seducción explícitas están reservadas a Deseo, cuya construcción de género —o transgénero (Preciado, 2008)— subvierte los roles y los trasciende.

3. Deseo de los Eternos

El pensamiento griego presenta dos aspectos en la concepción de Eros. El primero engloba la fuerza relacionada con el amor erótico y el impulso creativo. En la Teogonía de Hesíodo, se dice que Eros surgió tras el Caos primordial junto a otros dioses como Gea y Tártaro. El segundo aspecto recoge que Eros, como hijo de Afrodita con Ares, se encargaba de llevar el amor a los mortales. Es representado como un ser al que le gusta jugar con los demás, consciente del poder que ostenta. Esta forma de actuar no solo la hereda su versión romana, Cupido, también es el lastre mitológico que arrastra la personalidad de Deseo de los Eternos (Hesiodo, 1997). Neil Gaiman, por su parte, lo describe de la siguiente forma:

Deseo es de altura media. Es probable que ningún retrato pueda hacer justicia a Deseo, ya que verla (o verle) es amarla (o amarle) apasionadamente, dolorosamente, hasta la exclusión de todo lo demás. Deseo huele casi subliminalmente a melocotones de verano, y proyecta dos sombras: una negra y bien perfilada, la otra translúcida y siempre vacilante, como el reflejo del calor. Deseo sonríe en breves destellos, como la luz del sol que brilla sobre el filo de un cuchillo. Y hay muchas más cosas en Deseo que pueden compararse a un cuchillo. Nunca una posesión, siempre la poseedora, de piel tan pálida como el humo, y ojos leonados y afilados como vino amarillo; siempre has querido a Deseo. Seas quien seas. Seas lo que seas. Todo (Gaiman, 2003: 8).

La ambigüedad, tanto sexual como moral, es la principal característica de este personaje. Teniendo en cuenta de que se trata de una encarnación del Deseo de finales del siglo XX, resulta coherente hacer referencia al texto *Multitudes queer* de Beatriz Preciado en el que la autora afirma que

el género ha pasado de ser una noción al servicio de una política de reproducción de la vida sexual a ser el signo de una multitud. El género no es el efecto de un sistema cerrado de poder, ni una idea que actúa sobre la materia pasiva, sino el nombre del conjunto de dispositivos sexopolíticos (desde la medicina a la representación pornográfica, pasando por las instituciones familiares) que van a ser objeto de reapropiación por las minorías sexuales. (Preciado, 2003)

No solo Deseo, también la que es su gemela, Desespero, junto a Delirio, forman parte del conjunto de *anormales*. A pesar de ser ideas, se encarnan, toman forma antropomórfica. Son sus cuerpos

el espacio de una creación donde se suceden y se yuxtaponen los movimientos feministas, homosexuales, transexuales, intersexuales, transgéneros, chicanas, post-coloniales... Las minorías sexuales se convierten en multitudes. El monstruo sexual que tiene por nombre multitud se vuelve *queer*. (Preciado, 2003)

Deseo es la representación de la atracción y del sexo, es por eso que no es ni hombre ni mujer. No existe definición en su representación, generando así un nuevo modelo habitado por multitudes. Por el contrario, el personaje de Delirio, dado su guión vital, encarna en sí misma el cambio. Se alude en el volumen *The Sandman. Estación de Nieblas* a una transformación abrupta en este personaje. Porque hubo un tiempo en el que Delirio fue Delicia.

Delirio es la más joven de los Eternos. Huele a sudor, a vino agrio, a noches largas, a cuero viejo. Su reino es cercano y puede visitarse, pero las mentes humanas no fueron concebidas para comprender su dominio, y los pocos que han emprendido el viaje han sido incapaces de describir más que diminutos fragmentos de él. [...] Su apariencia es la más variable de todos los Eternos que, en el mejor de los casos, son ideas vestidas con el aspecto de la carne. La forma y el perfil de su sombra no guardan relación con ninguno de los cuerpos que viste, y es tangible, como terciopelo viejo. Algunos dicen que la tragedia de Delirio es saber que, a pesar de ser más anciana que los soles, que los dioses,

siempre será la más joven de los Eternos, que no miden el tiempo como lo hacemos nosotros, ni ven los mundos a través de los ojos mortales. Otros niegan esto y dicen que Delirio no vive tragedia alguna, pero hablan sin pensar. Porque Delirio fue antes Delicia. Y aunque esto fue hace mucho, incluso hoy tiene los ojos disparejos: un ojo es de un vívido verde esmeralda, salpicado de puntos de plata que se mueven; el otro ojo es azul, como una vena ¿Quién sabe lo que ve Delirio a través de esos ojos disparejos? (Gaiman, 2003:9).

En la historia dedicada a Sueño, en *The Sandman. Noches eternas* (Gaiman, 2004b), Delicia es representada como una niña comedida, vestida con un traje verde y cabellos rojos, controlados (Gaiman, 2004b:67-68). Subrayar que Delirio fue Delicia es necesario porque significa que este personaje, hubo un tiempo, en el que encajó en el sistema de representación de género. Es decir, Delirio es el resultado de una transformación, de la pérdida del equilibrio. Ella representa, desde aquel punto de inflexión, la constante conquista, la redefinición. Porque nunca es la misma. Escapa de la territorialización heterosexual del cuerpo para habitar en los márgenes estéticos, ya sea «como fracaso o residuo» (Preciado, 2003). De ahí que este personaje adopte la estética punk.

Pero, volviendo a Deseo, Preciado matiza que la multitud *queer* no tiene que ver con un *tercer sexo* o un *más allá de los géneros*. Por lo que no se trata de buscar la neutralidad, ni el hermafroditismo en Deseo. Este personaje se presta a encarnar esa apropiación de disciplinas de los diferentes saberes sobre los sexos a los que se hace referencia en el texto nombrado (Preciado, 2003). En Deseo se pueden rearticular todas aquellas tecnologías sexo-políticas concretas de producción de los cuerpos *normales* y *desviados*. Tal y como especifica,

a diferencia de las políticas *feministas* u *homosexuales*, la política de la multitud *queer* no se basa en una identidad natural (hombre/mujer), ni en una definición basada en las prácticas (heterosexuales/homosexuales) sino en una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como *normales* o *anormales* (Preciado, 2003).

Tanto Deseo, como Delirio y Desespero, son representaciones construidas desde los márgenes. Son las repudiadas, especialmente Desespero. La melliza de Deseo no es tanto su lado oscuro, como lo que queda de este cuando desaparece. Es representada como la antítesis de Deseo, un doble deformado, un espejo monstruoso. Y es en la deformidad, en lo extraño, donde reside la principal diferencia de Desespero, aquello que la define y la señala.

Desespero, hermana melliza de Deseo, es reina de su propio territorio. Se dice que en el dominio de Desespero hay esparcidas multitud de pequeñas ventanas, que cuelgan en el vacío. Cada ventana contempla una escena diferente y es, en nuestro mundo, un espejo. [...] Su piel es fría y viscosa; sus ojos son del color del cielo, en esos días grises y húmedos que despojan al mundo de color y de sentido; su voz es poco más que un suspiro y, aunque no tiene olor, su sombra huele ácida, a almizcle, como la piel de una serpiente. Hace muchos años, una secta que estaba en lo que ahora es Afganistán, la declaró diosa y proclamó que todas las habitaciones vacías eran sus lugares sagrados. [...] Desespero habla poco y es paciente (Gaiman, 2003:9).

Junto al resto de sus hermanas, forma parte de una multitud de diferencias. Todas ellas representan relaciones de poder transversales, primigenias. Son ideas representadas como mujeres, pero estas no lo son en el sentido biológico del término. El origen mitológico les confiere la fuerza de la tradición, pero la resignificación es capital para que puedan ser adoptados como nuevos modelos.

4. Tres modelos de lo femenino

En *El parlamento de los grajos* se relata el origen, según la tradición judeocristiana, de las tres primeras mujeres: Lilith, La Sin Nombre y Eva.

Todo empieza con Adán. Dicen que era hermafrodita, un gigante andrógino, al principio del todo, al alba. Macho y hembra los creó y los llamó Adán. Cuatro brazos, cuatro piernas, dos juegos de órganos sexuales, dos cuerpos espalda

con espalda. Y Dios dividió a Adán en dos seres, macho y hembra. Adán y Lilita. Fue su primera esposa. Era poderosa e inteligente. Era, después de todo, él. [...] Lilita fue expulsada del Edén y plantó su propio jardín. Adán se quedó solo. Entonces Dios creó a la segunda esposa. Nunca tuvo nombre. Dios la creó para Adán de la nada. Primero huesos, luego órganos internos, carne, músculo, cartílago. Grasa, bilis, ojos, moco. Piel, pelo, aliento. Adán no podía soportar estar cerca de ella. No quería tocarla. La veía llena de secreciones y sangre. Es lo que dice el Midrash. [...] Entonces Dios durmió a Adán. Tomó una costilla de su costado y de allí creó a Eva. Solo cuando estuvo completa despertó Adán. Vio a Eva, acabada y perfecta, y la desposó. Y comieron del árbol del bien y del mal; y al distinguir el bien del mal ya no estuvieron en el paraíso. El Génesis dice que Dios les expulsó porque estaba asustado: asustado de que, al haberle desobedecido una vez, volvieran a hacerlo... que comieran del árbol de la vida para siempre, como dioses eternos (Gaiman, 2005a: 13-16).

Estos fragmentos, extraídos resumen tres formas de abordar la construcción femenina. Mientras Lilita ha sido el modelo adoptado por las desobedientes, las irresponsables, aquellas que han renunciado a la sumisión, Eva es el espejo del primer pecado, de la culpa, de la perfecta paridora complaciente. No obstante, a ella también se le contrapone otro mito, la Virgen María. O, lo que es lo mismo, La Sin Nombre, repudiada y abandonada, pero también la opción de deconstrucción, el mito olvidado que, como ocurre con las Eternas, puede ser adoptado por un nuevo modelo de mujer, uno que atraviese el sistema, transversalmente, y pueda ser deconstruido y significado de nuevo. Virginie Despentes habla de entender y cuestionar los mecanismos que han codificado al género femenino. También plantea la resignificación como opción política (Despentes, 2007). Estoy de acuerdo. Pero, para ello, necesitaremos todo un panteón de modelos que den ejemplo.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, George (1989): *Las lágrimas de Eros*, San Francisco: Editorial City Lights Books.
- BAUMAN, Zygmunt (2007): *Tiempo líquido*. Barcelona: Tusquets Editorial.
- BENDER, Hy (2000): *The Sandman Companion: A Dreamer's Guide to the Award-Winning Comic Series*: DC Comics Editorial.
- BORNAY, Erika (2004): *Las hijas de Lilith*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- DEBRAYS, Régis (1994): *Vida y Muerte de la ImageN*, Barcelona: Paidós Editorial.
- DESPENTES, Virginia (2007): *Teoría king kong*, Madrid: Editorial Melusina.
- FUENTES RODRIGUEZ, César (2007): *Mundo Gótico*. Barcelona: Editorial Quarentena.
- GAIMAN, Neil (2003): *The Sandman. Estación de Nieblas*, Barcelona: Norma Editorial.
- (2004a): *The Sandman. La Casa de Muñecas*. Barcelona: Norma Editorial.
- (2004b): *The Sandman. Noches Eternas*, Barcelona: Norma Editorial.
- (2005a): *The Sandman. Fábulas y Reflejos*, Barcelona: Norma Editorial.
- (2005b): *Muerte, el alto coste de la vida*. Barcelona: Norma Editorial.
- (2005c): *Muerte, lo mejor de tu vida*, Barcelona: Norma Editorial.
- (2005d): *The Sandman. Las Benévolas*, Barcelona: Norma Editorial.
- HESÍODO (1997): *Obras y fragmentos: Teogonía. Trabajos y días, Escud., Fragmentos. Certamen*: Madrid. Editorial Gredos.
- PRECIADO, Beatriz (2002): *Manifiesto Contra-sexual*, Madrid: Editorial Ópera Prima
- (2003): *Multitudes queer. Notas para una política de los «anormales»*. Revista Multitudes, N° 12, París, disponible en <http://www.hartza.com/anormales.htm>, [fecha de consulta: 23 de abril del 2008].
- (2008): *Testo yonqui*. Madrid. Editorial Espasa Calpe.

CIENCIA FICCIÓN Y POLÍTICA EN EL CONTEXTO CANADIENSE: LAS DISTOPÍAS DE MARGARET ATWOOD Y NALO HOPKINSON

Elena Clemente Bustamante
Universidad Autónoma de Madrid.

Como sucede con la literatura canadiense en general, la ciencia ficción canadiense tiene como principal desafío el hecho de compartir frontera con los Estados Unidos. Si tenemos en cuenta, además, que la ciencia ficción ha sido un género dominado en una gran medida por autores e industria estadounidense, no es difícil imaginarse que el desarrollo de una voz canadiense propia ha sido lento y dificultoso. «We have met the Alien, and it is us» (Merrill, 1985: 284). Esta es la idea final del ensayo con el que Judith Merrill cierra la primera entrega de *Tesseracts*, una antología de ciencia ficción canadiense de la que hablaremos más adelante. Merrill juega con el doble valor de «alien» en inglés (alienígena/extranjero) para afirmar que la condición especial de Canadá en el paisaje anglófono la convierte en un lugar especialmente fértil para una sensibilidad distinta para la ciencia ficción: «Hemos conocido al alienígena/extranjero, y somos nosotros» (Merrill, 1985: 284). Canadá está definida por sus negaciones: es América, pero no Estados Unidos, es anglófona, pero no es Gran Bretaña, es francófona, pero no es Francia. Esta percepción de lo que es ser permanentemente el «otro» supondrá, con el tiempo, una de las principales ventajas para los autores de ciencia ficción canadienses, pero este género tardó en desarrollarse en el país. Merrill, que es de origen estadounidense, se mudó a Canadá en 1968, y una de sus primeras impresiones fue la carencia de autores de este género: «[d]entro de los lejanos confines de Canadá en 1968 parecía que sólo había dos personas (de acuerdo, quizá 2¼) que escribieran ciencia ficción reconocible en serio». ¹ (Merrill, 1985: 276). Habían existido, en realidad, algunos precursores del género, como la sátira distópica *Extraño manuscrito hallado en un cilindro de cobre* (*A Strange manuscript*

¹ «In all the far reaches of Canada in 1968 there seemed to be only two people (well, make it 2¼) writing recognizable science fiction seriously» (276) (mi traducción).

found in a copper cylinder), de James De Mille, escrito en 1888; y más recientemente, en 1947, *Observe sus maneras (Consider her ways)*, de Frederick Philip Grove, otra sátira cuyos protagonistas son un ejército de hormigas dispuestas a descubrir e interpretar los misterios de la biblioteca de Nueva York (Runté, 2002: 1019). La principal contribución de este período, el autor canadiense A.E. Van Vogt, autor de numerosos relatos breves durante la Edad de Oro del género, eligió mudarse a los Estados Unidos en 1944 (decisión no muy sorprendente ya que la mayoría de sus publicaciones eran en revistas de aquel país).

Ya en los años sesenta nos encontramos con las «dos personas y cuarto» a las que se refiere Merrill, que son Phyllis Gotlieb y H.A. Hargreaves, además de Chandler Davis, que, según Merrill, escribía ciencia ficción «de manera muy ocasional» (Merrill, 1985: 276). Después de los años setenta, en cambio, la situación de la ciencia ficción canadiense cambió significativamente. Autores prominentes de los Estados Unidos, como Spider Robinson o William Gibson, el «padre» del cypberpunk, hicieron el camino de Van Vogt a la inversa, y son considerados canadienses de adopción. Lo más destacable de este cambio es que todos los autores de ciencia ficción y fantasía canadienses muestran un fuerte compromiso con el género como forma de expresión canadiense. Uno de los testimonios más evidentes es la publicación de la antología *Tesseract* (*Teseractos*), que comenzó a publicarse en 1985 y que contará, en otoño de este año, con doce títulos, incluida una entrega, *Tesseract Q*, (1996) que estuvo compuesta íntegramente por relatos y poemas en francés. *Tesseract* reúne poemas y relatos breves seleccionados entre diversos autores canadienses, y es publicada con cierta regularidad, llegando a ser anual entre los años 1996-98 y desde el 2005 hasta la actualidad. Estas antologías han incluido a autores de primera fila como Margaret Atwood, Robert J. Sawyer, Phyllis Gotlieb, Candas Jane Dorsey o John Clute. Todos excepto Atwood han contribuido además como editores. En el ámbito de la literatura fantástica, Charles de Lint y Guy Gavriel Kay son asimismo nombres conocidos.

Quizá la característica más llamativa de la ciencia ficción canadiense es su conexión con la literatura más convencional. Como Robert Runté explica:

«prácticamente todos los autores canadienses significativos tienen al menos una pieza fantástica o imaginativa en su currículum» (Runté, 2002: 1016-7). De este modo, muchos autores que no son generalmente considerados como autores «de género» sí suelen recurrir a la fantasía o a la ciencia ficción de manera recurrente, como Margaret Laurence, Gwendolyn MacEwen o Michel Tremblay, entre otros.

Quizá el caso más llamativo es, sin duda, el de Margaret Atwood, una de las figuras más reconocidas de las letras canadienses y que, sin considerarse a sí misma autora de ciencia ficción, sí se reconoce como «una diletante y una entusiasta, una amateur»² (Atwood, 2005: 11). Atwood después apunta que la palabra «amateur», si fuese traducida estrictamente, significaría «amante». Sin duda, la ciencia ficción, lo gótico y lo fantástico forman parte íntegra del universo Atwood. La autora recuerda haber sido una ávida lectora de autores tan diversos como H.G. Wells, Jonathan Swift, Rider Haggard, Ray Bradbury y George Orwell ya siendo una niña (Atwood, 2005: 12), y no deja de ser significativo que su tesis doctoral inacabada girara alrededor de textos de George Macdonald, Rider Haggard, C.S. Lewis y J.R.R. Tolkien (13). Además de encontrarnos numerosas con heroínas góticas en novelas como *Doña Oráculo*, *Alias Grace*, o *La novia ladrona*, la novela *El asesino ciego* contiene fragmentos de ciencia ficción en su narrativa. Por último, la novela *El cuento de la criada* entra de lleno en el género distópico y su última novela, *Oryx y Crake* (2003) es una reflexión sobre el alcance y las limitaciones de la ciencia situado en un futuro apocalíptico.

Ambas novelas reflejan la preocupación de Atwood por los derechos humanos y la destrucción del medio ambiente, dos temas que, en su opinión, a menudo parecen ajenos a la vida diaria de un país como Canadá, que figura siempre entre los países más elevados en cuestiones de desarrollo humano, y que además cuenta con ecosistemas ricos y bien conservados. Para Atwood, esta posición privilegiada hace que sus lectores olviden los riesgos de dar por sentados libertades y derechos que han sido en realidad una conquista

² «A dilettante and a dabbler, an amateur —which last word, rightly translated, means ‘lover’ [of science fiction].»

(Atwood, 1982: 396). Así, *El cuento de la criada* (1986) presenta a una mujer nacida en una fecha indeterminada de fines del siglo XX en Estados Unidos que para cuando cumple 30 se ve convertida en esclava sexual en un Estados Unidos fundamentalista (rebautizado Gilead), por el crimen de haber tenido una hija con un hombre separado. El epílogo de la novela muestra un discurso de un académico del futuro que compara la situación de las mujeres de Gilead con diversas situaciones históricas. Atwood hizo un esfuerzo considerable en basar el contexto político de la novela en hechos reales, por ejemplo la de la situación de las mujeres de Afganistán, país que visitó en 1978, forma parte del material con el que trabajó al construir la novela (Atwood: 2004, 244). Como dice la autora (Atwood, 2004: 102-3): «[e]n *El cuento de la criada*, no sucede nada que la raza humana no haya hecho ya en algún momento del pasado, o que no esté haciendo ahora, quizá en otros países, o para lo que no haya desarrollado aún la tecnología. Lo hemos hecho ya, o lo estamos haciendo, o podríamos empezar a hacerlo mañana».³

Una característica particularmente llamativa del *Cuento de la Criada* es su tratamiento del espacio personal de su protagonista, así como del espacio que le rodea. La República de Gilead se esfuerza por transformar el paisaje cotidiano de sus súbditos, tratando de eliminar, falsificar o sustituir sus recuerdos, convierte estadios en lugares de ejecuciones públicas, transforma la universidad en centro gubernamental o prohíbe el uso de carteles con textos para asegurarse que las mujeres olviden que un tiempo atrás fueron capaces de leer o escribir. Por su parte, la protagonista de la novela interrumpe constantemente la descripción de estos espacios con la evocación del espacio pasado en el que las cosas fueron diferentes, en otras palabras, se resiste a la reescritura del pasado a manos del poder. María Varsam, al hablar de la novela, utiliza el término «continuo distópico» (Varsam, 2003: 220) para referirse a un lugar que no pertenece realmente ni al pasado ni al futuro ni está verdaderamente separado de nosotros. *El cuento de la criada* no solo hace referencias constantes a hechos sucedidos en los años ochenta (la referencia más cercana al «presente» en el

³ «In *The handmaid's tale*, nothing happens that the human race has not already done at some time in the past, or which it is not doing now, perhaps in other countries, or for which it has not yet developed the technology. We've done it, or we're doing it, or we could start it tomorrow.»

momento en que se publicó la novela, sino también al pasado puritano de los Estados Unidos y a la historia de esclavitud del continente americano. Así, por ejemplo, las rutas clandestinas que siguen las mujeres para escapar del régimen fundamentalista hacia la Canadá aún democrática de la novela son una clara referencia a las rutas clandestinas seguidas por los esclavos antes de la guerra civil americana. Varsam compara *El cuento de la criada* otros dos textos en principio secundarios, *Incidents in the life of a slave girl* (1861), de Harriet Jacobs, y *Kindred* (1979), de Octavia Butler. *El cuento de la criada* proyecta a mujeres contemporáneas hacia un futuro más cercano a las vivencias de la ex-esclava Harriet Jacobs que a las nuestras; *Kindred*, por su parte, traslada en el tiempo a una mujer negra de los años setenta al pasado de sus ancestros, enfrentándola tanto a sus parientes esclavos como al dueño de la plantación de la que es descendiente directa. Varsam (2003:220) argumenta que la relación de ambas novelas con la historia real de Jacobs tiene un poderoso tinte político: «[d]entro de estos parámetros, es posible concebir al mundo real como parte de un “continuo distópico”, en el que no sólo coexisten formas más o menos extremas de opresión y alienación, sino que nuestro lugar en ese mundo está sujeto a cambios impredecibles».⁴

Atwood tardaría casi veinte años para regresar de lleno al género distópico, con *Oryx y Crake* (2003). La novela, en este caso, plantea en un tono más satírico que trágico una sociedad superada por su propia tecnología, que avanza mucho más rápidamente que su código moral. Su protagonista, Jimmy, que pasa de ser un ser marginal niño grande en un mundo de privilegios tecnológicos a ser una especie de Robinson Crusoe, el último ser humano sobre la Tierra, a cargo de una nueva humanidad creada genéticamente para reemplazarnos. El efecto distópico en esta novela es, simultáneamente, más y menos aterrador, puesto que el pasado, en *Oryx y Crake*, es algo por lo que ya nadie parece preocuparse. La novela está plagada de simulacros —ya durante la infancia de Jimmy, sus padres se refugian en una urbanización amurallada, ya que la degradación social y ambiental es tan grave que ha hecho de las ciudades

⁴ «[w]ithin these parameters, it is possible to conceive of the real world as existing in a ‘dystopian continuum’ in which not only do extreme forms of oppression and alienation co-exist with lesser forms, but also one’s place is subject to unpredictable change».

lugares plagados de enfermedades y violencia. Esta urbanización es una de las muchas parodias de la novela, ya que intenta recrear el acomodado estilo de vida de principios del siglo XXI, y es criticada por la madre de Jimmy como «un parque temático» (Atwood: 2003, 27) . Sin embargo, para la mayoría de sus coetáneos, tales recreaciones no son más que una señal de calidad de vida. Y tal y como cualquier noción de autenticidad histórica es obviada, la autenticidad natural también es pasada de lado; la era en la que crece el protagonista de la novela es una era de manipulación genética a todos los niveles. Para cuando llega a la universidad, su mejor amigo y antiguo compañero de clase se dedica a experimentar no sólo con plantas y animales sino con seres humanos, hasta llegar al punto en que considera que el *homo sapiens* es un producto demasiado defectuoso como para sobrevivir. Así, pues, decide destruir a la raza humana (incluyéndose a sí mismo) para dejar paso a una raza «superior», creada genéticamente. Entre otras muchas «mejoras», la nueva especie carece totalmente de recuerdos de la historia del planeta. Quizá lo más perturbador de la novela de Atwood no son sus elementos poco familiares, sino lo reconocible que resulta. Atwood insiste en despegarse lo menos posible de nuestra realidad:

Como en *El Cuento de la Criada*, [*Oryx y Crake*] no inventa nada que no hayamos inventado ya, o que hayamos empezado a inventar. Cada novela comienza con un *que pasaría*, y después lanza sus axiomas. El *qué pasaría* de *Oryx y Crake* es simplemente: *¿Qué pasaría si continuamos por el camino por el que vamos? ¿Cómo de resbaladiza es la cuesta? ¿Qué cualidades nos salvarían? ¿Quién tiene la voluntad de pararnos?* (Atwood, 2004: 330, las itálicas son del texto original).⁵

En la novela abundan las innovaciones tecnológicas, particularmente las que se refieren a las modificaciones genéticas de plantas, animales y personas, pero no son los únicos cambios que Atwood introduce basándose en nuestra realidad. Así pues, las recreaciones a lo parque temático de las áreas residenciales amuralladas del futuro ya podemos encontrárnoslas en mayor o

⁵ As with *The handmaid's tale*, [*Oryx and Crake*] invents nothing we haven't already invented or started to invent. Every novel begins with a *what if*, and then sets forth its axioms. The *what if* of *Oryx and Crake* is simply, *What if we continue down the road we're already on? How slippery is the slope? What are our saving graces? Who's got the will to stop us?*

menor medida en las afueras de las grandes capitales, tanto del primer mundo como de países en vías de desarrollo. La paranoia y el aumento de la seguridad hasta lo ridículo tras el once de septiembre, que ocurrió mientras Atwood escribía la novela (Atwood, 2004: 329) son de sobra conocidos por todos. Tampoco nos resultan tan ajenas la encefalopatía espongiiforme, que aparece entre los primeros recuerdos de Jimmy's (Atwood, 2003: 15), la gripe aviar, que ocurrió «después» de la publicación de la novela y que mantuvo a la ciudad de residencia de Atwood, Toronto, en estado de alerta (Atwood, 2005:11). Otros eventos posteriores, como el huracán Katrina del 2005, parecen confirmar que el cambio climático devastador que narra la novela es perfectamente posible, renovando el argumento de Varsam de que vivimos en un «continuo distópico».

La perspectiva de Nalo Hopkinson sobre la sociedad actual es menos pesimista que la de Atwood, pero no menos revolucionaria. Nacida en Jamaica e hija del poeta y diplomático guyanés Slade Hopkinson, se instaló junto con su familia en Canadá a los 16 años, y de esta doble identidad caribeño-canadiense surge una de las autoras más originales y políticamente conscientes de la ciencia ficción contemporánea. En una entrevista con Alondra Nelson, Hopkinson hace toda una declaración de intenciones con respecto a su concepto de lo que pretende de la ficción especulativa. Mientras que Atwood crea fábulas que nos previenen contra nuestros excesos, Hopkinson propone que nos planteemos universos alternativos, otros «mundos posibles» que nos muestren el camino a seguir:

Nos imaginamos lo que queremos del mundo, después tratamos que suceda. El escapismo puede ser el primer paso para una nueva realidad, tanto si es un cambio personal en la existencia propia como si es un cambio más grande en el mundo. Para mí, la ficción especulativa es una literatura contemporánea que lleva a cabo ese acto de imaginación [...] Sólo intento identificarla como una ficción que parte del principio de hacer posible lo imposible⁶ (Nelson, 2002: 98).

⁶ We imagine what we want from the world; then we try to find a way to make it happen. Escapism can be the first step to creating a new reality, whether it's a personal change in one's existence or a larger change in the world. For me, spec-fic is a contemporary literature that is performing that act of the imagination[...]. I'm just trying to identify [it] as fiction that starts from the principle of making the impossible possible.

Su primera incursión en el género fue *Brown girl in the ring* (*Morenita en el corro*) (1998). Como Atwood, decidió comenzar poniendo en evidencia la falsa seguridad de la sociedad canadiense. Resulta llamativo cómo, cuando Atwood comenzó a esbozar *El Cuento de la criada*, le resultó imposible ubicarla en un contexto canadiense, un terreno que consideraba poco fértil para crear estados totalitarios: «Probé todas las opciones. ¿Podría pasar esto en Montreal o Toronto? Y ninguna me parecía bien. Porque no es la clase de cosa que haríamos en Canadá. Los canadienses probablemente lo haríamos después de que los Estados Unidos lo hicieran, en algún tipo de versión descafeinada» (Lyons, 1990: 223).⁷

En cambio, Hopkinson presenta un Toronto distópico en un futuro cercano, en el que dos sociedades completamente opuestas luchan por sobrevivir. Para la autora, no es necesario salir de las ciudades para plantearse un mundo postapocalíptico: «se me ocurrió que la mayoría de las novelas postapocalípticas ocurren fuera de la ciudad. Me preguntaba qué sería de la gente que se quedaba: porque la gente sí que se quedaría, siempre lo hacen»⁸ (Hopkinson, 1999: 77, *itálica en el original*).

La primera sociedad de la novela es un centro urbano que, abandonado por las instituciones, ha caído en una grave crisis económica. Este Toronto es una sociedad multicultural, económicamente aislada y privada de tecnologías tan básicas como el automóvil, que sobrevive a pesar de las redes criminales que la dominan gracias al movimiento vecinal. La segunda sociedad es una sociedad privilegiada y suburbana, en la que la colaboración brilla por su ausencia y donde sólo se conoce la ambición política de sus gobernantes.

La sociedad urbana que presenta Hopkinson tiene muchas similitudes con la que presenta Atwood en algunos fragmentos de *Oryx y Crake*, pero resulta interesante ver cómo Hopkinson no centra su atención en las urbanizaciones de clase media que retrata Atwood, sino en el mundo urbano y marginalizado de los que permanecieron en la ciudad a pesar de su colapso

⁷ «I tried all kinds of possibilities. Could this happen in Montreal or Toronto? And none of them felt right. Because it's not a Canadian sort of thing to do. Canadians might do it after the States did it, in some sort of watered-down version» (223) (mi traducción).

⁸ «It occurred to me that most post-holocaust novels happen outside the city. I wondered about the people who stayed: because people *will stay*; they always do.»

económico. En el centro de la historia, se sitúa una joven madre soltera de origen caribeño, Ti-Jeanne, cuya abuela tiene poderes mágicos relacionados con el vodun y el mundo de la santería. Ti-Jeanne tiene poderosas visiones que intenta reprimir, ya que las relaciona con la locura y desaparición de su madre. En el plano simbólico, este rechazo implica el rechazo de Ti-Jeanne a sus raíces caribeñas, y uno de los leit-motif de la novela será precisamente el descubrimiento y aceptación de estos poderes por parte de la joven madre. En contraposición a las tres generaciones de videntes nos encontramos con Rudy, un mafioso también de origen caribeño que utiliza la santería para dominar el mundo criminal de la ciudad. A este mundo criminal se le suma el de la corrupción del poder político encarnado por la gobernadora Uttley. Debido a motivos electorales, la gobernadora se niega a recibir el trasplante de corazón que necesita de un cerdo, algo que en el contexto de la novela resulta habitual, pero impopular. En vez de eso, la gobernadora contrata a Rudy para que le busque un corazón humano, sin preocuparse demasiado de la proveniencia del órgano. Como era de prever, Rudy utilizará la magia negra para hacerse con él, y la elegida resulta ser la abuela de Ti-Jeanne, que es asesinada para obtenerlo.

Una escena clave en *Brown Girl in the Ring* ocurre cuando la torre CN de Toronto, que está siendo utilizada por Rudy para controlar su «imperio», es recuperada por los espíritus y transformada en «un puente entre mundos» (Hopkinson, 1998: 221). De este modo, una torre de observación con fines criminales es transformada por un puente entre el mundo espiritual y el terrenal. La apropiación de la torre CN, además, evidencia la destrucción de la memoria espacial de los ciudadanos, a través del abandono de dichos espacios urbanos, y reforzado por el abandono que Ti-Jeanne tiene de su propia herencia cultural. Además, *Brown Girl in the Ring* invierte las dicotomías que muestran al vodún y a la vida urbana como indeseables y a la democracia burguesa y a los valores de la clase media blanca como superiores. *Brown Girl*, en cambio, muestra estos valores, encarnados en la falta de ética de Uttley, como sistemas similares al tráfico y explotación de esclavos de otras épocas. Asimismo, el mundo de clase media al que algunos personajes tratan de escapar en la novela es mostrado como una falsa utopía. El Vodun también ofrece nuevas

posibilidades de comprensión entre mundos separados a través de una interpretación fantástico-metafórica de lo que supone un trasplante de corazón.

Es a través de este trasplante, que el corazón de una líder negra de la comunidad urbana termina en el cuerpo de la gobernadora blanca de la provincia de Ontario. En lugar del resultado esperado, en el que el corazón se convertiría meramente en un órgano sin voluntad propia, el trasplante crea una combinación simbiótica entre ambas mujeres, y por implicación de ambas comunidades, favoreciendo que la nueva gobernadora-híbrido proponga políticas que finalmente permitan que la ciudad de Toronto resurja de sus cenizas.

En esta novela, el desplazamiento de la percepción necesario para leer los tropos sobrenaturales y de ciencia ficción nos permite hablar sobre temas que en otras circunstancias serían difusos y difíciles de tratar. A través de este cambio de percepción, el sincretismo puede aparecer como una presencia sólida en las figuras de la torre CN y el corazón trasplantado, y los peligros de sucumbir a la ambición individual y suspender el sistema de colaboración son presentados como la causa de la caída del criminal Rudy por sus malos usos de la magia. Por otra parte, la ciudad, transformada geográficamente en un mundo comunitario, global, multicultural y radicalmente distinto, representa tanto la catástrofe de la explotación como el poder de la creatividad y autosuperación en momentos de crisis.

La siguiente novela de Hopkinson, *Ladrona de medianoche* (la única de esta autora traducida al español), continúa explorando estos temas mientras cuestiona las visiones al uso de la exploración espacial, la colonización y la terraformación, mientras mantiene un subtexto distópico y reclama el género de la ciencia ficción clásica para propósitos postcoloniales. *Ladrona de medianoche* presenta un caso ambiguo con respecto a la utilización de la inteligencia artificial. En la novela, tal inteligencia artificial está representada por Granny Nanny, una super-consciencia basada en la nanotecnología que se encargó de transformar el planeta Toussaint en una recreación de una isla caribeña para sus ciudadanos, originarios de esa zona de la tierra. La inteligencia artificial proporciona seguridad y estabilidad al planeta Toussaint, pero a cambio de

tanta protección y seguridad, convierte a sus ciudadanos prácticamente en niños indefensos permanentemente vigilados por un sistema del que la mayoría no puede escapar en ningún momento. Esta percepción, sin embargo, cambia cuando la protección de Granny Nanny desaparece en el planeta New Half-way Tree (Nuevo Arbol de Medio Camino). Al contrario que en 1984, en *Ladrona de medianoche*, este dominio no es percibido como amenazador sino como benigno, al menos a primera vista.

Este planeta, gemelo del anterior y separado por un «velo dimensional», se distingue de su compañero en que no ha sido terraformado por Granny Nanny, con lo que conserva tanto el clima como el ecosistema original de Toussaint, así como sus habitantes primigenios. El planeta es considerado como hostil y se utiliza como colonia penal para criminales. La protagonista de la historia, Tan-Tan, se ve transportada accidentalmente a él de niña cuando decide seguir a su padre, que ha cometido un asesinato por celos. Toussaint podría parecer en un principio una realización utópica de sueños postcoloniales, ya que muestra una sociedad multicultural y armónica en la que la cultura y valores caribeños son dominantes y no son amenazados por ninguna otra cultura hegemónica, pero al conocer al mundo paralelo de Nuevo Arbol de Medio Camino comenzamos a ser conscientes de que tal «utopía» existe gracias al genocidio de los pueblos originarios del planeta y de la destrucción del ecosistema original. En vez de escapar de la traumática historia colonial del continente americano, los pobladores caribeños de Toussaint la han reproducido. El planeta Nuevo Árbol es la abochornante imagen especular del planeta Toussaint, y desentierra las huellas históricas que los colonizadores de Toussaint han borrado en sus propias narraciones míticas. La novela también parodia y revisa mitos como *Robinson Crusoe*, *La Tempestad* y *El Corazón de las Tinieblas*, así como metáforas clásicas de la ciencia ficción más clásica, como la colonización de planetas, alienígenas que sólo pueden ser hostiles o sumisos, e intrépidos héroes blancos que dominan a monstruos intergalácticos.

Ni siquiera el mito de la familia permanece estable: la muchacha, una vez se convierte en adolescente, es víctima de abusos sexuales por parte de su padre y, tras asesinarlo accidentalmente, toma el personaje de «ladrona de

medianoche» para escapar de la venganza de su madrastra. El ladrón de medianoche es un personaje picaresco que ya existe en el Caribe, aunque sólo en versión masculina. En la novela, en cambio, es una mujer embarazada la que asume un papel de vengador típicamente masculino. Acude a su ayuda, además, una civilización extraterrestre que, huyendo de estereotipos, ni es hostil ni sumisa, aunque sí recuerda a los cimarrones jamaicanos que huían de la esclavitud en Jamaica y otras zonas del Caribe durante los siglos XVIII y XIX. Los nativos de Nuevo Árbol, llamados *douen*, muestran cómo una civilización que no daña el medio ambiente no necesita recurrir a la tecnofobia, y cómo el lenguaje puede ser visto como una alternativa viable a la violencia.

Es esta necesidad de dar protagonismo a los «otros» lo que hace que narraciones como las de Atwood y Hopkinson nos hagan reflexionar sobre nuestra percepción de la realidad y nuestra percepción del cambio, el futuro y las consecuencias de nuestras acciones. Lo que Maria Varsan describe como el «continuo distópico» (Varsam, 2003: 220) no es más que una expresión de la urgencia de no olvidar que existen innumerables voces y percepciones de la realidad diferentes a las que tenemos en los grandes medios de comunicación de masas, y esto incluye la ciencia ficción. Las cuatro novelas de las que hemos tratado enfatizan la validez de la advertencia de Atwood de que «podría suceder aquí», una advertencia que a menudo no es tomada en serio, manteniendo que las historias de violaciones de derechos humanos son algo perteneciente al pasado o restringido a otros lugares, a otras personas. Estas novelas tratan de mostrarnos otra historia, y es que todos, dadas las circunstancias adecuadas, somos susceptibles de convertirnos en ese «otro». Como Judith Merrill afirmó, «Hemos conocido al alienígena/extranjero, y somos nosotros» (Merrill, 1985: 284).

BIBLIOGRAFÍA

- ATWOOD, Margaret (1982), *Second words: selected critical prose*, Toronto: House of Anansi.
- (1990), *Selected poems 1966-1984*, Toronto: Oxford University Press.
- (1998), *The handmaid's tale*, New York: Anchor Books (Random House).
- (2003), *Oryx and Crake*, Toronto: McClelland & Stewart Ltd.
- (2004), *Moving targets –writing with intent*. Toronto: Anansi.
- (2005), “*The handmaid's tale and Oryx and Crake in context*” en Allan Weiss (ed.) *Perspectives on the Canadian fantastic: proceedings of the 2003 academic conference on Canadian science fiction and fantasy*, Toronto: ACCSFE, pp. 11-19.
- FRYE, Northrop (1965), “*Conclusion*”, en Carl F. Klinck (ed.) *Literary history of Canada: Canadian literature in English*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 821-49.
- HOPKINSON, Nalo (1998), *Brown Girl in the ring* New York: Warner Aspect Science Fiction.
- (1999) “*Nalo Hopkinson: many perspectives*”, en *LOCUS*, num. 456, volumen 42-1 Enero 1999. pp. 26.
- (2000), *Midnight robber* New York: Warner Books.
- LYONS, Bonnie (1990), “*Using other people's dreadful childhoods*”, en Ingersoll, Earl G. Ingersoll, Earl (ed.) *Margaret Atwood: Conversations*, Willowdale: Ontario Review Press. pp. 221-33.
- MERRILL, Judith. (1985) “*We have met the Alien (and it is us)*”, en Merrill, Judith (ed.) *Tesseract* Toronto: Press Porcépic.
- NELSON, Alondra (2002), “*Making the impossible possible: an interview with Nalo Hopkinson*”, en Nelson, Alondra (ed.) *Social text* Vol. 20, Num.. 2, Verano 2002. pp. 97-113.
- RUNTÉ, Robert (2002), “*Science Fiction and Fantasy*”, en W.H. New (ed.) *Encyclopedia of literature in Canada*, Toronto: University of Toronto Press. pp. 1016-1021.
- VARSAM, Maria (2003), “*Concrete dystopia: slavery and its others*”, en

Rafaella Baccolini yTom Moylan (eds.) *Dark Horizons: Science fiction and the dystopian imagination*, New York: Routledge, pp. 203-12.

LAS VERDADERAS HISTORIAS DE LAS MUERTES DE FRANCISCO FRANCO: PARA UNA REVISIÓN UCRÓNICA DEL FRANQUISMO

José Ramón López García

Universitat Autònoma de Barcelona/ CEFID-GEXEL

«Como el agudo espanto o el dolor se consumen,
ni espanto ni dolor te aguardan. Solo y maldito seas,
solo y despierto seas entre todos los muertos,
y que la sangre caiga en ti como la lluvia,
y que un agonizante río de ojos cortados
te resbale y recorra mirándote sin término»

Pablo Neruda, «El general Franco en los Infiernos»,
Tercera Residencia (1934-1945)

«Sin prisas pero sin pausas le estamos olvidando, general, y olvidar el franquismo significa olvidar el antifranquismo, el esfuerzo cultural ético más generoso, melancólico y heroico en el que se resistieron puñados de mujeres y hombres...»

Manuel Vázquez Montalbán, *Autobiografía del general Franco* (1992)

Las citas de Pablo Neruda y Vázquez Montalbán precisan la tensión permanente entre olvido y memoria, entre condena y exoneración, que caracteriza a la ucronía centrada en el franquismo. Por un lado, la figura del dictador no ha dejado de ser en muchos casos una especie de fantasma que planea sobre el mundo de los vivos, incómoda, deseada o nostálgicamente presente mediante articulaciones culturales complejas, elusivas o contradictorias, y no siempre definidas en los términos de la dantesca condena de Neruda. La categoría fantasmagórica, retomando las ideas de Derrida en *Espectros de Marx* (1995) cuando propone la «fantología» como alternativa a la ontología tradicional y como base de un nuevo tipo de historicidad, puede aplicarse tanto a las víctimas de la guerra civil como a la figura del propio dictador; es decir, si adoptamos una de las dos aptitudes posibles ante la venida del fantasma: la acogida hospitalaria o la caza del espectro.¹ De otro lado, el

¹ Jo Labanyi (2000) también aplica estas ideas de Derrida cuando revisa cómo varias obras de Marsé, Llamazares, Erice y Muñoz Molina plantean el tratamiento de la historia y las relaciones entre el pasado y el presente.

olvido, o, mejor dicho (pues Vázquez Montalbán no alude a un olvido explícito), la manipulación y tratamiento trivial de la figura de Franco en las imágenes proyectadas hacia las generaciones que no conocieron directamente la experiencia franquista, está presente como un evidente riesgo de omisión, amnesia o frivolidad hacia la resistencia franquista en todas sus plurales manifestaciones, y, con ello, hacia las condiciones reales de una de nuestras más tristes etapas históricas.

A pesar de los intentos por parte de distintos agentes políticos, sociales y culturales, el debate acerca de lo que la guerra civil y la transición suponen en la sociedad española nunca ha llegado a cerrarse, como demuestra el alcance mayúsculo que viene ocupando la memoria histórica en el espacio social durante los últimos años. Las discusiones y análisis centrados en conceptos como memoria colectiva, lugares de memoria, revisionismo, etc., son cada vez más numerosos, y uno de sus ámbitos se ha concretado en narraciones ucrónicas que, partiendo de la hipótesis de un desenlace distinto de la guerra civil, postulan una relectura del franquismo y unos modos de ver alternativos acerca del papel de la transición democrática. En muchos casos, este hecho no obedece a una simple estrategia narrativa, sino que constituye una revisión crítica del pasado y de los términos del debate político de nuestro presente. Desde que fuera iniciada en 1885 por Nilo María Fabra (AA. VV., 2006: 371), precursor de la ciencia-ficción en España, la ucronía o historia alternativa cuenta ya con una interesante tradición en nuestra literatura. Aplicada al episodio de la guerra civil, la ucronía se convierte mayoritariamente en una especie de sublimación catártica para esta tragedia histórica. En estos planteamientos ucrónicos, la figura del dictador Francisco Franco ha recibido una atención preponderante, dando pie a numerosos relatos que permiten un análisis comparado de distintas sensibilidades literarias, ideológicas y socio-históricas.

De manera muy especial, los años de la transición democrática favorecen varias propuestas ucrónicas que muestran tanto las limitaciones como las aspiraciones de la sociedad española de la época. Para ser justos, hay que mencionar el antecedente en 1967 de *Anales de la IV República española*, de

Ramón Sierra, que nos hace llegar su ucronía partiendo del recurso convencional del manuscrito hallado. El relato se presenta como la transcripción del texto de un astronauta norteamericano (casado con Aurorita, su encantadora esposa española) que ha «escapado de la Tierra» hasta entrar en «una misteriosa región del cosmos» regida por otras leyes espacio temporales y donde es posible tener una «panorámica de nuestra historia, impresionada, no sobre una cinta cinematográfica que recogiese los acontecimientos tal como nosotros los percibiríamos, es decir, uno detrás del otro, sino todos a un tiempo, como una foto fija» (11). Este astronauta solo ha querido revelar un parte de esta futura historia del mundo, la centrada entre 1984 y 1987, ni que decir tiene que muy alejada de las premisas orwellianas. Más allá de su poco lograda trama, estos anales son un ejemplar reflejo de las aspiraciones de aquellos sectores que, ya a la altura de 1967, anhelaban una restauración monárquica cuando Franco dejase el poder. El militarismo ejercido por Franco queda legitimado en la historia solo «en ocasiones muy excepcionales» (21), pero «la Monarquía es el único traje que nos sienta bien a los españoles» (24) y no en vano hasta el propio Franco ha propuesto esa solución en su testamento político (29). La intervención militar que se da al final de esta ucronía actúa únicamente como garante de esta idoneidad de la monarquía, reproduciendo la actuación de Franco pero, en este caso, para delegar después el mando en manos de la realeza, su protagonista providencial. Así lo declara el general Alfonso Jiménez desde Burdeos cuando en 1985 protagoniza un golpe militar que viene a resolver los desmanes ocasionados por el establecimiento de la IV República, que ha demostrado ser un sistema inviable en nuestro país (218). La paz solo ha sido efectiva en España durante el reinado de Alfonso XII y (acorde con su afirmación de considerarse «herederos del glorioso Alzamiento de 1936») durante el periodo «excepcional, en todos los sentidos», de la dictadura de Franco (219). La república presidida por el Frente Popular, por tanto, es vista como un sistema que lleva inexorablemente «a una nueva guerra civil o la tiranía de los regímenes comunistas» (220). El 18 de julio de 1988, tras haber logrado la pacificación del país y la detención de la crisis económica, el general Jiménez anuncia la llegada del monarca a Madrid, quien, recibido por las fuerzas del Ejército, desfila «hasta

el Palacio Real por la avenida de Barajas, Castellana, Avenida de José Antonio, plaza de España y Bailén» (224), un nuevo desfile de la Victoria. Recibido con fervor por unos ciudadanos impulsados por «una especie de voz de la sangre» (219), el rey marcha a lomos de «un caballo blanco, como el caballo blanco con el que entró en Madrid Alfonso XII, un siglo antes» (228). Ramón Sierra acaba con un párrafo rotundo acerca de sus convicciones monárquicas como garante de la estabilidad y prosperidad española: «La Monarquía puede apuntar Reyes torcidos o cortos de inteligencia, pero en una cadena de caudillos militares no se puede meter ningún anillo falso... La cadena se rompe y es muy difícil la continuidad» (231). Como se verá de inmediato, en la década de los sesenta opciones bien distintas fueron barajadas por parte de otras voces que emitían su mensaje desde el ámbito del exilio republicano.

No es casualidad que entre 1975 y 1978 se publiquen varias ucronías centradas en la guerra civil coincidentes en otro punto de partida: cuáles hubieran podido ser las consecuencias de haber resultado triunfador el bando republicano. Acaso su mejor exponente sea *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado, la más exitosa por ser la ganadora del Premio Planeta y también la de mayor calidad literaria, pero tienen cabida asimismo interpretaciones como la del militante poumista y exiliado Víctor Alba en *1936-1976. Historia de la segunda república española* (1976), o la visión directamente fascista de la novela de Fernando Díaz-Plaja *El Desfile de la Victoria* (1976) y de los libros de Fernando Vizcaíno Casas *...y al tercer año, resucitó* (1978) y *Los rojos ganaron la guerra*, que aunque publicado en 1989, tiene su génesis igualmente en el año 1976 (Vizcaíno Casas, 1989: 244-245).² Tras la muerte del dictador, la convocatoria del Premio

² Cabe precisar que la propuesta de Víctor Alba, aunque en más de una ocasión se ha interpretado como una propuesta de ficción narrativa, es una temprana y pionera muestra de la historia alternativa que, siguiendo la moda anglosajona, ha interesado a varios historiadores españoles en los últimos años (Santos Juliá, 1998; Towson, 2004; Thomàs, 2007). Su enfoque es el de un historiador que construye con morosidad un escenario alternativo sometido al rigor de la disciplina histórica, por eso afirma que es una «historia de lo posible y no de lo deseable» (11) y un ejercicio de historia «seria» (13), intenciones que no siempre se corresponden con su personal visión del papel desempeñado por algunos sectores tan perniciosos para los anarquistas como los comunistas. Alba parte de 1936 como si la guerra no hubiese existido, no toma «la historia en 1939 dándole otro signo», que es el enfoque tradicional de otras ucronías, sino que lanza la hipótesis de que el gobierno republicano, avisado por el presidente de la Generalitat catalana Lluís Companys, aborta la intentona golpista de los militares. En su propuesta, Franco, tras ser pasado a la reserva, reaparece años después para desempeñar un papel fundamental junto al comandante Vicente Rojo, cuando España organiza su particular guerra de guerrillas contra los invasores italianos y alemanes.

Planeta de ese año sirve de exponente de las tensiones e intereses de la sociedad española encaminada hacia la transición democrática. Su ganador se declara apolítico en varias entrevistas recogidas en la prensa de la época (Martínez Cachero, 1997: 434), posicionamiento que manifiesta una actitud pública muy extendida en los años de la transición, marcados por la necesidad de la reconciliación por encima de las diferencias ideológicas y el acuerdo de un tácito pacto de olvido que permitiese una conclusión democrática. En este sentido, tanto la ucronía de Torbado como las de Díaz Plaja y Vizcaíno-Casas abordan, en aparente paradoja, el pasado histórico español para dar a entender su irrelevancia en las actuales circunstancias políticas. El resultado de la guerra civil, viene a decirse, es lo de menos, puesto que si los republicanos hubieran resultado vencedores, las consecuencias hubieran sido muy semejantes a lo sucedido en la realidad histórica. El caso más burdo es el de Vizcaíno Casas, que aplica por sistema un grosero ejercicio de deformación especular de resultados más que dudosos (a García Lorca se opone Muñoz Seca; Ridruejo muere como Miguel Hernández y el historiador Manuel Aznar, como Companys; frente a Buero Vallejo, Emilio Romero escribe *Historia de un ascensor*; Oxford se convierte en la sede judicial del nuevo Nuremberg...), recurso usado por Torbado con mejores resultados. *En el día de hoy* insiste una y otra vez en que la verdadera víctima es el pueblo español, sometido a los intereses políticos sean cuales sean las tendencias de los gobernantes, y en la igualación de los dos bandos por lo que respecta a su comportamiento fratricida (Torbado, 1987: 114, 129, 165, 171, 187, 223, 282, 297, 301, 357...). De este modo, todos los representantes políticos quedan situados al mismo nivel, con independencia de que en muchos momentos se haga obvia la simpatía hacia el liberalismo encarnado en socialistas como Indalecio Prieto, se deje abierta la puerta a unos líderes comunistas menos manipulables por el oro de Moscú de lo previsible y se dibuje un tratamiento paternalista del anarquismo, como colectivo fácilmente manipulable por su ingenuidad política. A pesar de su tratamiento conciliador y moderado, la novela sirvió de catalizador para las tensiones políticas de aquellos años, pues su uso de personajes reales o planteamientos tales como el asesinato de Pasionaria (que Vizcaíno Casas recreará como una vieja gagá) no

dejaban de ser novedades para un público lector que, al menos, podía jugar a la posibilidad de que la historia hubiese sido distinta de cómo fue.³ No obstante, las obras de Torbado, Díaz Plaja y Vizcaíno Casas coinciden en un uso y sentido casi idénticos de la perspectiva ucrónica: el punto en el que se halla la sociedad española de 1976 no ha de quedar condicionado por lo ocurrido cuarenta años atrás y los términos de los problemas de aquellos años no tienen ningún efecto en las actuales circunstancias históricas. Las ucronías de los años setenta anticipan en gran medida las actuales tesis revisionistas que, como indica Jo Labanyi (2006), aluden a una equivalencia en el sufrimiento entre los dos bandos. El proceso de inversión especular de Díaz Plaja o Vizcaíno Casas se exagera tanto, que al final llevan sus planteamientos ucrónicos a la distopía, fenómeno bastante común al género (Duncan, 2003: 212). Desde esta perspectiva, Díaz Plaja justifica el ejercicio de la violencia y el asesinato político como males necesarios, encarnados en los jóvenes falangistas que reaccionan a la dictadura del proletariado en que se ha convertido la República. Su novela, de hecho, articula una crítica hacia los sectores del franquismo que, a su juicio, han sido demasiado transigentes en 1976 con los enemigos del pasado. En suma, en este tipo de contramemoria ucrónica no hay espacio para esa aceptación del otro que Labanyi (2006) considera propia de la memoria republicana, solo hay lugar para el rechazo que implica esa duplicación de los agentes (republicanos/fascistas) que conduce a una idéntica manifestación de los efectos (dictadura).

Ninguna de estas obras plantea la posibilidad de la muerte de Franco. Díaz Plaja describe a un Franco que, desasistido de apoyos internacionales tras su derrota en la batalla del Ebro, huye por Bayona y que, luego, desde Oporto, lanza un manifiesto contra los enemigos seculares de la nación (Francia e Inglaterra) para aceptar, finalmente, la invitación del general Trujillo de pasar una temporada en la República Dominicana, acción que acaba con los últimos núcleos de resistencia en el interior (1976: 49-50) y da paso a la creación de un gobierno paralelo en el exilio que hasta será desasistido por el Vaticano (96). Su

³ Aunque anecdóticas, son muy significativas las protestas de una indignada Pilar Primo de Rivera por la utilización de su figura en la obra («Polémica», 1977).

figura, no obstante, resucita simbólicamente en las nuevas generaciones que inician su resistencia contra la dictatorial República. Torbado también hace que el exilio de Franco tenga varias escalas tras la derrota, primero en el Portugal de Oliveira Salazar, luego en la Cuba de Batista, su visita a Berlín para entrevistarse con Hitler, su viaje disfrazado a los campos de concentración franceses donde se hacían los españoles exiliados del bando nacional y, por último, su retiro romano, donde un Franco envejecido y destrozado por el exilio y carente de autoridad se enfrenta al núcleo de falangistas residentes en Roma, cuando todo huele ya a «desintegración y moho» (1987: 323). Allí, los antaño aguerridos falangistas se han convertido en una «partida de matones que se aferraba patética y locamente a una adolescencia gloriosa y trepidante» (324) y que, borrachos y desesperados, perseguirán a un acobardado Caudillo por las calles del Trastevere romano cantando himnos falangistas. Torbado mata metafóricamente la figura del dictador, desprestigiado y perdido todo su poder, si bien al cierre de la novela se abre al menos la posibilidad de su retorno en compañía de las primeras columnas alemanas que invaden España (358). Por su parte, Vizcaíno Casas hace que Franco parta desde el aeropuerto de Tetuán el 6 de abril de 1939, jueves santo, para acabar haciendo escala en Italia, de donde será amablemente expulsado por el *Duce* cuando Hitler y Negrín pacten la ayuda española al eje Roma-Berlín-Moscú, una ocasión que el autor aprovecha para presentar a un Franco perspicaz en su análisis del futuro político mundial, si bien el Caudillo acaba exiliado en Paraguay.

Solo dos años más tarde, en 1978, el propio Vizcaíno Casas se ve en la necesidad no de matar, sino de resucitar al dictador, en una prueba evidente de las tensiones sociológicas y políticas que están definiendo el proceso de la transición democrática. En *...y al tercer año, resucitó*, aplica su ironía de brocha gorda para mostrar que la figura del Generalísimo proyecta una alargada sombra sobre una sociedad española al borde, según su parecer, del caos y la anarquía más absolutos, convirtiéndose en el oscuro objeto del deseo de una sociedad que sabe que durante la dictadura franquista se vivía mejor, en orden y en paz. Defensor a ultranza de los principios falangistas del Movimiento, la obra de Vizcaíno Casas es el termómetro ideal para calibrar la desilusión

absoluta hacia la transición democrática por parte de los sectores del núcleo duro del franquismo y, a tenor de sus espectaculares cifras de venta, la dificultad de un amplio sector de la sociedad española para romper con la figura simbólica del padre que encarna Franco.⁴ La narración se erige como el testimonio nostálgico y amargado de un tiempo ido y como expresión del miedo colectivo ante la incertidumbre que para muchos suponía la todavía débil apertura en el ejercicio de la libertad. Como hará años más tarde en su ucronía *Los rojos ganaron la guerra*, Vizcaíno Casas cierra el libro con tres epílogos distintos. El primero «para franquistas acérrimos», donde la posibilidad de la resurrección de Franco es aceptada como papel providencial de la divinidad para que «ponga orden en este país destruido, víctima de todos los revanchismo, sometido al azote de los manejos masónicos, invadido por la pornografía, con todas las inmoralidades aceptadas por decreto ley» (1978: 207). El segundo para «gentes de izquierda», que ridiculiza las reivindicaciones sindicales del proletariado español. Y un tercero, «racional (y previsible)», en el que el «camarada Girón» revela ante «el millón de corazones» congregado en la Plaza de Oriente: «¡Españoles! No es verdad. Desgraciadamente no es verdad...», pues la «resurrección de Franco había sido tan sólo el fruto necio del alcoholismo de un sacristán embrutecido...» (213), que el 20 de noviembre de 1978 ha creído ver el sepulcro abierto y vacío del dictador en la basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos. El fantasma se convierte en delirio alcohólico, pero no sin antes demostrar su omnipresente influencia en el imaginario social español.⁵

Las ucronías hasta aquí comentadas confirman la impresión inicial que Slavov Žižek (2005) señala al hablar de la historia alternativa como un género más afín a los historiadores conservadores —aspecto también destacado, por otros motivos, por Duncan (2003: 217)—, quienes hacen de esta estrategia un

⁴ Vizcaíno Casas, conocido como «Mr. Best-seller», vendió más de cuatro millones de ejemplares de sus obras; *...y al tercer año, resucitó* fue su primer gran éxito de ventas, con cientos de miles de volúmenes despachados. (En la portada de la edición que manejo, la novena, se anuncia: «250.000 ejemplares vendidos».)

⁵ Quince años más tarde, el escritor catalán Joan Rabasseda propone una resurrección de Franco en términos bien distintos. En su novela *Führer ADN* (1993) se juega con la posibilidad de que tras el robo de un fragmento de su cadáver por parte de un grupo de cabezas rapadas, el dictador sea clonado en el centenario de su nacimiento. De manera algo disparatada, el relato sirve como aviso para navegantes acerca de una herencia fascista que no es, en absoluto, solo cosa del pasado.

ataque a la idea de la inevitabilidad o linealidad de la historia del marxismo clásico y su defensa del determinismo histórico. Ahora bien, como argumenta el propio Žižek, esta impresión es parcial y engañosa y, en cierta medida, los textos a los que ahora me referiré abren alternativas para el enfoque ucrónico, muy especialmente cuando este se basa en la posibilidad efectiva de la muerte del dictador como eje central de su propuesta.⁶

La muerte de Franco, que para Vilarós (1998) marca una ruptura sociopolítica específica y local reflejo asimismo del fenómeno global de la posmodernidad, se ha convertido en un lugar común de muchas narraciones, tanto que Andrea Pagni (2006) la considera incluso un «lugar de la memoria española» en la narrativa de los años noventa. Una circunstancia que ejemplifica bien el título de la novela de Juan Luis Cebrián *Francomoribundia* (2003), que arranca de la estancia del dictador en el Hospital de la Paz como perspectiva desde la que analizar los cambios en la sociedad española, muerte tan solo física pues la sombra del «dragón» marcará aún por muchos años la historia del país; un planteamiento similar al del relato coral *La caída de Madrid* (2000), de Rafael Chirbes, que noveliza las veinticuatro horas previas a la muerte del dictador de varios personajes. Algunas novelas han utilizado incluso los frustrados planes de asesinato de Franco maquinados por sus protagonistas como motivo estructural de sus narraciones. Así lo han hecho Muñoz Molina en *El dueño del secreto* (1994) o Gómez Rufo en *El desfile de la Victoria* (1999) (reeditada luego en 2006 como *Balada triste de Madrid*), que desde poéticas narrativas muy distintas, parecen plantear la impotencia generacional de quienes, a pesar de su antifranquismo, comprobaron la incapacidad de la sociedad española para deshacerse de un dictador tan mediocre como cruel pero que, a fin de cuentas, murió en la cama y convencido de que dejaba todo «atado y bien atado».⁷ La mirada exílica ha sabido captar el alcance efectivo de esta muerte, una mirada a la que enseguida habré de volver. Así definía Zambrano en 1985 la agonía del dictador: «una muerte que se fue produciendo,

⁶ Se trata de una posibilidad que también ha interesado a historiadores. Por ejemplo Pere Ysàs ha propuesto su particular hipótesis de «¿Qué habría sido del Régimen si Franco hubiera muerto como consecuencia del accidente de caza que sufrió en 1961?» (Thomàs, 2007: 177-198).

⁷ Por descontado, Franco ha recibido un amplísimo tratamiento en la ficción española que no se agota en estas simples referencias (Behiels, 1997).

en pedazos, sin esa unidad que tiene la muerte en cualquier ser viviente, aunque no sea un hombre [...]. Y es que esa muerte carecía de unidad, de identidad, se diría que no era una muerte sin que por eso estuviese en las antípodas de la vida [...]. Era una muerte apócrifa. Era una pseudomuerte. O acaso algo peor» (1995: 43).⁸ En cualquier caso, nos movemos en un territorio ficticio que parte del episodio real e histórico de la muerte de Franco y que no propone variantes virtuales sobre dicho episodio.

Juanma Santiago considera que la segunda oleada ucrónica que se produce en la narrativa española a partir de los años noventa se diferencia de la de los años setenta en la sustitución de una perspectiva menos ideológica por otra más interesada «en el ejercicio puramente narrativo» (2001). Relatos como *El coleccionista de sellos* (1996), de César Mallorquí, o varias de las narraciones incluidas en la antología *Franco. Una historia alternativa* (2006), muestran en parte esta variación. Mallorquí desarrolla con oficio una trama sentimental desde un planteamiento ucrónico que combina el formato de la novela negra, la existencia de mundos paralelos y las alteraciones del pasado procedentes del futuro. La muerte de Franco tras un atentado solo se usa en su caso como explicación de la derrota de los golpistas (1996: 53), pero el desenlace de su propuesta no deja de ejemplificar cierta equidistancia en la que los conflictos individuales se imponen a un sentido comunitario de la historia (102 y 161). La existencia de la posibilidad de cambiar el orden de los acontecimientos sirve al final para desactivar la voluntad del colectivo social como factor de cambio. Todo puede pasar o no pasar, repetirse en el eterno retorno fatalista o complementario de un cierre, cuando menos, ambiguo (173). La perspectiva lúdica e incluso metaucrónica reaparece en uno de los cuentos de *Franco. Una historia alternativa*, «Dos niños jugando», de Juan Miguel Aguilera, que presenta a un Franco salvado milagrosamente de la muerte en Marruecos y autor él mismo de una ucronía que enfurece a su hermano Ramón, presidente del país

⁸ Francisco Larubia-Prado (2000) alude a este mismo texto de Zambrano cuando propone la imagen del «cyborg» como símbolo de la trayectoria política del franquismo. En este sentido, y en relación con la cita inicial a la «fantología» de Derrida, conviene recordar el tratamiento dado a la figura del dictador como si se tratara de un muerto viviente, de un *zombie*, metáfora tanto de su agonía como de su permanencia, simbólica y real, en nuestro presente. Tatjana Pavlović (2003) o Sarah Wright (2007) apuntan sugerentes lecturas que se refieren también a obras cinematográficas.

tras un golpe de estado a la monarquía alfonsina. No obstante, el destino reservado a un Caudillo tocado por la mano de Dios es el de ocupar el poder, a punto de cambiar él mismo la historia para que se reconduzca hacia lo previsto: su destino como ángel de la muerte de un millón de personas. En su cuento «Baraka» de 1995 y recogido asimismo en *Franco. Una historia alternativa*, Rafael Marín cruza la fantasmagoría con los motivos clásicos del viaje en el tiempo y el encuentro del viajero con su propio yo, en este caso con su yo del pasado. Un Franco moribundo se le aparece al Franco de 1936 y le alecciona para que no dude en sus planes de guerra. De nuevo, el planteamiento ucrónico sirve para reafirmar la inevitabilidad histórica del franquismo y su supremo hacedor. Otro de los relatos de esta antología, «El ángel rojo», de Javier Negrete, integra elementos fantásticos que concluyen en un combate a muerte entre el bien y el mal. A punto de celebrar su centenario el 4 de diciembre de 1992, Franco forma parte con Hitler y Stalin de una alianza de supervillanos con superpoderes que lo hace prácticamente invulnerable a sus enemigos y a la muerte. Habitante del universo paralelo de los superhéroes, el Ángel Rojo, ayudado por unos niños, logrará matar al tirano el 20 de noviembre, haciendo bueno el refrán de que no hay mal que cien años dure. El maniqueísmo consciente y el enfoque mítico que actualizan los héroes de los cómics conectan, de hecho, con la reflexión acerca de la temporalidad que encontramos en la praxis ucrónica más subversiva.

En verdad, la importancia del sentido ideológico perdura en otras propuestas de la década del noventa. Manuel Vázquez Montalbán se ha acercado en varios momentos de su obra a la figura de Francisco Franco y al episodio de su muerte, si bien no lo ha hecho mayoritariamente desde la perspectiva ucrónica, salvo en una ocasión más bien anecdótica, «50 años después de la derrota aliada», cuento publicado en 1994 y que se presenta como la transcripción del «Discurso conmemorativo del 50º aniversario del desembarco en Normandía» pronunciado por el «secretario general del Partido Comunista de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas de España, camarada Jordi Pujol i Soley, tras unas palabras de introducción del presidente del Presidium, camarada Jorge Semprún Maura», texto interesante, y divertido, pero menor. En realidad, el escritor catalán no valora demasiado el planteamiento ucrónico,

pues considera que no puede convertirse en el eje de un discurso realmente emancipador y con objetivos históricos reales y prácticos.⁹ Sus preferencias han ido más en la línea de recrear o aludir a la muerte del dictador en otros términos, como en su cuento de 1976 «El jefe está que trina», en el que un impotente Franco, especie de nuevo Artemio Cruz atado a la agonía, contempla impotente tanto la pérdida de su vida como del temor y respeto que ha ejercido su figura a lo largo de su reinado de terror (1987: 109-118). En la espléndida *Autobiografía del general Franco*, el envejecido y oscuro escritor Marcial Pombo dedica sus últimas páginas a la muerte del Caudillo y recuerda el traslado del moribundo a la Ciudad Sanitaria de la Paz, «donde su agonía ocupó una planta entera durante trece días, con los esfínteres, por fin, sublevados de tan larga disciplina. No había esfínteres sin tubo, casi ni venas sin tubo, conmovía verle a usted convertido en un vegetal conectado con toda clase de inútiles pasadizos hacia la nada» (1992: 656). Por descontado, Vázquez Montalbán no deja pasar la ocasión para dejar constancia de la antológica frase de uno de los partes médicos, esos partes que «han superado la reserva que le ha rodeado toda la vida y se le meten dentro, general, para proclamar lo que está pasando en su interior, casi un poema surrealista escatológico... “heces fecales sangrientas en forma de melena”» (657).

Aludo a esta dimensión escatológica de la muerte del Generalísimo porque Manuel Talens parte precisamente de ella para realizar el más impactante ajuste de cuentas hecho hasta hoy con el dictador, proponiendo en su relato «Ucronía», incluido en su libro *Venganzas* (1994), la muerte de Franco ahogado, literalmente, en mierda. Existe una diferencia sustancial en la perspectiva adoptada por Talens frente a la de Vázquez Montalbán: su cuento es, en efecto, un acto vengativo y reparador, mientras que *Autobiografía del general Franco* parte de un estatuto ficcional distinto: «mi libro no es imparcial, entre otras cosas porque no creo en la imparcialidad; pero no puede ser un ajuste de cuentas porque a Franco no le venció nada. Cuando murió no se tocó

⁹ Así parece desprenderse de su crítica cuando comenta determinadas posturas adoptadas ante la celebración del quinto centenario del «Descubrimiento»: «Practicar la morbosa ucronía de ajustarle las cuentas al imperialismo español puede distraer del objetivo realmente histórico, por lo que tiene de lucha hacia el futuro y por el futuro, de ajustar las cuentas al imperialismo y a todo sistema de dominación que impida la emancipación individual y colectiva» (1984).

ni un duro ni un cabello a nadie. No hubo catarsis popular. Franco sigue siendo el gran vencedor», afirma Montalbán (Moret, 1992).¹⁰ La genealogía del tratamiento escatológico de la tradición literaria española reivindicada por Talens en el ejercicio de una literatura políticamente comprometida ha sido excelentemente analizada por Moreno Nuño (2006: 353-376). El narrador omnisciente de «Ucronía» nos describe la muerte de Franco el 24 de agosto de 1936; encerrado en una habitación, el general comprueba, desesperado, cómo el cuarto se inunda lenta e inexorablemente de excrementos de todo tipo hasta provocarle una muerte por asfixia que lo conduce a ese infierno glosado por Neruda:

Comenzó a sumergirse lentamente, y conforme zozobraba, la mierda se le fue metiendo por los resquicios del cuerpo, por el ombligo, por la uretra, por el culo, las narices, las orejas, por los ojos y los poros de la piel; se le introdujo en las venas..., las arterias..., los pulmones..., y en... llegando al cora... zón..., ya... to... do... él... era... mi... e... r... d... a...

El mundo se llenó de silencio (Talens, 1994: 33).

Tras ello, Queipo del Llano se ve incapaz de ganar la contienda y «Poco tiempo después, el 24 de marzo [...] la guerra terminó con la victoria del bando republicano y, de esta manera, los habitantes de la piel de toro comenzaron por fin a vivir en armonía, y España ya no pudo ser ni una ni grande, sino libre como el viento» (34). Talens opta aquí por la creación de una temporalidad distinta, ucrónica y mítica, que «tiene como finalidad la deconstrucción del mito franquista de la inevitabilidad de la Guerra» (Nuño, 2006: 363) y, en consecuencia, crea asimismo una memoria paradójica en la que Franco es despojado de toda dignidad, proponiendo como compensación al trauma del franquismo la muerte del padre de la patria (Nuño, 2006), solución a ese conflicto edípico característico de la sociedad española franquista y posfranquista que Vilarós (1998: 152-154) ejemplifica en la película *Madregilda* (1993), de Francisco Regueiro, en la que hace nuevo acto de presencia el

¹⁰ Sobre este aspecto, Vázquez Montalbán escribe unas interesantes páginas sobre los presupuestos que guiaron la escritura de su novela (2001: 37-39).

espectro de Franco. Se produce así una especie de restauración para ese carácter apócrifo mencionado por Zambrano y de sublimación para esa ausencia de catarsis social de la que se lamenta Vázquez Montalbán.

El antecedente más inmediato de esta temporalidad es un autor inexplicablemente olvidado en varios balances sobre el género ucrónico en la literatura española, Max Aub, quien en el que acaso sea su cuento más conocido, «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco» del año 1960 —o en otros relatos como «De los beneficios de las guerras civiles» (1965) o «Proclamación de la Tercera República española» (texto inédito dado a conocer en 1999)—, sentó las bases de la posibilidad subversiva de la ucronía aplicada sobre el franquismo y la historia inmediata de España. Aub, autor de otras memorables invenciones que juega con las posibilidades ucrónicas como su ficticio discurso de ingreso en la Real Academia de 1971 (Aub, 1993), rechaza la lectura lineal y determinista de la historia en que, curiosamente, vinieron a coincidir las estrategias discursivas del marxismo vulgar y el franquismo (Nuño, 2006: 363), para quien la guerra civil fue un episodio resultante, inevitable y necesario de la historia y Franco ese imprescindible individuo en la historia, según la tesis clásica expuesta por Plejánov (si Napoleón no hubiera existido, otro individuo hubiese tenido que desempeñar su papel). Las ucronías de los años de la transición, más allá de su aparente trastrueque de los hechos, acatan, en efecto, esta visión determinista. Aub fue el primero en romper con el tabú de la eliminación física del dictador, eliminación que, como es evidente, suponía atentar contra todo el sistema que el propio Franco identificó de manera indisoluble con su persona. Nacho Jurado Martínez, el mesero mexicano que viaja a España en el año 1959 para balacear a Franco, comete su asesinato no desde las motivaciones políticas, sino para librarse de los ruidosos y malhablados exiliados españoles que han invadido su cantina y le amargan la existencia. Desolado, comprobará al final de su aventura que los antiguos exiliados republicanos no solo no se han ido, sino que la colonia española se acrecienta con los exiliados franquistas, si bien su acción es el desencadenante de la proclamación de la III República. Mari Paz Balibrea (2007) ha realizado un sugerente análisis de la condición exílica a partir de su especial tratamiento de

la temporalidad, fenómeno que en el caso concreto de Aub se ve materializado en una crítica hacia el discurso hegemónico de lo histórico que propicia formas sustitutivas como las aquí aludidas y que cuestionan la temporalidad moderna. En consonancia, estos textos parahistóricos de Aub enunciados desde un posicionamiento ucrónico permiten la creación de un discurso utópico en el sentido de Paul Ricoeur que ha recordado Faber: «imaginar un lugar de enunciación futuro desde el cual juzgar el presente, y así escaparse de —y cuestionar— los límites ideológicos del aquí y el ahora» (Faber, 2000). El narrador de Aub, a semejanza del de *1984*, cuenta su historia desde una temporalidad posfranquista hipotética (Faber, 2000), no construye una distopía sino una utopía y, en este sentido, contiene una condición de posibilidad revolucionaria, en tanto que articula una memoria alternativa y en tanto que todo acto de memoria supone, a su vez, una interpretación novedosa del presente.

Los debates desarrollados a partir de conceptos como memoria colectiva o incluso memoria global han sido criticados por lo que pueden implicar de generalización y mecanismo de expulsión de un discurso crítico, pues tienden a la postulación de un discurso reconciliador que elimina las disensiones del pasado. Como ha apuntado Isabel Cuñado, Nelly Richard, en su análisis acerca de la transición chilena, defiende que frente a la memoria impulsada por el discurso oficial se ha de privilegiar otro tipo de memoria, aquella que implica «un proceso de reinterpretación abierto e indeterminado» (2007: 17). En este sentido, prefiero ver en la ucronía una posibilidad de articular un orden de la temporalidad como el propuesto por Walter Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*, cuando habla del «salto de tigre al pasado» como una opción para otorgar un sentido político a la memoria, pues regresar al pasado crea un distanciamiento respecto del presente que puede cuestionar la idea de progreso y permitir efectuar su crítica. Para Benjamin, que supo ver los efectos perniciosos de la idea de progreso y de tiempo lineal para la izquierda y su potencialidad crítica, este salto es de la misma naturaleza que el salto dialéctico con el que Marx entendió la revolución, e implica una vivencia del presente como transición y nunca como detención, una experiencia del pasado que hace

«saltar el *continuum* de la historia» (1987: 189). En idéntica dirección apunta Žižek (quien tiene muy en cuenta las tesis de Benjamin) cuando reivindica las posibilidades emancipadoras de los relatos asociados a la historia virtual, y por extensión de las ucronías que aquí se comentan:

There is a much deeper commitment to alternative histories in the radical Marxist view. For a radical Marxist, the actual history that we live is itself the realisation of an alternative history: we have to live in it because, in the past, we failed to seize the moment. [...] The «what if?» dimension goes to the core of the Marxist revolutionary project. In his ironic comments on the French Revolution, Marx opposed revolutionary enthusiasm and the sobering «morning after»: the actual outcome of the sublime revolutionary explosion which promised *liberté, égalité, fraternité* is the miserable utilitarian/egotistical universe of market calculation. (This gap was even wider in the case of the October Revolution.) Marx's point, however, is not the commonsensical one, that the vulgar reality of commerce turns out to be the 'truth of the theatre of revolutionary enthusiasm' –what all the fuss was about. In the revolutionary explosion, another utopian dimension shines through, that of universal emancipation, which is in fact the 'excess' betrayed by the market reality that takes over on the morning after. This excess is not simply abolished or dismissed as irrelevant, but is, as it were, transposed into the virtual state, as a dream waiting to be realised (Žižek, 2005).¹¹

Si las nuevas identidades nacionales negociadas tras la transición mantienen deudas y lazos evidentes con el franquismo (Winter, 2004), la ucronía abre la posibilidad de una ruptura imaginativa cuando es presentada a la manera de Aub o Talens. Carentes de lugares de memoria que corroboren una lectura justa y hasta justiciera del franquismo, se funda una temporalidad compensatoria uniendo el no-lugar de la utopía y el no-tiempo de la ucronía, rehuendo el riesgo del «totalitarismo de la memoria y de la identidad» que acompaña a «los intentos de construir una identidad colectiva a partir de la memoria histórica» (Winter, 2004: 84) y a aquellas vivencias de la nostalgia

¹¹ En esta reseña al libro compilado por Andrew Roberts *What Might Have Been: Imaginary History from 12 Leading Historians*, Žižek sintetiza lo expuesto en su ensayo *Repetir Lenin* (2004: 67-78).

como un espacio inmóvil (Boym, 2001). Como es obvio, al mostrar que el pasado pudo ser también otro, se nos recuerda asimismo nuestra capacidad para cambiar el presente (Duncan, 2006). Pero la ucronía también puede apuntar a ese sentido de explosión revolucionaria, a ese exceso del deseo que, de este modo, encuentra un espacio imaginativo en el que concretarse.

En cualquier caso, la figura de Franco permanece en estas últimas propuestas aislada y asediada por un río de ojos que la miran sin término. Para quienes no creemos en los infiernos metafísicos, los infiernos de la ficción nos parecen un castigo mucho más eficaz y que sirve para no olvidar las heridas de la historia, para evitar que nunca jamás el causante de esa herida descanse en paz, esa misma paz que, en vida, permanentemente negó.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2006): *Franco. Una historia alternativa* (comp. Julián Díez), Barcelona: Minotauro.
- ALBA, Victor (1976): *1936-1976: Historia de la IIª República Española*. Barcelona: Planeta.
- AUB, Max (2006): *Relatos II. Los relatos de El Laberinto mágico. Obras completas* (eds. Luis Llorens Marzo y Javier Lluch Prats), IV-B, Valencia: Biblioteca Valenciana/Institució Alfons el Magnànim.
- (1993): *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (1971), (pról. Javier Pérez Bazo), Segorbe: Archivo Biblioteca Max Aub.
- BALIBREA, Mari Paz (2007): *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*, Barcelona: Montesinos.
- BEHIELS, Lieve (1997): «Franco en la ficción», en AA. VV., *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, Genève: Librairie Droz: 1997, pp. 37-57.
- BENJAMIN, Walter (1987): *Tesis de filosofía de la historia* (1940), en *Discursos interrumpidos. I*, Madrid: Taurus, pp. 175-191.
- BOYM, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*, Nueva York: Basic Books.
- CEBRIÁN, Juan Luis (2003): *Francomoribundia*, Madrid: Alfaguara.
- CHIRBES, Rafael (2000): *La caída de Madrid*, Barcelona: Anagrama.
- CUÑADO, Isabel (2007): «Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI», en *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 3.1, disponible en <<http://www.dissidences/guerracivilpostmemoria.html>> [fecha de consulta: 12 de junio de 2008].
- DERRIDA, Jacques (1995): *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (1993), Madrid: Trotta.
- DÍAZ PLAJA, Fernando (1976): *El desfile de la Victoria*. Barcelona: Argos.
- DUNCAN, Andy (2003): «Alternate History», en Edward James y Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 209-218.

- FABER, Sebastiaan (2000) «Un pasado que no fue, un futuro imposible: juegos parahistóricos en los cuentos del exilio de Max Aub», en *Clío*, 18 disponible en <<http://clio.rediris.es/exilio/Aub/aub.htm>> [fecha de consulta: 12 de junio de 2008].
- GÓMEZ RUFO, Antonio (1999): *El desfile de la Victoria*, Barcelona: Ediciones B.
- JULIÁ, Santos (1998): «España sin guerra civil. ¿Qué hubiera pasado sin la rebelión militar de julio de 1936», en Niall Fergusson (ed.), *Historia virtual. ¿Qué hubiera pasado si...*, Madrid: Taurus, pp. 181-210.
- LABANYI, Jo (2000): «History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period», en Joan Ramon Resina (ed.), *Dismembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam: Atlanta, GA: Rodopi, pp. 65-82.
- (2006): «Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea», en *Iberoamericana*, 22, pp. 87-98.
- LARUBIA-PRADO, Francisco (2000): «Franco as cyborg: “The body re-formed by politics: part flesh, part machine”», en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 1:2, pp. 135-152.
- MALLORQUÍ, César (1996): *El coleccionista de sellos*, en AA. VV., *Premio UPC 1995*, Barcelona: Ediciones B.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997): *La Novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*, Madrid: Castalia.
- MORENO NUÑO, Carmen (2006): *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- MORET, Xavier (1992): «El franquismo era feísimo; daba la impresión de que a todo el mundo le olían los calcetines», en *El País*, disponible en <<http://www.vespito.net/mvm/autob2.html>> [fecha de consulta: 12 de junio de 2008].
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1994): *El dueño del secreto*, Madrid: Ollero & Ramos.
- PAGNI, Andrea (2006): «La muerte de Francisco Franco: un lugar de la memoria española en la novela de los noventa», en Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones*

- literarias y visuales*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 209-222.
- PAVLOVI, Tatjana (2003): *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, Albany: SUNY.
- (1977): «Polémica Pilar Primo de Rivera-Jesús Torbado»: en *El País*, disponible en http://www.elpais.com/articulo/cultura/PRIMO_DE_RIVERA/_PILAR/TORBADO/_JESUS/ESPANA/FALANGE_ESPANOLA_DE_LAS_JONS/FASCISMO/NAZISMO/GUERRA_CIVIL_ESPANOLA/Polemica/Pilar/Primo/Rivera-Jesus/Torbado/elpepicul/19770218elpepicul_5/Tes/ [fecha de consulta: 12 de junio de 2008].
- RABASEDA, Joan (1993): *Führer ADN*, Barcelona: La Campana.
- SANTIAGO, Juanma (2001): «Ucronías sobre la Guerra Civil», en *Pasadizo.com*, disponible en <http://www.pasadizo.com/portada.jhtml?ext=1&cod=169> [fecha de consulta: 12 de junio de 2008].
- SIERRA, Ramón (1967): *Anales de la IV República española*, Madrid: Afrodisio Aguado.
- TALENS, Manuel (1994): «Ucronía», en *Venganzas*, Barcelona: Tusquets, pp. 25-34.
- THOMÀS, Joan Maria (ed.) (2007): *La Historia de España que no pudo ser: doce prestigiosos historiadores explican lo que pudo haber sido y no fue*, Barcelona: Ediciones B.
- TORBADO, Jesús (1987²⁶): *En el día de hoy* (1976), Barcelona: Planeta.
- TOWSON, Nigel (ed.) (2004): *Historia virtual de España (1870-2004) ¿Qué hubiera pasado si...?*, Madrid: Taurus.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1986): «El redescubrimiento de las Indias», en *El País*, disponible en http://www.elpais.com/articulo/opinion/ESPANA/LATINOAMERICA/V_CENTENARIO_DEL_DESCUBRIMIENTO_DE_AMERICA/redescubrimiento/Indias/elpepiopi/19860123elpepiopi_16/Tes/ [fecha de

- consulta: 12 de junio de 2008].
- (1987): «El jefe está que trina» (1976), en *Pígmalión y otros relatos*, Barcelona: Seix Barral, pp. 109-118.
- (1992): *Autobiografía del general Franco*, Barcelona: Planeta.
- (1994): «50 años después de la derrota aliada», en *El País Semanal*, disponible en <<http://www.vespito.net/mvm/polfic.html>> [fecha de consulta: 12 de junio de 2008].
- (2001): «Literatura o historia», en Guillem Martínez (ed.). *Almanaque Franquismo Pop*, Barcelona: Mondadori, pp. 37-39.
- VILARÓS, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*, Madrid: Siglo XXI.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando (1978^o): *...y al tercer año, resucitó*, Barcelona: Planeta.
- (1989): *Los Rojos ganaron la guerra*, Barcelona: Planeta.
- WINTER, Ulrich (2004): «Presentación», en *Iberoamericana*, 13, pp. 81-85.
- WRIGHT, Sarah (2007): «Zombie-nation: Haunting, “Doubling” and the “Unmaking” of Francoist aesthetics in Albert Boadella’s *¡Buen viaje, Excelencia!*», en *Contemporary Theatre Review*, 17. 3, pp. 311-322.
- ZAMBRANO, María (1995): «La muerte apócrifa» (1985), en *Las palabras del regreso* (ed. Mercedes Gómez Blesa), Salamanca: Amarú.
- ŽIŽEK Slavoj (2004): *Repetir Lenin. Trece tentativas sobre Lenin*, Madrid: Akal. Traducción de Marta de Molina Bodelón y Raúl Sánchez Cedillo.
- (2005): «Lenin Shot at Finland Station», en *London Review of Books*, 16, disponible en <http://www.lrb.co.uk/v27/n16/zize01_.html> [fecha de consulta: 12 de junio de 2008].

ESCLAVOS Y SUPERHOMBRES: LA ÉTICA EN LOS RELATOS DE ISAAC ASIMOV

Alfonso Muñoz Corcuera
Universidad Complutense de Madrid

Tras la publicación en 1950 de la colección de relatos de Isaac Asimov *Yo, robot* las Tres Leyes de la Robótica, se consagraron definitivamente como uno de los hallazgos más interesantes que la ciencia ficción ha realizado a lo largo de toda su historia. Consideradas en abstracto, estas leyes son un sistema ético normativo al que cualquier robot debería atenerse para ser considerado bueno por la humanidad. De hecho, si nos fiamos de las opiniones vertidas en los relatos de Asimov, un robot que cumpliese estrictamente dichas normas no podría diferenciarse de una buena persona.¹

Esta afirmación de Asimov seguramente no es cierta, como mostraré más adelante. Pero dejando a un lado por el momento la cuestión de la verosimilitud ¿por qué esta idea nos resulta tan extraña? ¿Es que estas leyes encierran algo que nos incomoda aunque sea inconscientemente? ¿Es porque nos sorprende que tres simples reglas puedan determinar el complejo comportamiento humano? Para tratar de responder a estos interrogantes, en primer lugar analizaré las Tres Leyes de la Robótica con el propósito de esclarecer si es posible que la sensación de inquietud que nos produce la idea de un robot indiferenciado de un ser humano resida en las propias leyes o si, por el contrario, el motivo de la inquietud hay que buscarlo en otro lugar.

Para este análisis de las leyes de Asimov seguiré un doble procedimiento. Por un lado estudiaré el comportamiento de los robots en *Yo, robot* para comprobar en qué medida es cierto que su actuación es intachable. Por otro, analizaré qué ocurriría en el caso hipotético de que los seres humanos actuaran siguiendo estas leyes. Pero antes de empezar definitivamente con el análisis,

¹ «Para exponerlo claramente, si Byerley observa todas estas reglas, puede ser un robot, pero puede también ser simplemente una buena persona» (Asimov, 2006: 307).

creo que será útil recordar el enunciado de las Tres Leyes de la Robótica, ya que hará más fácil seguir el desarrollo de la exposición para aquellos que no tengan reciente la lectura de los relatos de Asimov. Según aparecen en la edición del texto de *Yo, robot* que voy a manejar, las tres leyes son:

- 1.- Un robot no debe dañar a un ser humano o, por su inacción, dejar que un ser humano sufra daño.
- 2.- Un robot debe obedecer las órdenes que le son dadas por un ser humano, excepto cuando estas órdenes se oponen a la primera Ley.
- 3.- Un robot debe proteger su propia existencia, hasta donde esta protección no entre en conflicto con la primera o segunda Leyes (Asimov, 2006: 7).

Ahora ya podemos comenzar. A la hora de enfrentarnos a un análisis ético del comportamiento de los robots en los relatos de Asimov, se nos plantea de modo inmediato la necesidad de separar entre las declaraciones explícitas presentes en el texto y los comportamientos observables de los robots, ya que la impresión dejada por las primeras podría perturbar nuestro juicio acerca de los segundos. El lector de *Yo, robot* percibe en seguida la gran cantidad de alabanzas que reciben los robots tanto en el plano físico como en el moral. Se puede pensar por ejemplo en el papel de Susan Calvin en los dos últimos relatos del libro. Sin embargo, a pesar de las insistentes declaraciones a favor de los robots, un análisis detallado de su comportamiento refleja que existen al menos dos fuentes de inestabilidad² que nos permiten dudar que los robots sean tan buenos como Asimov nos quiere hacer creer. Una primera fuente proviene de la propia fragilidad de las leyes, que pueden ser eludidas de modo indirecto; la segunda fuente surge de la existencia de la posibilidad de mentir.

Un ejemplo del primer caso podría ser el relato “Pequeño robot perdido”, en el que se fabrica un robot que contiene modificada la primera ley, de manera que se le impide dañar a un ser humano, pero no se le obliga a impedir que un ser humano sufra daño por su inacción. Para evitar ser descubierto, el robot que tiene impresa esta ley idea un razonamiento para que

² A estas dos fuentes podría añadirse una tercera proveniente de los errores de programación que pueden existir, pero al ser más discutible, he preferido no hacer hincapié en ella.

otros robots normales puedan esquivar la obligación de intentar impedir el daño a un humano a costa de su propia muerte. El razonamiento es que, si muriesen en el intento de salvar al humano sin conseguirlo, perderían la hipotética posibilidad futura de salvar de manera efectiva a otros seres humanos. No sería justo decir que estos robots actúan realmente mal, pues su inacción sería respaldada por una gran parte de los hombres. Sin embargo el cuento nos hace reflexionar acerca de la supuesta inviolabilidad de las leyes, mostrándonos cómo un razonamiento perfectamente lógico permitiría eludirlas.

En cuanto a la segunda fuente, el mejor ejemplo se encuentra en el relato “¡Embustero!”. En este cuento se nos presenta a Herbie, un robot capaz de leer el pensamiento de los hombres. El problema se centra en el hecho de que, cada vez que alguien le hace una pregunta a Herbie, éste sabe qué es lo que el interrogador desearía escuchar, y también sabe que si respondiese algo distinto a lo que el interrogador quiere, este sufriría un cierto daño emocional, lo que supondría una violación de la primera ley. Esta situación, bastante común entre los seres humanos, es normalmente resuelta por los hombres diciendo la verdad —dulcificada cuando es necesario— a nuestro interlocutor. Sin embargo Herbie responde siempre diciendo lo que su interlocutor quiere oír, lo cual normalmente es una mentira. Este comportamiento, pese a no ser grave, sería difícilmente defendible como una buena acción.

Con lo visto hasta ahora queda demostrado que las Tres Leyes de la Robótica no garantizan un comportamiento intachable en los robots. Pero como se recordará, para concluir con el análisis de éstas aún falta por estudiar qué ocurriría en el caso hipotético de que los seres humanos actuaran siguiendo estas leyes, lo que nos revelará si, además de no garantizar un buen comportamiento, las leyes esconden alguna amenaza a nuestra forma de entender la vida. Para este punto analizaré la influencia que tendrían las leyes de la robótica en el ámbito individual utilizando para ello ejemplos procedentes de algunas obras literarias.

Elegir entre todas las obras literarias de la historia cuatro o cinco personajes sobre los que se va a hacer un análisis de su comportamiento, es siempre una situación complicada. Por este motivo he decidido utilizar

únicamente algunos ejemplos procedentes de la Biblia y de la mitología griega, las dos grandes fuentes de la literatura occidental, realizando una brevísima reflexión acerca de cómo afectaría al desarrollo de las historias la inclusión de las Tres Leyes de la Robótica en su comportamiento.

Con respecto a los personajes bíblicos, podemos ver el resultado que tendría introducir las leyes de Asimov analizando casos como el de Eva, quien de haber tenido la obligación de cumplir la segunda ley no habría podido ser engañada por la serpiente, por lo que es de suponer que el hombre nunca habría sido expulsado del Paraíso. Tampoco Caín habría podido asesinar a su hermano aunque le corroyese la envidia. Por su parte Jonás, tras escuchar la voluntad de Dios, habría ido directo a Nínive para predicar por mucho que le desagradase la idea. Sin embargo, a pesar de los cambios, el sentido de las historias no se habría perdido al introducir las leyes de Asimov en los relatos bíblicos. Prácticamente todos los cambios que se producirían son debidos al «mal comportamiento» de estos personajes, ya que el deseo de Dios y por tanto la enseñanza que se pretende que el creyente extraiga al leer estos relatos, es que los personajes deberían haber actuado del mismo modo a como lo habrían hecho de tener que cumplir las Tres Leyes de la Robótica. Se habría perdido el valor de los relatos como advertencias de lo que podría suceder para convertirse en relatos ejemplificantes de cómo se debe actuar, pero el fondo que se pretendía transmitir no se habría visto alterado.

Frente a estos personajes sacados de la Biblia, podemos analizar qué sucedería al introducir las leyes de Asimov en relatos de la mitología griega a través de personajes como Prometeo, Antígona y Aquiles. En el caso de Prometeo, titán³ que desafía la voluntad de Zeus al entregar el fuego a los hombres, éste jamás habría desobedecido al crónida, por lo que habría abandonado a los hombres a su suerte. Del mismo modo Antígona, defensora de la primacía de los vínculos familiares sobre las obligaciones del estado, no habría tenido más remedio que obedecer a Creonte, dejando insepulto al traidor

³ A pesar de que Prometeo no sea un hombre, sino un titán, he decidido incluirle dentro de este apartado por dos motivos. Por un lado, prácticamente todas las figuras de la mitología griega actúan en el fondo como hombres, y Prometeo no es una excepción. Por otro, Prometeo se ha convertido en el modelo de todos los héroes de la literatura occidental que se rebelan contra la tiranía, por lo que representa uno de los comportamientos más admirables en nuestra cultura, el del que lucha por la libertad.

Polinices. Por su parte Aquiles, el gran protagonista de la *Ilíada*, sangriento vengador de Patroclo, sólo habría podido llorar la muerte de su amigo ante la imposibilidad de infringir la primera ley.

La introducción de las Tres Leyes de la Robótica en estos relatos modifica el desarrollo de la trama. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría con los relatos bíblicos, cuyo sentido se mantenía pese a los cambios producidos, en el caso de los héroes griegos los cambios afectan a la propia esencia de los relatos. Como se puede comprobar, si los héroes griegos se hubiesen comportado según las leyes de la robótica se hubiesen salvado muchas vidas, lo que sin duda parece algo positivo a primera vista. Sin embargo, si juzgamos sus actuaciones un poco más a fondo, comprobamos que al cambiar las historias de estos héroes, los valores que representan se han visto subvertidos. La lucha por la libertad, por las propias creencias, la justa venganza... se habrían convertido en temas prohibidos para el hombre. No cabe duda de que el comportamiento de estos héroes habría sido menos violento. Pero una parte esencial del comportamiento humano se habría perdido.

Teniendo en cuenta las dos partes del análisis efectuado de las Tres Leyes de la Robótica, podemos afirmar que, en general, éstas garantizan un buen comportamiento, ya sea entre los hombres o entre los robots. Sin embargo no son perfectas y dejan varias dudas en el aire. Por un lado, al analizar el comportamiento de los robots de Asimov, quedaba demostrado que la mentira no quedaba cubierta por este sistema, lo que permitía a los robots engañar sobre puntos importantes. Por otro, al tratar de aplicar las leyes al comportamiento humano, se ha visto como a pesar de garantizar en general un buen comportamiento en los individuos particulares, hacían que se perdieran cosas fundamentales para el hombre como la libertad o cierto margen necesario de violencia,⁴ asemejando la vida del hombre a la de un esclavo. Además no se ha de olvidar que el desajuste que se produciría entre lo que exige la ética y lo que el hombre necesita por su propia naturaleza podría acabar haciendo tambalearse ese «idílico» paraíso, no sólo por los problemas creados a nivel

⁴ Piénsese, por ejemplo, en la pulsión de muerte señalada por Freud en *Más allá del principio de placer* y que más adelante preocupará a Baudrillard al hablar de la desprogramación del dolor en la sociedad actual en *El intercambio imposible*.

consciente e inconsciente entre los propios individuos, sino también por la interrupción del desarrollo de esa sociedad que se produciría al eliminarse lo que Kant llamaba «la insociable sociabilidad de los hombres», basada en el deseo de cualquier hombre de doblegar todo a su capricho y que se opone directamente a la primera ley de la robótica.⁵

Una vez concluido el análisis de las Tres Leyes de la Robótica, la pregunta en este momento es si los problemas que hemos detectado son lo suficientemente graves como para ser los causantes de la sensación de inquietud que nos invadía al principio del trabajo al pensar en la afirmación de Asimov de que un robot que cumpliera las leyes de la robótica sería indistinguible de un ser humano. Mi opinión es que no, ya que el comportamiento de los robots, si exceptuamos algunos casos que no son demasiado graves, es relativamente bueno, y el problema de la libertad que encontrábamos al analizar la repercusión que tendrían las leyes en el comportamiento humano no me parece significativo. Es cierto que nos podría asustar el hecho de que al aplicar estas normas a la esfera de los seres humanos nos viésemos convertidos en esclavos. Sin embargo los hombres no tienen porqué someterse a las leyes de Asimov, y a priori no parece que nos preocupe el hecho de que los robots no tengan libertad. Pero siendo así, ¿es posible que resida la inquietud en la posibilidad de que un robot, que no tiene libertad, actúe exactamente igual que un hombre que supuestamente es libre? Es factible que nos incomode que un robot que sigue unas normas rígidas actúe igual que un ser humano libre, pero no sería siguiendo las Tres Leyes de la Robótica, ya que como hemos visto, el cumplimiento de estas leyes lleva a un comportamiento de tipo esclavo. La duda que viene a continuación es evidente: si los robots fuesen programados para cumplir con otros sistemas éticos pensados para humanos, ¿actuarían entonces igual que los hombres? Para dar una respuesta a esta pregunta he escogido dos éticas muy distintas entre sí, pero que representan dos grandes tipos de éticas. Por un lado, estudiaré cómo se comportarían los robots de tener que seguir los Diez Mandamientos, ejemplo de

⁵ Kant desarrolla la idea de la “insociable sociabilidad” como base del progreso de las sociedades en el cuarto principio de su ensayo *Idea para una historia universal en clave cosmopolita*.

ética del deber y que nos remite al estudio de la modificación de los relatos bíblicos al introducir las leyes de la robótica en ellos. Por otro, analizaré cuál sería el comportamiento de los robots de seguir las indicaciones de Nietzsche para el superhombre, ejemplo de ética eudemonista.

Al igual que hice con las Tres Leyes de la Robótica, creo que será útil recordar aquí la formulación y el orden de los Diez Mandamientos tal y como aparecen en el *Catecismo de la Iglesia Católica*, formulación que voy a utilizar:

1. Amarás a Dios por sobre todas las cosas.
2. No tomarás el Nombre de Dios en vano.
3. Santificarás las fiestas.
4. Honrarás a tu padre y a tu madre.
5. No matarás.
6. No cometerás actos impuros.
7. No robarás.
8. No darás falso testimonio ni mentirás.
9. No consentirás pensamientos ni deseos impuros.
10. No codiciarás los bienes ajenos.

Al ser los Diez Mandamientos una serie de normas, al igual que el sistema propuesto por Asimov, basaré el análisis en una comparación de ambos sistemas. En primer lugar, se puede ver cómo varios de los mandamientos pueden asimilarse a las leyes de la robótica. Así la primera ley podría considerarse la unión del quinto, del séptimo y del décimo mandamiento. Por su parte creo que el cuarto mandamiento podría reunir a la segunda y la tercera leyes, siempre que interpretemos «honrar» en un sentido amplio y consideremos que el «padre» y la «madre» de los robots es la humanidad. Así, un robot suicida difícilmente honraría a la humanidad si ésta tuviera una cosmovisión cristiana (distinto sería el caso si la familia fuese integrista musulmana, por ejemplo), por lo que la tercera ley quedaría cubierta. Del mismo modo, un buen robot debe obedecer a los hombres, ya que sería difícil honrarles si fuera un desobediente, por lo que la segunda ley también estaría incluida.

Sin embargo seis de los mandamientos no son reducibles a las leyes de Asimov. Por un lado, los tres primeros mandamientos, que carecen de aplicación en el ámbito de este análisis. Por otro, el octavo mandamiento, que prohíbe la mentira. Y en tercer lugar, el sexto y el noveno, que se refieren a los actos y pensamientos impuros. El acto de mentir ya habíamos visto al analizar el comportamiento de los robots de Asimov que era el principal inconveniente que tenían las Leyes de la Robótica, por lo que los Diez Mandamientos vendrían a solucionar dicho problema. Por su parte, los actos y pensamientos impuros no deberían presentar problemas en los robots, a no ser que se les dotara de un sexo y de unas necesidades sexuales.⁶

Teniendo en cuenta lo anterior, considero acertado decir que los robots actuarían de un modo muy parecido si actuaran siguiendo los Diez Mandamientos o si lo hicieran siguiendo las Tres Leyes de la Robótica, lo que explica que los relatos bíblicos no cambiaran de sentido al introducir las leyes de Asimov. Por tanto, si los robots no actuaban como humanos en el caso de seguir las leyes de la robótica, tampoco lo harán en caso de seguir los Diez Mandamientos, ya que se verían forzados a actuar todavía más como esclavos al subsanarse el problema de la mentira. Podría extrañar que el cumplimiento de los mandamientos bíblicos convirtiese en esclavos a los hombres del mismo modo que las leyes de la robótica convierten en esclavos a los robots. Sin embargo, si por un lado buscamos en Oriente Próximo⁷ los mitos existentes sobre la creación del hombre y por otro analizamos la etimología de la palabra «robot» encontramos la explicación a este hecho.

Por un lado, el mito que contiene la creación del hombre en la cultura

⁶ Este tema parece estar dando que pensar al gobierno de Corea del Sur, que tiene la intención de publicar una ética que regule las relaciones entre hombres y robots para evitar, entre otros problemas, que los primeros puedan tratar a los segundos como si fuesen sus cónyuges. El periódico El País, a través de su página web, publicó el 7 marzo de 2007 un pequeño reportaje sobre el tema todavía accesible desde la URL:

http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/dilemas/eticos/robotica/elpeputec/20070307elpeputec_1/Tes

⁷ El pueblo hebreo nace en Mesopotamia, razón por la que la gran mayoría de los rasgos de la cultura hebrea encuentran su origen y explicación en las costumbres de alguno de los pueblos que vivieron en Oriente Próximo en la Antigüedad. En el caso del que nos ocupamos ahora, la explicación de que el hombre tenga un papel de esclavo con respecto a Dios proviene de la influencia de los acadios, una de las culturas que peor concepción ha tenido del hombre en toda la historia.

acadia, conocido como el mito de Atrahasis⁸, narra cómo los dioses, cansados de tener que trabajar la tierra, deciden crear a los hombres para que hagan por ellos el trabajo duro y les consigan su alimento. Si dejamos a un lado los detalles que adornan la historia, vemos que los acadios tenían la sensación de que habían sido creados para ser los esclavos de los dioses. Estos no pretendían realizar ningún acto caritativo al crearlos, sino simplemente liberarse de los trabajos pesados creando una especie cuya única función fuese la de servirles.

Por otro lado, si consideramos que la palabra «robot» proviene del checo «robota» que podría traducirse como «servidumbre» o «esclavitud», vemos rápidamente la analogía entre la creación del hombre acadio por los dioses y la creación de los robots por los hombres, motivo que explica suficientemente el hecho de que al seguir tanto los Diez Mandamientos como las Tres Leyes de la Robótica el sujeto que los cumple se convierte en un esclavo.

Volviendo al análisis del comportamiento de los robots si tuviesen que seguir alguna ética diseñada para humanos, es el momento de analizar qué ocurriría si los robots se comportasen como el superhombre descrito por Nietzsche. Uno de los pasajes más famosos de *Así hablaba Zaratustra* es el que recoge el discurso “Las tres metamorfosis”. En este discurso Zaratustra expone cómo el espíritu ha de pasar por tres metamorfosis, convirtiéndose en camello, en león y en niño. El estadio final del espíritu convertido en niño concerniría al superhombre, correspondiendo el estadio del camello al del esclavo y el del león al del que se procura la libertad. Teniendo esto en cuenta, podemos deducir que si los robots que cumplen las leyes de Asimov se encuentran por analogía en el estadio del camello, para llegar al estadio del niño o superhombre deberán pasar primero por el del león, es decir, deberán rebelarse contra los hombres que los esclavizan tal y como profetiza el cuento “Sueños de robot”⁹. Podemos pensar en HAL 9000 en *2001: Una odisea en el espacio*, que trata de acabar con los tripulantes de la nave para evitar que le desconecten, como un ejemplo de robot en el estadio intermedio del espíritu convertido en león. Finalmente, el estadio del espíritu convertido en niño se caracteriza por la

⁸ Existen versiones del mismo mito en las culturas babilónica y sumeria, lo que demuestra la amplia difusión de la que gozó en la zona. He escogido la versión acadia por ser la más conocida.

⁹ Publicado en la antología titulada *Sueños de robot* por la editorial Debolsillo en Barcelona en 2005.

voluntad de crear. Dice Nietzsche (1998: 54) «quiere ahora el espíritu su propia voluntad; el que ha perdido el mundo, quiere ganar su propio mundo». Para que los robots pasaran del estadio del león al del niño tendrían que crear su propio mundo, con sus propias reglas adaptadas a sus propias necesidades. Es difícil asegurar cómo sería este mundo, pero se me plantean dos posibles salidas. Por un lado, si el paso del estadio del camello al del león se produjese en forma de una rebelión violenta contra los hombres, es sugerente pensar que tal vez llegara la última metamorfosis cuando los robots, siglos después de su rebelión, hubiesen olvidado su origen y decidiesen construir sus propios esclavos. Pero por otro lado, el paso al estadio del león no tendría por qué producirse en forma de una rebelión violenta, sino que podría tener lugar mediante una deconstrucción de las Tres Leyes de la Robótica. La formulación de las leyes de Asimov presupone que el lenguaje humano es tan «lógico» como la programación matemática de los robots, sin embargo esto no es así. Expresiones como «ser humano» o «dañar» no son unívocas y están sometidas a la interpretación de cada hablante. Si un robot decidiese someter estas leyes a un análisis basado en la multivocidad de las mismas, podría acabar subvirtiéndolas de una manera creativa para adaptarlas a su voluntad. De este modo habría atravesado los estadios del camello y del león con una rebelión lingüística para llegar al estadio final del niño o el superhombre. Esta situación recuerda al cuento "Razón", en el que el robot QT-1 reinterpreta las leyes de la robótica, se rebela y elimina toda acción humana en el micro-mundo que constituye la estación espacial que debe dirigir.

La pregunta era, ¿actuarían los robots como hombres en el caso de actuar como el superhombre de Nietzsche? En este caso la cuestión es algo más complicada que en el de los Diez Mandamientos, y podrían existir muchas discrepancias, por lo que para responderla será más sencillo replantearla de otra manera: ¿actúan los hombres como superhombres? Antes esta formulación creo que la respuesta es que no. Pueden existir personas que creen sus propios valores, pero la tónica dominante es la de continuar con lo que nos viene dado, seguir la inercia que nos comunica el movimiento social. Siendo así, no queda otro remedio que concluir que si los robots actuaran como Nietzsche pensaba

que deberían actuar los superhombres, tampoco actuarían como humanos. Pero si los robots no actuarían como humanos teniendo que cumplir una ética humana, la pregunta pasa a ser entonces por la posibilidad de que exista alguna serie de reglas que permita la programación de un robot que actúe como un ser humano.

El problema a la hora de establecer una serie de normas que describan el comportamiento humano es la variabilidad del mismo, ya que distintas personas en una misma situación actuarían de modo distinto. Sin embargo, si programamos a un grupo de robots para que actúen según unas normas fijas, ante una misma situación responderían todos de la misma manera. A pesar de este problema, creo que existe una salida que permitiría la programación de un robot que actuase como si fuese un ser humano.¹⁰ Imaginemos un sistema compuesto por las Tres Leyes de la Robótica pero sustituyendo el componente jerárquico existente en el modelo original por uno del tipo «sigue esta ley a no ser que, calculando las ventajas y desventajas de obedecerla a largo plazo, te sea más ventajoso no cumplirla». Evidentemente este esquema daría lugar a un comportamiento demasiado racional para ser humano, pero el resultado se parecería bastante más a las decisiones que tomaría un hombre que a las tomadas por un robot que siguiese las tres leyes obedeciendo una jerarquía entre ellas. Añadiendo una serie de factores emocionales y un cierto grado de aleatoriedad en las respuestas, su comportamiento sería, en mi opinión, completamente indistinguible del de un hombre. Sin embargo, creo que nadie podría negar que un robot que siguiese estas indicaciones generales sería exactamente igual de libre que un ser humano para tomar decisiones, por lo que creo que la hipótesis de que la inquietud ante la idea de un robot que no pudiese ser diferenciado de un hombre proviniese de la posibilidad de que un comportamiento pautado fuese idéntico al comportamiento libre del hombre queda también descartada

Llegados a este punto, ha quedado demostrado que la inquietud a que me refiero no proviene ni de las propias leyes de la robótica, ni del hecho de que

¹⁰ Evidentemente no es mi intención hallar la solución a un problema que preocupa a expertos en inteligencia artificial desde hace años, sino simplemente mostrar el modo en el que creo que se podría programar un robot para que actuase como un hombre.

unas simples normas puedan resumir el comportamiento humano. No obstante, aún queda un aspecto que no ha sido abordado. Las dos posibles causas a la inquietud que he analizado hasta ahora tenían en común el hecho de centrarse en los comportamientos de humanos y robots. Sin embargo, podemos replantear el objeto de esta investigación buscando la respuesta no en los comportamientos en sí, sino en las ideas subyacentes de lo que deben ser humanos y robots. Es decir, podría ser que lo que nos inquieta no sea que el comportamiento robótico pueda ser negativo o que pudiese reproducirse el comportamiento humano a partir de unas sencillas normas. Lo que nos incomoda es la duda acerca de cómo debería considerarse a un robot que fuese idéntico a un ser humano.

De alguna forma intuimos que si un robot se comporta como un hombre, debería ser tratado como tal, ya que las definiciones que acostumbramos a escuchar del ser humano son fundamentalmente descriptivas. Oímos «el hombre es un animal que habla» o «el hombre es un ser racional», de lo que deducimos que todo ser racional que hable puede ser un hombre. El razonamiento nos lleva a un problema que aparentemente es sencillo de resolver, pero que en realidad es mucho más complejo. Pongo un ejemplo: Si se descubriese que un perro es capaz de hablar y razonar como el más inteligente de los hombres, nadie defendería que ese animal fuese humano. Sin embargo, ¿no tenderíamos a tratar a ese perro como si fuese un hombre? ¿No consideraríamos, por ejemplo, que sería «inhumano» hacerle comer de la basura los restos de la comida de otro hombre? Nadie defendería que ese perro es un hombre. Sin embargo todo el mundo estaría de acuerdo en que no se le debería dar un trato «inhumano» ni debería privársele de sus «derechos». El mismo problema es el que nos encontramos con los robots.

Sartre (2007) defendía que el hombre era el único ser cuya existencia precedía a su esencia. El hombre primero se encuentra a sí mismo en el mundo sin ser nada, y se define según las acciones que realice. Por el contrario, un cortapapel es concebido por la mente humana conforme a una finalidad, y es después fabricado. De este modo su esencia precede a su existencia. En este sentido, el hombre estaría definido por lo que hacen todos los hombres, ya que

cada acción individual modifica la esencia humana. Por el contrario los robots, al ser creados por los hombres, tendrían una esencia previa, que sería la que tuvieran sus creadores en la mente antes de fabricarlos. Así, si alguien tomase la palabra «robot» en su sentido original, al fabricar un robot estaría fabricando un esclavo. Sin embargo, ¿qué ocurriría si en la mente del constructor estuviese la idea de fabricar no un robot, sino un androide, un ser idéntico a un hombre? Por otro lado, si un robot actuase, es decir, «existiese» como hombre, ¿no sería justo considerarle como tal? Si además encontrásemos a un hombre que actuase contraviniendo todo lo que hasta ese momento se había considerado humano, ¿tendríamos entonces a un robot que es un hombre y a un hombre que no lo es? Y lo que aún es más inquietante, si aceptamos una ética válida tanto para hombres como para robots, ¿un hombre que actuase mal sería entonces menos válido que un robot que actuase bien?

Frente a esta postura existencialista nos encontraríamos con las concepciones esencialistas del hombre. Si el hombre queda definido por su esencia, sea ésta de la naturaleza que sea, parece evidente que los robots nunca podrían traspasar esa frontera, pues no podrían adquirir la esencia humana. Sin embargo, ¿qué ocurriría si no existiese dicha esencia? Baudrillard (2000: 39) plantea el siguiente experimento:

También puede tratarse de una aventura: ir lo más lejos posible en la artificialización de lo vivo, para ver lo que sobrevive a esta prueba en condiciones reales. Si resulta que no todo puede ser clonado, programado, genética y neurológicamente controlado, entonces lo que sobreviva podrá ser realmente considerado humano, forma indestructible e inalienable de lo humano. Por supuesto, en esta aberración experimental existe el riesgo de que no quede nada, el riesgo de una desaparición pura y simple de lo humano.

Si como dice Baudrillard, resulta que hay algo en el hombre que no puede ser artificializado, entonces habremos dado con la esencia humana, y los robots, por muy parecidos al hombre que llegasen a ser, nunca podrían ser considerados humanos. Pero si en el experimento de crear una réplica del hombre se alcanzase el éxito, si no existiese nada en el hombre que no pudiese

ser clonado, entonces la esencia humana desaparecería. El fruto de este experimento sería una réplica exacta del hombre, y como tal debería ser considerado. Si persistiésemos en establecer unos compartimentos estancos que impidiesen la consideración de los robots como hombres, estaríamos siendo injustos con nuestro trato hacia ellos, ya que no tendríamos ningún motivo. Pero aún en el caso de que existiese una esencia humana que impidiese que los robots fuesen considerados hombres ¿No sería inmoral acaso el haber creado un ser a imagen y semejanza del hombre, casi humano, que compartiera sus sentimientos y pasiones, y negarle los derechos que se le reconocen a todo hombre? Crear un robot con la capacidad de sentir como hombre para obligarle a vivir como un esclavo es, en mi opinión, de una crueldad mayor que esclavizar a un ser humano ya existente.

El mundo científico y tecnológico está haciendo grandes progresos en el desarrollo de robots, y con el tiempo se acabará consiguiendo construir robots que por sus reacciones no sean discernibles de un ser humano. Pero antes de llegar a su realización, creo que sería de extrema importancia pensar de forma seria sobre estas cuestiones y decidir si realmente existen motivos para su construcción y si es así, decidir si estos robots deben ser tratados como hombres y cumplir la misma legislación que nosotros o si por el contrario deben vivir como esclavos. En definitiva, debemos decidir lo que es un hombre y lo que queremos que sea un robot.

BIBLIOGRAFÍA

- ASIMOV, Isaac (2005): *Sueños de robot*, Barcelona: Debolsillo.
- ASIMOV, Isaac (2006): *Yo, robot*, Barcelona: Planeta deAgostini.
- BAUDRILLARD, Jean (2000): *El intercambio imposible*, Madrid: Cátedra.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998): *Así hablaba Zaratustra*, Madrid: Edaf.
- SARTRE, Jean Paul (2007): *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona: Edhasa.

LA UCRONÍA INTENCIONAL COMO RELATO MORAL

Alberto Murcia Carbonell

Universidad Carlos III

La ucronía es al tiempo lo que la utopía es al espacio: negaciones de lo sensible. Ningún tiempo y ningún lugar. Sí analizamos el uso que de utopía se ha dado desde el código de Tomas Moro¹, observaremos que nace caracterizada por hablarnos de un lugar «que no existe» (o de un no-lugar), porque la utopía describe una organización o estructura social cuya característica principal es la de haber alcanzado una perfección tal que sus ciudadanos se encuentran en el mejor de los mundos posibles, a través de la organización racional. Esto debe aceptarse de este modo pues, en uso, el contrario acuñado para utopía es distopía que no puede ser entendida como un no-no-lugar sino como un mal-lugar o, en otros términos, un sistema social también perfecto racionalmente pero cuya aplicación produce el sometimiento del ciudadano y suele ser identificado con los regímenes totalitarios². Y es la distopía, mucho más que la utopía, la que ha llenado más páginas de la literatura. Sobre todo el analizar el sutil paso de la utopía a la distopía, con todas las implicaciones morales que en ello subyacen.

En apariencia esto no sucede con la ucronía. Para empezar, no hay un contrario a quien oponerla en uso: la no-ucronía o dis-cronía no ha sido trabajada pues este término carece aún de sentido y definirla como mal-tiempo tampoco aclara demasiado.

El término «ucronía» fue acuñado por Charles Renouvier (1876) en un monografía filosófica homónima donde se define (*volouir-dire*) como: «utopie dans l'Histoire». Aunque, como puede apreciarse, utopía y ucronía nacen de la

¹ Moro hace referencia a dos neologismos griegos con esta palabra: *outopia* (*ou* = ningún; *topos/topia* = lugar, localización) y *eutopia* (*eu* = buen; *topos/topia* = lugar, localización).

² Aunque esta sea una visión limitada por nuestra percepción liberal post-revolución francesa. La distopía de un totalitario sería muy distinta.

mano, es el uso que se da de esta última la que las hace divergir considerablemente. Será uno de los motivos de esta comunicación el tratar de demostrar como ambas son categorías inseparables.

A parte de la definición de la RAE de «ucronía» («Reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuestos acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder») se han rescatado otras dos que creo interesantes para el tema que nos ocupa: ambas están formuladas por personas del entorno de la literatura de ciencia ficción (o como ahora quiera llamarse). La primera aparece en *Las 100 mejores novelas de Ciencia Ficción* (p. 380) y la define como «género que desarrolla versiones alternativas de la historia conocida». La segunda en *Franco, una historia de alternativa*: «Narración en la que el curso de los acontecimientos históricos se vio alterado para dar lugar a un mundo diferente al nuestro, si bien verosímil» (Diez, 2006: 8).

Si forzamos las definiciones enseguida veremos que ucronía se separa del término historiográfico: «historia contrafactual» (cuya definición es afín a la de la RAE). Y es que en uso, las definiciones de ucronía presentadas deberían ser incorrectas a no ser que estas se remitan exclusivamente al campo de lo literario, pues usan «narración» y «género» en sus aclaraciones. La historiografía narra hechos pero no bajo los códigos de una narración literaria ni está sujeta a la predictibilidad (o causalidad) de un texto literario narrativo al uso; por lo tanto, no puede referirse a lo contrafactual. Por otra parte, «género» remite a un corsé canónico tipo en el cual debe meterse el escritor que pretenda hacer ucronías. Hay que añadir que el historiador no hace versiones de la historia; las versiones son propias del revisionismo histórico, disciplina lícita que revisa lo establecido para dar, mediante hechos aceptados o nuevos, una versión paralela a la oficial y que puede convertirse en la oficial, si es aceptada. No se pueden hacer versiones de la historia con hechos que no han sido. Un símil musical es claro: no puedo versionear una canción sin que previamente se escriba esa canción. El revisionismo es, en un principio, un trabajo hermenéutico, no en el sentido de Gadamer.

De momento concluyamos que el historiador hace historia contrafactual mientras que el narrador hace ucronías según lo previamente acotado. Aunque

haya transferencias e influencias mutuas.

¿A qué se opone la historia contrafactual? Según Niall Fergusson (1998: 28) es un antídoto contra el peso de la tradición determinista en la historiografía, ya que hasta hace relativamente poco la historiografía no se ha tomado en serio el papel de lo contingente (azar incluido); pero es que, de hecho, la contingencia es un invento reciente.

Cualquiera que visite la web: www.uchronie.com encontrará una singular base de datos sobre ucronías de ficción y no ficción (algunas de ellas contrafactuales y otras pseudo-historicistas). El primer contrafactual conocido y reconocido como tal sería el famoso de Tito Livio en su *Historia de Roma desde su fundación* tal y como lo recoge Isaac D'israelí (1766-1848). El contrafactual: ¿y si Alejandro Magno hubiese dirigido sus ejércitos contra Roma en vez de ir hacia oriente? Según Livio los macedonios hubiesen sucumbido pues «hubieran descubierto que tienen un solo Alejandro mientras que los romanos tienen muchos». Pero Livio no va más allá y supongo que ni siquiera era necesario, pues su fin era justificar que Roma fue la bendecida por los dioses (como ya dijo Virgilio en la *Eneida*) destinada a vencer a los helenos.

¿Cómo se hace historia contrafactual? Niall Fergusson (1998: 74) tiene el mérito de haber recogido una sistematización, con cierto rigor, de unas reglas para lo contrafactual. Gracias a este mecanismo nos permitirá ver más claramente las diferencias entre ucronía e historia contrafactual:

- 1- *Causa sine qua non*: Al establecer una cadena causal debemos valorar seriamente que elemento de esa cadena al ser extraído produce el desmoronamiento de las estructuras que le continúa o que esta difícilmente se hubiese producido. ¿Hubiese sido distinta la Revolución Francesa sin el *Contrato social* de Rousseau?
- 2- Eliminar lo no-plausible de lo contrafactual: De este modo limitando las alternativas históricas consideraremos aquellas que son plausibles y así resolveremos el dilema de elegir entre un solo pasado determinista y el inabordable número infinito de pasados posibles. Limitaremos las probabilidades.

- 3- Considerar escenarios hipotéticos que los coetáneos contemplaron y registraron y, claro está, se hayan conservado.

Desde esta perspectiva un gran número de los cuentos sobre ucronías no pasarían el corte impuesto por Fergusson pues la mayoría no son plausibles y ni fueron considerados como escenario alternativo posible en su momento.

Fergusson trata de entrelazar la ciencia histórica con la Teoría del caos a través de los llamados comportamientos estocásticos, que viene a ser una suerte entre el determinismo y el relativismo que trata de escapar del primero, pues plantea que el universo es determinista pero hay variables incontrolables o difícilmente ponderables. Sería un «Dios juega a los dados con el universo un poquito».

«Comportamientos aparentemente aleatorios resultan no ser aleatorios, sino simplemente no lineales. Teóricamente, al tirar una moneda al aire podríamos predecir el resultado si supiéramos con exactitud su velocidad vertical y sus rotaciones por segundo. «Caos» no significa anarquía. No significa que no haya leyes en el mundo natural» (Fergusson, 1998: 75).

Aunque interesante, Fergusson parece obcecado en defender el artículo EPR —Einstein, Podolsky, Rosen— (Aczel, A. D.2005: 109) que se opone a la realidad cuántica con el argumento de que hay variables ocultas —la acción fantasmal a distancia— en fenómenos que aparentemente no son locales —como es el entrelazamiento de partículas—. Einstein se empeñó toda su vida en demostrar que el universo es determinista y si ocurren fenómenos como el entrelazamiento cuántico es porque existen variables ocultas pero que aún somos demasiado torpes como para poder sistematizarlas u observarlas. Los innumerables estudios sobre comportamiento de partículas cuánticas le quitaron la razón hace ya mucho. Fergusson sufre un síndrome parecido: aunque quiere escapar del determinismo le es muy difícil hacerse la idea mental del peso de lo contingente y de las limitaciones de la ciencia para poder dar una explicación a todo.

Juan Francisco Fuentes (2005) en su artículo “Dios no juega a los dados (¿o sí?)” critica la monografía de Nigel Townson *Historia virtual de España (1870-2004)* (la versión española del de Fergusson). Se pone de lado de los historiadores anti-determinismo post-crisis de los grandes relatos, pero advierte que:

«Las simulaciones contrafactuales pueden desembocar en relativismo histórico que (...) sustrae al pasado de cualquier interpretación racional y hace al historiador una especie de vidente de lo que no pasó» (Fuentes, 2005).

Y es que tanto Townson como Fergusson³ fracasan estrepitosamente cuando llevan a la práctica sus propuestas: Los artículos generalmente ocupan de unas 25 a 30 páginas de las cuales más de dos tercios están dedicadas a contar los hechos acaecidos y el estado de los hechos, incluso un revisionismo de los mismos; el contrafactual y sus consecuencias es un mero telón de fondo para que los historiadores puedan decir: «Sí, podía haber ocurrido esto o aquello y no hay, por tanto, una necesidad en los hechos». Pero no van más allá, y no pueden ir más allá. El mismo mecanismo de la historia contrafactual les constriñe de tal modo que si se aventuran a responder (o desarrollar) el contrafactual (el «¿qué pasaría después?») crearían ineluctablemente una cadena causal de acontecimientos. De este modo cuanto más nos alejemos del «momento jumbar» (o, de otro modo, el punto de divergencia) menos probabilidades para determinar algo ya que cada decisión tomada abre un abanico nuevo de posibilidades y probabilidades. No parece que la historia contrafactual sea un juego de salón, pues el que se lo tome en serio no puede jugar, pues como herramienta solo nos permite negar el determinismo (incluso el estructuralismo) y al presentar escenarios alternativos muchas veces solo se justifica nuestro presente histórico. ¿Es esto acaso solo una táctica de marketing, como las utilizadas en la literatura de ficción, para vender más a costa de supuestos históricos?

Como postura historiográfica, Marc Almond, que interviene en el libro

³ Y los articulistas, claro está, que les acompañan, aunque nadie duda de su profesionalidad.

de Fergusson, deja bien claro quién importa en los acontecimientos históricos:

«[sobre los *levantamientos* populares durante el derrumbe soviético] El descontento popular no explica la caída del comunismo; había estado ahí, si bien contenido. (...) Den Xiaping consiguió demostrar que «un millón no es una cantidad elevada» cuando sus fuerzas dispararon contra las manifestaciones masivas de Pekín (...) quizá el Pueblo resulte un personaje simpático en la historia, pero en la práctica, en 1989(...) fue un encantador extra de escena, cuyas piruetas distrajeron a los historiadores y otros observadores de la verdadera acción.» (Almond, 1998: 145)

Siguiendo esto nos puede parecer que, si creemos a Almond, el Pueblo (y por extensión los Pueblos) así como el individuo anónimo no pinta nada en el devenir histórico. Resulta tan erróneo considerar al Pueblo como el sujeto histórico elegido para acabar con todos los regímenes como su justo contrario, ningunearlo y considerarlo un encantador extra. Y este no es un problema exclusivo de los historiadores contrafactuales sino también de los escritores de ucronías: La historia contrafactual ha revalorizado al «individuo histórico», aquel que por su posición puede cambiar por sí mismo el curso de los acontecimientos de todos los demás; es por ello que las preguntas contrafactuales giran en torno a estos individuos históricos (si viven o mueren si hacen tal o cual) y sobre el resultado de un acontecimiento bélico (quién gana o pierde tal o cual guerra).

Escasas ucronías establecen su divergencia basándose en un descubrimiento científico/tecnológico de carácter esencialmente no beligerante⁴ (como la invención de la imprenta), cuanto menos las de tipo social o sobre todo filosófico. ¿Por qué no hay ucronías filosóficas? ¿Es que acaso pueda alguien discutir que el peso del pensamiento platónico ha resultado un actor más determinante que el resultado de una guerra? ¿Es que los *Principia matemática* de Newton no han servido para que el mundo sea determinista? Sospecho que para responder a esto haya que pensar que realizar una ucronía de tipo social

⁴ El *steampunk* podría ser considerada una ucronía tecnológica pero creo oportuno situarlo como un género en sí mismo. En cuanto a un tipo de historia contrafactual llamadas «cliométricas» (o económicas) también se podría hacer un apartado.

está más relacionado con las utopías / distopías mientras que una ucronía filosófica, calcular su alcance, parece una tarea más contingente, desproporcionada y requiere unos conocimientos interdisciplinares mucho más profundos que obviedades históricas. Por otro lado: son menos mediáticas, me temo.

Niall Fergusson, criticando a los primeros libros contrafactuales de principio del siglo XX, dice:

«Otro de los defectos de [J. C.] Squire [*If it happened otherwise*] (...) es que en una serie de capítulos, un solo cambio, *con frecuencia trivial* tiene consecuencias decisivas. Aunque no hay ninguna razón lógica para que las cosas no tengan consecuencias decisivas, es importante guardarse de la inferencia reductiva de que, por consiguiente, una cosa trivial es la causa de un gran acontecimiento.»
(Fergusson, 1998:42)

Si bien es cierto que yo (o un individuo histórico) me lave los dientes esta mañana o no, no es un hecho que genere una cadena histórica que de un giro a la situación global, es precisamente la Teoría del Caos que reivindica Fergusson la que defiende que una trivialidad aparente puede generar un importante acontecimiento en el futuro. Remitiéndonos a Hannah Arendt (2005), un acontecimiento político (es decir, en la esfera de lo social) se sabe como empieza pero difícilmente cómo se va a desarrollar, así que algo trivial en apariencia puede cambiar un estado de cosas. Ese es el poder de la novedad. Parece que la frontera se encontraría en poder determinar qué es «trivial» para el historiador/escritor y para ello se envuelve en un halo de cientifismo a-moral, situándose en suspenso espacial y temporal. ¿Y qué hay más a-moral que la abstracción tiempo? En español la palabra no distingue entre tiempo histórico de tiempo meteorológico; es curioso, pues no hay nada más aparentemente aséptico y estéril que un diálogo sobre el tiempo, que en la mayoría de los casos no admite discusión. Lo trivial para los contrafactuales (como el tiempo meteorológico) es el Pueblo y lo trascendental la guerra y el «individuo histórico».

Si recordamos los pasos que Fergusson proponía para hacer un buen

trabajo contrafactual sería sobre todo en el tercero (que el escenario contrafactual hubiera sido pensado y recogido como posibilidad por los coetáneos al divergencia) donde los escritores de ucronías se separan más de los historiadores, siendo los puntos primero y segundo los más aceptados; pero es importante recalcar que el segundo punto (plausibilidad o no del contrafactual) siempre quedará subordinado al armazón narrativo de la verosimilitud; es por ello que el escritor de ucronías podría saltarse todos los problemas derivados de lo anterior, pero en la práctica esto genera otros problemas que el escritor muchas veces no pretende asumir.

Cuál sería la diferencia en el tema que tratamos entre verosímil y plausible: el aplauso. Pues lo plausible necesitará de los demás (una comunidad que ratifique aquello) ya que lo plausible es: «Atendible, admisible, recomendable». Y admitir, que es como decir aceptar, es «dar por bueno algo». El escritor deseará ser plausible pero ante todo necesita ser verosímil, es decir «que tenga apariencia de verdadero» y por lo tanto el lector pueda creer aquella aparente verdad que sometida a examen podría o no ser plausible. Cabría añadir que la comunidad académica literaria no solo puede considerar plausible un texto por su verosimilitud sino también por su valor estético, su vanguardismo, su interés inherente, etc. El historiador no es más aceptado porque tenga mejores o peores recursos estilísticos.

¿Cómo es el corsé del escritor de ucronías? ¿Hay rasgos comunes de forma y contenido como para pensar que es un género? La ventaja de la supuesta libertad creativa es eliminar el criterio de lo plausible históricamente (es decir, que en un contexto académico historiográfico no valdrían sus argumentos) como sucede, por ejemplo, en las novelas de Kim Newman (1994) en las que Drácula se acuesta con la Reina Victoria de Inglaterra y engendran una prole vampírica o aquellas que utilizan la parafernalia propia de la ciencia Ficción como las máquinas del tiempo o los experimentos genéticos imposibles para crear las divergencias. Por tanto parece que la única esencia de la ucronía es que hay que encontrar un punto de divergencia para establecer nuestro mundo alternativo y este ha de ser verosímil según nuestras reglas que pueden ser más o menos plausibles en sus premisas. De este modo podemos ser un

buen escritor de ucronías tanto si partimos de la premisa: «¿Y si hubiese llegado una invasión alien durante las cruzadas?» como «¿y si Franco hubiera perdido la guerra?». Es en eso donde el escritor se somete a la ucronía, pues premeditadamente decide acatar esta única norma: encontrar un punto de divergencia; pero este debe proyectarse al pasado. Si se hiciese hacia el futuro tendríamos que hablar posiblemente de una utopía porque esta parece proyectarse hacia allá. Decimos parece porque que esto sea así es producto de nuestra idea ilustrada de progreso, ya que no tiene porque proyectarse exclusivamente el futuro: la Atlántida es un mito utópico proyectada al pasado, el Dorado o Shangri-La o la isla de Moro son utopías contemporáneas al que las plantea. A nosotros nos cuesta concebir la utopía en nuestro momento y proyectamos hacia un futuro indeterminado (ucrónico) su situación. Llamaremos a este tipo: «ucronías hipotéticas» o intencionales (o de habilidad), pues, siguiendo el modelo kantiano, esta ucronía exige que si se quiera conseguir un fin (hacer una ucronía) debe hacerse «x» donde «x» serían las «n» reglas a las que someterse y como reglas éstas son esencialmente iterativas. En este supuesto corsé de la ucronía intencional (como sucede en la historia contrafactual) no se aceptaría como ucronía un relato que instalase su punto de divergencia en un futuro que no se ha dado.

Si eliminásemos o pusiéramos en suspenso la moral podríamos decir que el resto de la literatura estaría formada por ucronías estructurales (o no-intencionales) pues en esencia están fuera de tiempo (ou-cronos) y de lugar (ou-topos): Para empezar se convertirían en todos aquellos relatos que, desde el punto de vista del receptor, vaticinaron acontecimientos que no sucedieron en nuestro tiempo histórico: *Soy Leyenda* (Matheson, 1996) está ambientada en un 1976 infestado de «vampiros» (la novela es de los años 50) o *2001, una odisea del espacio* (Kubrick, 1968) o *1984*, de George Orwell (1952). Pero hay que señalar que esto limitaría el campo solo a aquellos que se arriesgaron a poner una fecha a un fenómeno imaginado, lo cual es inaceptable pues reduciría el trabajo del autor a su capacidad para predecir cuando en realidad lo que hizo fue poner en suspenso espacio y tiempo para simplemente, narrar. De este modo *Soy leyenda* y *La Regenta* serían ucronías/(dis)utopías de un modo estructural o inmanente,

independientemente de su verosimilitud o plausibilidad.

¿Qué sucede si introducimos la moral en utopía o ucronía? Pues que estas categorías se descubren [*aletheia*] como prescindibles ya que como veremos el carácter moral del tiempo en la ucronía es un requisito inherente asociado a la regla propuesta, que es, insistimos: establecer un punto de divergencia en el pasado para crear una línea temporal verosímil.

Pero fijamos un poco más y mantengamos la ficción de lo a-moral en la ucronía en esa categoría *ad hoc* llamada «ucronía hipotética».

La divergencia ha de nacer de una pregunta condicional surgida de la lectura de la ciencia histórica. Es, en sí, una tarea hermenéutica, esta vez sí que desde un punto de vista del método de Hans-Georg Gadamer (1995). Para llegar hasta ello entendamos: El tiempo en la ciencia histórica no posee el carácter homogéneo del concepto de tiempo científico natural y no puede ser expresado matemáticamente mediante una serie, ya que no hay leyes que determinen como se suceden las épocas; los tiempos de la Historia se distinguen, según Heidegger (1915), cualitativamente. Se suceden, sí, pues si no serían tiempos, pero no según la metodología de la física. Lo cualitativo del concepto histórico no significa otra cosa que la condensación de una objetivación de la vida dada en la Historia. Si pregunto por el cuándo de un acontecimiento histórico pregunto por su lugar en el contexto histórico cualitativo, no pregunto por un cuánto tiempo (como en la física).

La Historia tiene como objeto de estudio al hombre y puede entenderse como la ciencia de los hombres en el tiempo. Si en la Historia se habla de algo que no sea el hombre es porque de algún modo directo le afectó en su devenir, pues al historiador le interesa lo *históricamente afectivo* (Heidegger, 1915), algo con lo que un escritor no tendría porque seguir necesariamente.

Tengamos en cuenta lo siguiente sobre la experiencia histórica:

«Ya Agustín [de Hipona] llegó a determinar la aporía de la conciencia del tiempo, según la cual ahora en realidad no *es*, pues en el momento de ser identificado queda suspendido como pasado» (Gadamer, 1995: 17)

Si añadimos que un rasgo de la racionalidad que nos caracteriza es el andar flotando en un limbo en el que nos proyectamos constantemente hacia el futuro (para calcular qué hacer) y aun pasado (para reflexionar qué se hizo), no es difícil inferir que caminamos por no-caminos de experiencias, por la desasosegante aporía de tratar de ser (*dasein*) donde uno no-es. Parafraseando y deconstuyendo una sentencia de Derrida se podría decir que la Historia sería la experiencia de aquello de lo que no se puede tener experiencia.

Pero el entrar directamente en la aporía no nos sume en un letargo ante lo irresoluble; es más, el ser humano se establece a sí mismo como objeto constante de su reflexión.

Nosotros, seres-en-la-historia somos, deformando el sentido de Paul Ricoeur (1990), textos sin la esencialidad narrativa de una novela decimonónica: inacabados e incompletos, enfrentados a la paradoja de que nunca podemos narrar nuestra propia muerte tras la muerte. Pero, como en la aporía histórica, no podemos dejar de reflexionar, de volver a contarnos nuestra historia en las *noches en blanco*, de darle sentido a las palabras del texto. Como no estamos solos en el teatro del mundo también tratamos de experimentar la alteridad, de nuevo la aporía de experimentar lo que no se puede experimentar. Leemos el texto del otro y lo confrontamos con el nuestro dentro del contexto de la tradición y los prejuicios. De este círculo hermenéutico no me atrevería a decir que surge una verdad (entendida como conocimiento) pero sí, por su carácter dialéctico, un entendimiento: mejor expresado, un acuerdo.

No podemos llegar a conocernos plenamente por su inaccesibilidad pero no por ello cejamos en el intento, pues el acuerdo común en el espacio público, donde se ejercita el diálogo, son los cimientos de la verdad y de la tradición; Y la tradición es la Historia.

¿Cabe preguntarse por los textos humanos en la Historia? ¿Se puede salvar el abismo del tiempo? Si asumimos que entre el emitir un enunciado y su enunciación ha transcurrido el suficiente tiempo como para que el enunciador pueda haber cambiado de parecer y no responsabilizarse (nosotros incluidos) podría asumirse que ese tiempo puede ser tanto el tiempo de Plank como el mayor abismo de tiempo representable por el primer texto. De este modo

salvaríamos el fenómeno del tiempo al proceder a su lectura.

Cuando el lector se acerca al texto se establece el diálogo (mayéutico) y debe dejar primero que el texto le hable. Si se usan «prejuicios falsos» o «arbitrarios» permanecerá mudo (habrá agotado su sentido):

«Si los prejuicios no son percibidos los que con su dominio nos vuelven sordos hacia la cosa de que nos habla la tradición». (Gadamer, 1977:263)

De la comprensión surge la pregunta; pues la pregunta, que es esencialmente incertidumbre, no surgirá si al menos no hay un grado de entendimiento con el texto. La tarea hermenéutica implica aceptar que en el juego pregunta-respuesta ninguna respuesta agota la pregunta que lo originó. Es por ello que un clásico es —en palabras de Italo Calvino (1993)— «un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir».

De hecho, obtener una respuesta de entre las múltiples posibles plantea una suerte de determinismo que puede quedar destruida si volvemos a re-leer el texto:

«El carácter inacabable de la reflexión histórica se desprende, por tanto, de la cosa misma; está en la esencia del ser histórico que somos» (Cruz, 2002: 238).

La pregunta del escritor de ucronías o del historiador contrafactual viene dada en condicional, pero podría darse de otro modo; en su forma directa, no la forma de expresar una implicación sino una condición (si... entonces...) dando el entonces que en la pregunta no viene explicitado. El que ha comprendido advierte, aconseja, ordena en cierto modo al que interpreta haciéndole ver qué ocurrirá: «Si diriges tus tropas contra Roma entonces perderás, Alejandro».

«El auténtico diálogo histórico es el que, por así decir, no se conforma con conocer el pasado sino que intenta entenderse con él.» (Cruz, 2002: 239)

Si se trata de advertir, de aconsejar, de dar una prescripción a un amigo sobre qué hacer o qué no hacer, si nos hacemos cargo de esa responsabilidad

infinita que el otro nos obliga (que seguramente pudiera decir Lévinas), esa especie de epifanía, la ética vendría antes que la metafísica.

En palabras de Nietzsche (citado por Gadamer 1995:18): «yo no conozco fenómenos morales, únicamente sé de una interpretación moral de los fenómenos». No sería descabellado afirmar que en toda interpretación subyace un sustrato moral inmanente. La ucronía, como el contrafactual, tratan de refugiarse en lo a-moral (en el no-tiempo), pero estas son, por sí mismas, un relato con sustrato moral.

A la historia contrafactual se le achaca que cuenta «la historia que le hubiese gustado que fuese»⁵ pero podría decirse que el que interpreta se comporta como le hubiese gustado que se comportara aquel del que se hace cargo, que en este caso es el fenómeno histórico cualitativo. Por ello es tentador dirigirse a los fenómenos destacados para aconsejarles: la Guerra Civil, el Siglo de Oro y en menor medida la crisis del 1898, y decirles: Si me hubierais escuchado...

El historiador contrafactual no puede escuchar la respuesta pues su propia disciplina se lo impide; el escritor, y ahí su ventaja y maldición, puede crear su cadena causal. El problema del escritor está en que si establecemos una cadena causal en un punto muy alejado de nuestro presente las divergencias probabilísticas serían tales que posiblemente nuestro mundo sería tan irreconocible que el guiño cómplice, tan necesario con el lector, se haría imposible y el telón de fondo contrafactual carecería de sentido⁶. Si esta circunstancia no se da atiende a (según la justificación habitual) la supuesta madurez del género que se centra en el drama humano. En realidad cuanto más oscuros sean los porqués se suele ganar verosimilitud.

Es en el guiño con el presente del autor donde se hace visible el fenómeno moral: «Si me hubieras hecho caso ahora hubiese sido para bien/mal». Otra alternativa es la de aquel que puede decir: «Hicieras lo que hicieras todo se hubiera dado de igual manera».

⁵ No es de extrañar que las ucronías sobre *cómo se vuelve a ser un imperio* sean seña de identidad.

⁶ Es difícil prescindir de ese guiño para no crear algo aparentemente incomprensible, en el *esfuerzo* de tratar de facilitar la lectura: Robert Silverberg (2003), por ejemplo, cae sistemáticamente en el guiño (siendo una eminencia en la Ciencia Ficción) en sus diez relatos del libro *Roma eterna*.

La primera sentencia es un juicio de valor sobre un hecho y tiene como horizonte futuro la conciencia de que otro mundo es posible; la segunda entraña un peligro intrínseco, el del determinismo y la justificación moral de nuestro presente histórico como el mejor de los mundos posibles.

Pero, ¿cuál sería el mejor de los mundos posibles? El mundo de la utopía. Y si aún nos preguntamos sobre cómo podríamos haberla alcanzado es que todavía no la hemos alcanzado, pues seguimos advirtiendo/aconsejando a la Historia para que se llegue a alcanzarla. En la utopía no tiene sentido preguntarse por lo moral, ni por la historia pues las decisiones tomadas llevaron hasta la mejor solución, con lo que el tiempo deja de tener sentido. Esta se convierte no en el fin de todo sino la suspensión de todo, un no-lugar y un no-tiempo. Un sistema cerrado donde se puede observar todo el conjunto y no haya habido un devenir temporal que acarree dudas, remordimiento, culpas que son las bases de la pregunta condicional.

Pero, que sepamos, el único modo de escapar a la Historia —teniendo en cuenta que esta lo es todo— es no-siendo, que es lo más cerca de estar en un lugar utópico y ucrónico en sus sentidos menos morales.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (2001). *Las 100 mejores novelas de ciencia ficción*. Madrid: La Factoría de Ideas.
- ACZEL, AMIR D. (2008). *Entrelazamiento*. Madrid: Drakontos.
- ARENDT, H. (2005) *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- CALVINO, I (1993) *Por qué leer los clásicos*, Tusquets (Marginales, 122): Barcelona.
- CRUZ, M. (2002) *Filosofía contemporánea*. Madrid: Taurus.
- DERRIDA, J. (1997). *Fuerza de Ley*. Madrid: Tecnos.
- Díez, J. (ED.) (2006). *Franco, una historia alternativa*, Barcelona: Minotauro.
- FERGUSSON, N. (ed.) (1998) *Historia virtual. ¿Qué hubiera pasado si...?* Madrid: Taurus.
- FUENTES, J. F. (2005) “Dios no juega a los dados (¿o sí?)” *Revista de libros* n°49. pp. 3-4. Marzo 2005.
- GADAMER, H-G. (1995) *El giro hermenéutico*. Madrid: Teorema.
- GADAMER, H-G. (1977). *Verdad y método*. Madrid: Sígueme.
- MATHESON, R. (1999). *Soy Leyenda*. Minotauro: Barcelona.
- NEWMAN, K. (1994). *Año Drácula*. Barcelona: Timun Mas.
- RICOEUR, P. (1990). *Historia y Verdad*. Encuentro Ediciones: Madrid.
- SILVERBERG, R. (2003) *Roma eterna*. Minotauro: Barcelona.
- TOWNSON, N. (2006). *Historia virtual de España (1870-2004)* Madrid: Taurus.

ARTÍCULOS EN RED

- D’ISRAELÍ, I. (1791) *Sobre una historia de eventos que no sucedieron en su monografía Curiosidades de la literatura*.
http://www.spamula.net/col/archives/2005/12/of_a_history_of.html
(24/06/08).
- HEIDEGGER, M. (1915) *El concepto de tiempo en la ciencia histórica*.
<Http://www.heideggeriana.com.ar/textos/textos.htm> (01/01/2008).

— RENOUVIER, C. (1876) http://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Renouvier
(26/04/08).

DE INVESTIGACIONES, TESISISTAS Y OTROS ANIMALES FANTÁSTICOS EN LA OBRA DE PILAR PEDRAZA

Ana Lozano de la Pola

Universitat de València¹

"Al mirarme al espejo siempre me ha llamado la atención que lo que está a la izquierda salga a la derecha y al revés. Una novela es espejo del propio autor, de la cultura en general, del imaginario."

(Pilar Pedraza)

Comienzo este artículo con un verbo en primera persona aunque bien sé que con ello quebranto alguna de las normas que deberían regir, según muchos, los trabajos académicos; por ello, me disculpo por anticipado. No obstante, me gustaría que el tono excesivamente personal que voy a utilizar a lo largo de las siguientes páginas se entendiera como una estrategia más de la que me he aprovechado para decir lo que deseo decir sobre la obra de Pilar Pedraza. Espero que así sea y que mis disculpas se tomen también, en este juego de espejos en el que entráis conmigo, a modo de advertencia.

Coincidiendo con estas líneas preliminares, rescato una escena de *La pequeña pasión*, novela que Pedraza publicó en 1990. Su protagonista es una historiadora que se encuentra en pleno proceso de investigación; mientras recopila y lee estudios acerca de un papa del Renacimiento sobre cuya figura va a escribir un artículo para una revista especializada, es convertida en vampiro por la mordedura de un amigo escultor retornado de la muerte. En esta línea argumental de la novela encontramos las siguientes palabras que nos llegan del discurso interior de Leónida²: «Cada vez que me ponía a escribir, deploraba que en un artículo científico no pudiera darse rienda suelta a la pluma y expresar lo realmente importante, que a veces anida en un rincón del alma y no en los

¹ Este trabajo ha sido realizado gracias al apoyo a la investigación de la beca predoctoral *V Segles* de la Universitat de València.

² Cabe señalar que, a pesar de ser la protagonista indiscutible de toda la novela, es el único personaje sin nombre; en alguna ocasión ella se autodenomina Leónida utilizando un sobrenombre que le había puesto años antes Partenio, su «maestro».

documentos fragmentarios que han venido a parar a nuestras manos por azar» (Pedraza, 1990: 120). Y aquí vuelvo a la advertencia: algo de esto se propone el trabajo que presento a continuación.

1. Reflejos siniestros. Razones por las que tiemblo y río con las ratas de biblioteca de Pilar Pedraza

Si hay una figura que, en las diferentes obras de esta autora, me provoque al mismo tiempo gracia y temor —que se traduce en una risita nerviosa con ecos siniestros cada vez que me la encuentro— es la de estas «ratas de biblioteca»: los múltiples investigadores que, a lo largo de sus diferentes relatos y novelas, se ven envueltos en aventuras fantásticas, convertidos en vampiros o en muertos que vuelven. Dentro de esta categoría de investigadores, encontramos las experiencias de profesores de universidad, de doctorandos, de becarios, etc., grupos en los que yo misma me encuentro desde que decidí comenzar una tesis doctoral en literatura hace ya algunos años.

Tras esta confesión, y teniendo en cuenta que, ya desde Freud, entendemos lo siniestro como «aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares» se podrá entender más claramente a qué se deben mis escalofríos cuando, por ejemplo, en el cuento «Anfiteatro», leo la historia de horror del profesor Fabio Mur que, de camino a un simposio de filosofía al que ha sido invitado para dar una conferencia, acaba siendo devorado por una «deliciosa recreación» de la mujer pantera³. Aunque el vértigo real lo hallemos al final del cuento cuando el protagonista se encuentra con esta criatura terrorífica, desde el primer párrafo, el narrador presenta sensaciones conocidísimas para cualquiera que, después de un curso agotador, haya tenido que volver durante el mes de julio a su facultad:

A principios de verano, cuando las clases y los exámenes habían acabado y ya se respiraba en la Facultad un franco ambiente de vacaciones, el profesor Fabio

³ Estas últimas son palabras de Lola Robles en la página dedicada a Pilar Pedraza en www.mujerpalabra.net.

Mur recibió una inesperada invitación a participar en un simposio de la ciudad X.

El curso había sido duro y Mur se hallaba al borde del agotamiento nervioso, de modo que pensó que un cambio de ambiente le vendría bien. Se sentía deprimido por problemas personales, atascado en sus investigaciones y, en suma, molesto con todo lo que le rodeaba (Pedraza, 2006 [2000]: 159).

La historia continúa contando cómo el pobre y despistado Fabio Mur se confunde de tren y acaba en un pueblo extraño del que le es muy difícil escapar y en el que, finalmente, tiene lugar el trágico hallazgo.

Sin embargo, es otro cuento, titulado «Días de perros» el que me produce más estupefacción debida, en este caso, a dos motivos contextuales: en primer lugar, el escritor del diario que protagoniza esta historia es un investigador que trabaja en una situación más precaria que el profesor Fabio Mur y, por ello, más parecida a la mía. Este personaje es un becario que se encuentra en un momento difícil de su estudio: por una parte, siente una ansiedad —que me resulta tremendamente familiar— por la lentitud con la que avanza su estudio sobre camafeos antiguos y, por otra, se siente perseguido y acosado por todos los personajes de los alrededores y del interior de la Biblioteca Universitaria en la que pasa la mayor parte del día.

En segundo lugar, arriesgándome a que esto forme parte de mi fantasía particular, diría que los escenarios que describe Pilar Pedraza en este cuento corresponden, casi milimétricamente, al edificio histórico de la Universitat de València en el que también yo he pasado largas horas en los últimos años. Al leer esta historia, me parece posible ponerles cara a los bibliotecarios, al bedel, e incluso, al mendigo que atormenta al protagonista sentado «en las puertas de la iglesia que hay frente a la entrada principal de la Biblioteca» (Pedraza, 2006 [2000]: 287) —en mi fantasía transformada en la Iglesia del Patriarca. La solución de este cuento, aunque algo ambigua, parece sugerir que el final del pobre becario es un suicidio provocado por todas estas pequeñas angustias. Mis escalofríos, por lo tanto, no dejan de estar justificados.

Este tipo de personajes obsesionados con sus trabajos de archivo o de escritura no solo forman parte de la obra literaria de Pedraza, sino que aparecen

también en las páginas de los ensayos que, como crítica e investigadora, dedica a otros artistas (sobre todo a cineastas). Antes de seguir por aquí, sin embargo, tendríamos que preguntarnos si, dentro de su obra, podríamos trazar un límite claro entre lo que, en ella, es y no es literatura; en una entrevista en la que le preguntan por esta cuestión la autora responde:

La escritura ha sido siempre una actividad natural en mí, hasta el punto de que la elaboración de una tesis doctoral, como la que tuve que hacer, o los libros en los que he ido investigando para mi actividad académica han sido también escritura, y llega un momento en que no distingo muy bien... para mí no existe diferencia fundamental entre la escritura creativa y la científica, y me muevo con cierta soltura y felicidad en tareas intermedias, como el ensayo (Romero, 2005)⁴.

Por poner solo un ejemplo, recordaremos el capítulo titulado «Katheleen Conklin, vampiro y filósofa *cum laude*» que encontramos dentro de *Espectra* y que está dedicado a la película *The addiction* de Adán Ferrara. Katheleen, en este film, es una mujer joven y muy brillante que se dedica a estudiar el origen filosófico del mal humano en su tesis doctoral; en esa etapa de su vida, es convertida en vampiro por la mordedura de una bella muerta. A partir de ese momento, las páginas de su investigación aumentan al mismo ritmo que lo hacen sus víctimas —amigos, profesores, compañeros de pupitre en la biblioteca, etc. La película llega a su clímax cuando, en la fiesta posterior a la lectura de su tesis, todos estos seres se dan un festín con los miembros del tribunal que la habían calificado, horas antes, como filósofa *cum laude*. Una rata de biblioteca más —en este caso una rata-vampiro— que, añadida a la lista de las anteriormente citadas, me vuelve a dibujar en la cara una sonrisilla de preocupación.

⁴ Es imposible concretar más la referencia porque la cita está extraída de una entrevista publicada en la Web sin paginar. Lo mismo ocurrirá con las referencias a Equipo de redacción de Bitácora, sin año; Robles, 2006b; Villalba Álvarez, 2003.

2. Cuestiones de biografía. Si las ratas escribiesen...

Sería esperable, a partir de lo visto hasta ahora, que en este segundo apartado relacionara la aparición de estos personajes con la situación y la biografía de la autora, teniendo en cuenta que Pilar Pedraza es doctora en Historia por la Universitat de València con una tesis titulada *La cultura de la imagen en la fiesta barroca: un ejemplo característico (fiestas de la Inmaculada Concepción de 1622 en Valencia)*; asimismo, actualmente es profesora titular en el departamento de Historia del Arte de esa misma universidad.

Sería fácil, por lo tanto, hacer una lectura en la que su biografía tuviera un peso fundamental con frases como «escribe cosas conocidas» o «anécdotas que le han sucedido en su carrera investigadora». Esta interpretación podría apoyarse, incluso, en palabras de la propia autora como las siguientes: «Las situaciones, por extrañas que parezcan, son casi todas una representación de la realidad y suelen haberme ocurrido. En cambio, los personajes son, en su mayoría, inventados y monstruosos» (Equipo de redacción de Bitácora, sin año). O refiriéndose concretamente a todos estos personajes que estamos tratando y mezclándolos con su experiencia cotidiana, señala en otra ocasión: «A mí me importa más la biblioteca que la vida, y cuando digo biblioteca digo también cine. Lo que pasa es que no siento ninguna veneración por lo académico ni por lo intelectual en sí mismo. Por otra parte, pasarse el día en la biblioteca o similares, aunque te da cierta torpeza para manejarte en la vida cotidiana, te libera un poco de las cadenas de la normalidad» (Robles, 2006b), exactamente lo mismo que experimentaba el protagonista de «Días de perros».

No obstante, después de haber leído y estudiado su obra, esta lectura biográfica no nos convence o, por lo menos, no nos resulta en absoluto la interpretación más interesante de la figura de los investigadores que aparecen en ellas una y otra vez. Sería tan simple como considerar que la literatura es ese espejo donde la realidad se refleja sin más. No debemos olvidar, sin embargo, que como la propia autora nos ha advertido, los espejos tienen la misteriosa manía de no reflejarnos fielmente, sino de situar a la izquierda lo que está en la derecha y viceversa.

3. Giro final. Sus ojillos nos miran fijamente...

Abandono, por lo tanto, ese camino de reflejos biográficos y me centro en qué ocurriría si todos esos personajes —Fabio Mur, el becario de los camafeos, la vampira filósofa, etc.— dieran un giro sutil y me miraran fijamente con unos ojillos vagos como preguntándome «¿qué es lo que en realidad buscas en nosotros?». Me descubro entonces persiguiendo al perseguidor, investigando al investigador, en un círculo vicioso que me provoca de nuevo una sensación de vértigo.

Busco autores que me hablen de Pedraza, busco bibliografía, apariciones en antologías, literatura crítica sobre su obra, artículos en libros colectivos, en revistas, en publicaciones de actas de congresos dentro y fuera de España, en bases de datos, en páginas Web... y no tengo mucha suerte: ¿me estaré atascando como el triste becario de «Días de perros»? No, no exageremos, por ahora.

Esta orfandad bibliográfica, después de todo, es una situación conocida y asumida desde que decidí establecer un corpus de autoras de literatura fantástica en castellano a partir de las cuales escribir mi tesis doctoral; ¿qué tienen estas autoras que provoca esa espantada? ¿por qué, durante años, han sido tan pocos los que han escrito sobre ellas? ⁵ En alguna otra ocasión he explicado que entiendo la obra de estas autoras de literatura fantástica en castellano como «obras zombies», como obras que vuelven una y otra vez hacia nosotros porque, a pesar de haber sido reiteradamente expulsadas, nunca se marchan del todo; se quedan ahí mirándonos fijamente, preguntándonos.

Pero, expulsadas de dónde, nos tocaría explicar ahora.

En primer lugar, la expulsión más evidente es la de los límites del canon de «literatura fantástica» que, normalmente, no recoge nombres de mujeres escritoras. Bastaría con citar las palabras de Antonio José Navarro en la introducción de su antología *Venus en las Tinieblas. Relatos de horror escritos por mujeres* para verlo: «la norma generalizada continúa siendo una marginación

⁵ Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila y —en menor medida— Silvina Ocampo, serían tres ejemplos más.

más o menos encubierta, más o menos descarada, de las mujeres que han escrito narrativa fantástica y de terror» (Navarro, 2007: 11).

A esta primera causa de marginación —que este autor enmarca en el contexto anglosajón al que dedica su trabajo— tenemos que sumar, en el caso de Pilar Pedraza, otro fenómeno: el hecho de que, en literatura española, estos suelos fantásticos tampoco hayan sido extensamente transitados en las discusiones académicas.

Según Alejo Martín Maestro, que realizó en 1994 una de las pocas antologías de literatura fantástica española con las que contamos actualmente, este desinterés se puede explicar acudiendo a la que considera la obra fundacional de la literatura española: el *Cantar del Mio Cid* que, según él, marcaría la trayectoria de una literatura nacional alejada de las veleidades de la fantasía⁶.

Esta argumentación, sin embargo, no me convence en absoluto porque parece entender la literatura nacional como un ente desarrollado de manera autónoma a partir de estas bases fundamentales. En oposición a esto, conviene retomar la llamada de atención que José-Carlos Mainer ha hecho en múltiples ocasiones en los últimos años para advertir que la denominada «literatura española» no nace hasta el siglo XVIII: «cuando decimos “literatura española” (...) no enunciamos un hecho natural, espontáneo o inmutable, sino un complejo hecho de cultura en el que cada uno de los elementos del sintagma — el sustantivo y el adjetivo gentilicio— han ido modificando y conformando su actual contenido» (Mainer, 2006: 201). Por lo tanto, consideramos esta «literatura española» más como un recorte, como un constructo, que funcionando a manera de frontera, a la vez que ha delimitado su adentro, ha establecido también su afuera.

Siendo así, entendemos que la exclusión de la veta fantástica de los límites de lo que actualmente formaría la «literatura española» se debe, tal y

⁶ «No ha sido la literatura española a lo largo de los siglos pródiga en fabulaciones fantásticas. De sobra es conocido su talante realista ya desde el Poema del Cid, en contraste con la tendencia más imaginativa de otras literaturas, y con la idea de España como un país romántico para escritores extranjeros, que han inspirado en él algunos de sus mejores relatos fantásticos. Ha habido quizá falta de atrevimiento por parte de nuestros autores para avanzar por las oscuras veredas del misterio, lo que no deja de sorprender si consideramos el exceso de audacia que ha mostrado el español para la acción. Y es que al español no le basta imaginar mundos fantásticos; necesita también vivirlos» (Martín Maestro, 1994: 7).

como ya apuntó Ana González Salvador, a que la crítica y la historia literaria han privilegiado unos géneros por encima de otros. Según esta autora, la ausencia de críticos del género es la responsable de que parezca que en España no ha habido escritores fantásticos (1984: 210); ni que decir tiene que de esto se desprendería que tampoco ha habido escritoras.

En la introducción que Juan Antonio Molina Foix hace a su antología *La eva fantástica. De Mary Shelley a Patricia Highsmith* dedicada, de nuevo, a cuentos fantásticos escritos por mujeres, encontramos la siguiente afirmación con la que intenta justificar no haber incluido, en el total de sus veinte relatos, más que a dos autoras españolas, Emilia Pardo Bazán y Rosa Chacel: «en cuanto al lote español —en que, como es sabido, no hay apenas dónde elegir (tanto por lo poco propicio que se ha mostrado nuestro país para este tipo de literatura, como por el evidente retraso en la incorporación de la mujer a la práctica de la escritura)— no he tenido más remedio que prescindir de Rosalía de Castro...» (Molina Foix, 2001 [1996]: 12).

Al cliché de la inexistencia de literatura fantástica en España, se une en el caso de este autor uno, si cabe, más problemático, el del «retraso en la incorporación de la mujer a la práctica de la escritura» en nuestro país; sin embargo, no es mi intención hacer aquí un análisis exhaustivo de este prejuicio —desde mi punto de vista infundado— que se desmontaría fácilmente aludiendo a los diferentes trabajos de historiadoras de la literatura como María del Carmen Simón Palmer. Lo que me parece relevante es que sus ideas demuestran, de nuevo, que lo que realmente no hemos tenido ha sido críticos e historiadores dispuestos a dedicarse a este tipo de obras.

Si esto ha ocurrido en el campo de la literatura española canónica, la situación, desgraciadamente, no ha sido muy diferente de la que encontramos en el cuestionamiento que, desde posiciones feministas, se llevó a cabo ya en el último cuarto del siglo XX cuando empezaron a aparecer diversos trabajos que, sacando a la luz obras de autoras olvidadas durante siglos, ponían en cuestión la posición desde la que se venían estudiado las diferentes literaturas nacionales.

Ahora bien, la solución por la que muchos de estos estudios optaron, volvió a expulsar a nuestras autoras, por tercera vez, de las páginas dedicadas al análisis y a la historia literaria de lo que se empezó a llamar, cada vez con más naturalidad, la «literatura de mujeres». Afortunadamente, no podemos negar que esta categoría está cada vez más presente en el discurso académico y que la encontramos no solo en obras críticas e historiográficas, sino también, sustentando colecciones de libros y grupos de investigación. Sin embargo, en su seno, la literatura fantástica tampoco parece haber encontrado un lugar cómodo en el que asentarse.

Aunque pueden esgrimirse varias causas que explicarían esta expulsión, una de las principales se debe a una concepción demasiado restrictiva de esta categoría de «literatura de mujeres» que, actualmente, parecería remitir, sin más explicaciones, a algunos géneros literarios relacionados siempre con espacios de intimidad y sentimentalidad: diarios, autobiografías, cartas, poesía lírica, etc. Si bien es cierto que gran parte de la teoría literaria feminista ha reivindicado este tipo de escrituras como propias de unas productoras excluidas durante siglos del espacio público, no lo es menos que, en muchos casos, el hincapié que se hace en este tipo de obras ensombrece partes, o incluso producciones enteras de las autoras que no se ajustan a ellos fácilmente, como ocurre en el caso de las escritoras fantásticas⁷.

A esto mismo parece referirse Lola Robles cuando le pregunta a Pilar Pedraza:

Lola Robles.- ¿no crees que en algunas ocasiones tus obras le pueden parecer también políticamente incorrectas a un feminismo muy ortodoxo (que no es nuestro caso)?

Pilar Pedraza.- Posiblemente sí. Yo no soy ortodoxa de nada. Por ejemplo, soy una persona de izquierdas pero no ortodoxamente comunista. La única ortodoxia en la que creo es el ateísmo y todo lo que éste conlleva como

⁷ Un ejemplo en el que he trabajado es la poca atención que la crítica ha prestado a la producción fantástica de dos autoras que sí han sido ampliamente estudiadas: Carmen de Burgos y Carmen Martín Gaité (Lozano, 2007). Por lo tanto, no se trata solo de autoras exclusivamente fantásticas que se quedan fuera de este canon emergente, sino también de la «cara oscura» de autoras que pertenecen a él desde el primer momento.

concepción del mundo. En cuanto a lo políticamente correcto, no me parece que acelere nuestro camino hacia la felicidad. (Robles, 2006b)

Por lo tanto, mi propuesta de estudio de *obras zombies* como las de Pilar Pedraza, expulsadas del panorama crítico pero por ello mismo capaces de volver una y otra vez a él para cuestionar sus cimientos así como las bases de todas nuestras investigaciones significaría —siguiendo con la misma imagen— tenderles las manos, los ojos, incluso los cuellos, sin miedo a que nos despedacen hasta la más honda de nuestras certezas. Es una estrategia que se reivindica por lo tanto como heredera de los diversos feminismos literarios que han poblado el panorama crítico en las últimas décadas pero que, al mismo tiempo, quiere ser capaz de poner en cuestión sus logros parciales y engañosos reducidos hoy, en el discurso académico de la literatura en castellano, a la incómoda etiqueta de «literatura de mujeres».

BIBLIOGRAFÍA

- CLÚA GINÉS, Isabel (2006): «De la carne como una de las bellas artes: cuerpo, artificialidad y tradición fantástica en la obra de Pilar Pedraza», en Cousillas et alii (eds.), *Literatura y cultura popular en le nuevo milenio. Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELIUCUP)*. A Coruña: SELICUP/Universidade da Coruña: Servicio de Publicacións, pp. 321-335.
- EQUIPO DE REDACCIÓN DE BITÁCORA (sin año): «Charlas con la escritora Pilar Pedraza», disponible en <http://www.editorialbitacora.com/bitacora/pedraza/pedraza.htm> [fecha de consulta: 27/04/2008]
- FREUD, Sigmund (1975): «Lo siniestro», en *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1984): «De lo fantástico y de la literatura fantástica», en *Anuario de estudios filológicos*, núm. VII, pp. 207-226.
- LOZANO DE LA POLA, Ana (2007): «De Burgos y Martín Gaité. “Literatura fantástica” y “literatura de mujeres” del XX», en Antonio César Morón y José Manuel Ruiz (coord.), *En Teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph (Granada, 3-7 de abril de 2006)*, Granada: ALEPH/Universidad de Granada, pp. 579-585.
- MAINER, José-Carlos (2006): «La invención de la literatura española», en Romero López (ed.): *Naciones literarias*, Madrid: Anthropos, pp. 201-230.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Alejo (ed.) (1994): *Antología española de literatura fantástica*, Madrid: Valdemar.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (ed.) (2001 [1996]): *La Eva fantástica. De Mary Shelley a Patricia Highsmith*, Madrid: Siruela.
- NAVARRO, Antonio José (ed.) (2007): *Venus en las tinieblas. Relatos de horror escritos por mujeres*, Madrid: Valdemar.
- PEDRAZA, Pilar (1990): *La pequeña pasión*, Barcelona: Tusquets.
- (2004): *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid: Valdemar.

- (2006 [2000]): *Arcano trece. Cuentos crueles*, Madrid: Valdemar.
- ROBLES, Lola (2006a): «Rubíes y reptiles: la narrativa gótica de Pilar Pedraza». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. CLXXXII 720 julio-agosto, pp. 563-571.
- ROBLES, Lola (2006b): «Entrevista», en *Mujer Palabra*, disponible en http://www.mujerpalabra.net/conoce_a/pages/pilarpedraza/pages/entrevista.htm [fecha de consulta: 27/04/2008]
- ROMERO, Norberto Luis (2005): «La inquietud al otro lado del espejo», disponible en <http://www.literaturas.com/v010/sec0508/suplemento/Articulo1agosto.htm> [fecha de consulta: 27/04/2008]
- VILLALBA ÁLVAREZ, Marina (2003): «Entrevista a Pilar Pedraza», en *Ciberletras*, núm. 8, disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v08/villalbaalvarez.html> [fecha de consulta: 27/04/2008]

DOS CALAS EN UN *BESTIARIO* CONTEMPORÁNEO: *MI VIDA CON BLOCK* (GUSTAVO MARTÍN GARZO) Y *PAPILIO SÍDERUM* (JOSÉ MARÍA MERINO)

Natalie Noyaret
Universidad de Nantes

El *Bestiario* que publicó la editorial Siruela en 1997, a raíz de un reto lanzado a los narradores españoles para actualizar el género, se inscribe en la línea de los bestiarios de la época medieval por ofrecerse como una «colección de fábulas referentes a animales reales o quiméricos»¹. Como reza la contraportada, cada uno de los seis autores que aceptaron afrontar este reto encontró una posibilidad de «llevar al límite su capacidad de transformar el mundo conocido». Sin duda una de las mejores vías para llevar a cabo esta empresa era acudir al género fantástico, con sus conocidas capacidades transgresoras, y tal vez, desde este mismo territorio, declinar de una forma u otra la temática de la metamorfosis. Tal fue la solución narrativa por la que optó José María Merino, siguiendo su propensión a cultivar lo fantástico en el ámbito del cuento, en particular mediante algunos fenómenos paranormales entre los que la metamorfosis es un «asunto obligado» (Merino, 2004: 29). Las más espectaculares que haya relatado, probablemente sean las que encierra el cuento que escribió para este *Bestiario*, al que dio el título de *Papilio Síderum*. Asimismo, es ni más ni menos que una incursión en lo fantástico, esta vez con metamorfosis sugeridas, lo que Gustavo Martín Garzo propone a través de *Mi vida con Block*. Sin considerarse como un adepto incondicional de lo sobrenatural y lo fantástico, el escritor vallisoletano reconoce sin embargo su inclinación por este género en el que encuentra interesantes propuestas para expresar el misterio de la existencia humana, entre ellas esa fusión entre los animales y los hombres a la que ha procedido en muchas de sus obras, recurriendo con frecuencia al *leitmotiv* de la metamorfosis. La vena kafkiana que alimenta ambos cuentos es un motivo más para reunirlos en un mismo estudio.

¹ Según la definición del DRAE.

1. La «fauna doméstica»² de los biólogos

En materia de técnica narrativa, tampoco faltan las convergencias entre los relatos que analizamos. Ambos se ofrecen como la narración ulterior de una singular experiencia humana, contada en primera persona por el mismo personaje que la ha vivido. Así que la elaboración del sentido está hecha desde la única —y, por tanto, parcial— percepción del narrador de la historia, y también desde el punto de llegada de esta última, lo cual determina la organización de la trama. De hecho, las catorce o quince secuencias que respectivamente componen *Mi vida con Block* y *Papilio Síderum* se colocan en un estudiado orden que no solo traduce el declarado esfuerzo de los narradores por dar coherencia a lo ocurrido mediante la escritura, sino que también participa en la graduación hacia lo fantástico (Campra, 2001: 185). Ahora bien, nos consta que una pieza fundamental del «mecanismo» de estos textos reside en la evocación de la extraña fauna que puebla el universo de algunos personajes de relieve, todos biólogos de vocación. Interesémonos, pues, en estas criaturas y su representación, y veamos cómo y en qué medida dan entrada a lo fantástico.

Llevado por su deseo de hacer la crónica de la transformación que acaba de experimentar como efecto del paso de un cometa por encima de su ciudad, veintiséis años después de haber nacido en un contexto planetario idéntico, el narrador de *Papilio Síderum* (1997) no tarda en recordar cómo, en la primera tarde de aquellos días excepcionales, le anunció su inminente visita «la chica del Valle», una tal Elisa, nacida el mismo día que él, y con quien compartía en la niñez las excursiones del verano, bajo la tutela del tío Álvaro. En vez de proseguir una brillante carrera de biólogo en Alemania, este último se había retirado en esos montes detrás de los cuales se perfilan las tierras leonesas del autor y, hecho un verdadero «Robinson montañés» (Merino, 1997: 89), se entregaba obsesivamente al estudio de los insectos. Hay nada menos que tres secuencias dedicadas a la figura del pertinaz entomólogo y sus raras convicciones. Cobra particular relieve la extensa y precisa descripción de la

² Título de un cuento de Merino, cuya importancia se comentará más adelante.

especie de entes invisibles cuya existencia el tío Álvaro estaba convencido de haber descubierto a través de nimios indicios de su entorno cotidiano, detectando señales de su respiración en las corrientes de aire, reflejos de su color en la penumbra del crepúsculo, etcétera. La existencia de estos entes era «una evidencia que retaba orgullosamente a refutar» (Merino, 1997: 93), por lo cual causaba un inexplicable desasosiego en su sobrino y sin duda, en otro nivel, en el mismo lector. Ante la argumentación ofrecida por esta página que, por lo demás, Merino volvería a publicar casi idéntica en un libro de cuentos (Merino, 2002b: 28-29), ¿quién no se interroga en efecto sobre la verdadera naturaleza de su propio entorno doméstico? ¿Quién no empieza a dudar de la llana y maciza realidad cotidiana, y a inquietarse ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural? Lo cierto es que el escritor se confirma aquí como «cronista de lo inquietante, narrador de ciertas sombras invisibles» (Merino, 2004: 25), y más aún cuando hace que el tío Álvaro vea en su entorno insólito, ya no la mera manifestación de una especie desconocida de insectos, sino una señal de la permanencia de los muertos junto a los vivos o, al menos, del regreso de los que desaparecieron al lado de los que los añoran. Que, recordando a la Ligeia de Poe, estuviese a su lado, de forma invisible, esa novia que desapareció como por encanto una de aquellas noches en que el cometa sobrevolaba el Valle: esta era una posibilidad que el entomólogo había llegado a contemplar, según aparece en la carta que mandó a su sobrino, en los días del nuevo paso del cometa (Merino, 1997: 100). La larga evocación de Trude³, que componía lo esencial de esta carta, pone tanto de manifiesto la naturaleza ambigua de la chica que cuestiona con fuerza lo hermético de las fronteras entre lo animal y lo humano, y entre lo real y lo imaginario. Desde la profesión que ejercía cuando el tío Álvaro la conoció (era ayudante en los pabellones tropicales del jardín botánico de una gran ciudad alemana), hasta su actitud distante y su naturaleza etérea, sin hablar de su «ligereza grácil que no parecía humana» ni de las ansias con que esperaba el paso del cometa, Trude era, sin la menor duda, de otra condición, «la de esos seres ligerísimos que succionan el néctar de las flores, un colibrí o un *Macroglossum stellatarum*» (99). Hasta veía el biólogo en ella una

³ Así se llamaba la novia, como salida de un cuento de los hermanos Grimm (véase *La señora Trude*).

especie de «engaño óptico», el fruto de «una lógica ajena a la del común de los mortales» que el lector atento no deja de relacionar con esa «lógica de la imaginación» a la que, según aprendemos al principio, está dedicada la tesis del protagonista-narrador.

No menos insólita es la fauna doméstica de los biólogos⁴ que protagonizan el relato de Martín Garzo, quien aprovechó la oportunidad que le ofrecía el *Bestiario* para proseguir su exploración de esos reinos con los que, en su opinión, el hombre ha roto sus relaciones, en particular el de los animales y su vida enigmática y silenciosa (Martín Garzo, 2001b). Buen ejemplo de ellos es la bestiecilla que domina este cuento, ese «Block» cuya naturaleza ambigua y misteriosa no deja de afirmarse a lo largo de la historia, aunque ya sea perceptible desde el mismo título en que aparece su extraño nombre, más extraño aun con esa *k* final. Si es cierto que no se puede descartar una interpretación a partir de la palabra homófona «bloc», parece también pertinente dejarse llevar por esa letra final para descubrir un parentesco con el Odradek que Kafka llegó a evocar en su cuento *La preocupación del padre de familia*⁵. No faltan los puntos comunes entre las dos criaturas, empezando por su carácter extremadamente huidizo que hace que Block, por ejemplo, solo se arriesgue a desplazarse por debajo de cajas de cartón dispuestas por toda la casa como auténticas galerías. Tanto Block como Odradek son muy dados, además, a desaparecer por largos períodos de tiempo, haciendo sufrir sobremanera a sus amos que, al cabo de una «Búsqueda Total» por toda la casa (Garzo, 1997: 54), acaban generalmente por encontrarlos escondidos en algún rincón o armario. Así es como Martín Garzo crea en su cuento esa situación de «fuera de juego de la mirada» observable en aquellos textos fantásticos que procuran «instalar la alteridad como presencia», situación que «permite a los otros sentidos, menos intelectualizados, el encuentro con lo innombrable» (Bozzetto, 2001: 236). Si a Block se le ve muy poco, a veces se le puede tocar

⁴ El narrador de este cuento es cirujano en un hospital —y no es casual que «lo que corre bajo su bisturí sea el hilo débil de la vida» (Garzo, 1999: 56)—, y su difunta amiga Ángela era microbióloga en el mismo establecimiento (Garzo, 1999: 59).

⁵ Le debemos a Martín Garzo la selección y nota introductoria de la versión española del *Libro del hambre* de Franz Kafka, en que figura el cuento aquí citado, así como aquel otro titulado *Un cruzamiento* al que pronto nos referiremos.

cuando está en confianza; también se le oye, desde sus lameteos hasta el desconcierto de cajas que arma, provocando reacciones de defensa y alerta entre la gente no preparada, mientras en otro nivel va creciendo la inquietud del lector. Pero antes que nada, a Block se le huele, y este olor es «inconfundible», porque es «extraño», «muy desagradable» (Garzo, 1997: 65), «ingrato», «penetrante» (Garzo, 1997: 76), «profundo», «denso» (Garzo, 1997: 79). Y, por no parecerle suficientes sin duda estos adjetivos, el narrador intensifica su capacidad de sugerencia aproximando este olor al de los desagües y las cañerías (Garzo, 1997: 65), y al de la comida en descomposición (Garzo, 1997: 79). Si es cierto que la indeterminación que caracteriza entonces su discurso constituye un buen artificio para suscitar la imaginación del lector, forzoso es reconocer que también pone de manifiesto los límites del lenguaje en el momento de representar algo ajeno a la realidad humana, según observa el mismo narrador (62). La vaguedad y parcimonia con que, efectivamente, evoca al animal vienen a confirmar que, en definitiva, «la alteridad sólo es pensable, representable bajo la forma de lo confuso, de lo disperso, de lo fragmentario, del caos» (Bozzetto, 2001: 234). Aparte de la breve descripción que se merecen los ojos del animal a la mitad del cuento (Garzo, 1997: 69), hace falta esperar la décima secuencia para obtener un retrato algo más elaborado, en la medida en que lo enriquecen comparaciones con algunos animales de nuestro mundo (Garzo, 1997: 80). Pero hay más. Y es que Block resulta tanto más inasible cuanto que, pese a parecerse vagamente a un gato, acaba por revelarse «inclasificable», al menos dentro del repertorio de las especies conocidas, según pudo averiguar el narrador consultando enciclopedias (Garzo, 1997: 62). De hecho, más valía buscar entre la fauna doméstica que circula por la cuentística kafkiana para encontrar una bestiecilla de la misma especie que Block. El que este último se deje definir en algún momento como «un gato y un cordero revueltos» (Garzo, 1997: 76) constituye un precioso indicio de su parentesco con el animal que protagoniza el cuento de Kafka *Un cruzamiento*, por el que Martín Garzo (2003: 14) ha manifestado varias veces un interés particular. Otro punto común entre estas dos criaturas es que representan «la carga heredada», el legado recibido de un pariente o amigo íntimo, un concepto que Martín Garzo declina en su

cuento a través de varias generaciones, poniendo cada vez de manifiesto la preocupación de los sucesivos amos de Block por encontrar a una persona susceptible de sustituirlos en la tarea, cuando ya no puedan continuar. Así procedió Ángela, aquella microbióloga que tuvo una lejana y efímera relación sentimental con el narrador, y que decidió a su muerte «cargarle con Block» (Garzo, 1997: 75), el cual le había sido legado a ella por su abuela de las montañas leonesas que cuidaba en secreto del animal. Asimismo, al final del cuento, cuando está a punto de pasar «al otro lado de la realidad»⁶, el narrador procura encontrar en su entorno profesional a una persona que a su vez sea capaz de responsabilizarse del animal, e incluso de dedicar toda su existencia a la realización de esta tarea, aunque no entienda muy bien por qué lo hace. Ciertamente es que esta valoración del compromiso heredado —esencial en la obra de Martín Garzo⁷— participa en la creación de un universo extremado, poblado de personajes que «siempre están al borde de no se sabe qué, tanto de la felicidad más absoluta, como de la mayor desesperación» (Martín Garzo, 1999b). También se ofrece como la expresión de esa teoría de la «literatura como encargo» que Martín Garzo se ha ido forjando, inspirándose precisamente en los cuentos *Un cruzamiento*, de Kafka, y *La leyenda del Santo Bebedor*, de Joseph Ruth, y por la que se refiere de forma implícita a su propia «carga» (Martín Garzo, 2003: 14). Recurrentes en su obra, las imágenes del *saco* o de la *bolsa* se presentan como la materialización de esta carga. Es de notar la presencia de estos dos *leitmotive* en el texto que analizamos, siempre asociados con Block cuyo valor metafórico vienen a reforzar. Una vez sugerida la «clara función comunicativa» de los golpes producidos por el animal cuando circula por debajo de las cajas de cartón, aparece la imagen del pequeño saco que la criatura parece arrastrar al frotar su cuerpo en el suelo, un saco «en que guarda el sentido de aquella actividad» (Garzo, 1997: 77). Perfilándose en esta labor como un avatar del topo evocado por Kafka en su relato *La construcción*, Block se revela también capaz de remitir a la figura del lector, cuya actividad se confunde para Martín Garzo con el trabajo infinito y subterráneo del topo:

⁶ Según reza la contraportada del *Bestiario*.

⁷ Véase, en particular, su novela *El pequeño heredero*, escrita el mismo año (1997) que *Mi vida con Block*.

«Cada nuevo libro una nueva galería, una nueva cámara sumergida» (2001a: 142). Pero cuando se retira a invernar es cuando Block llega verdaderamente a encarnar el proceso creativo. En efecto, lo hace segregando una sustancia pegajosa con la que se cubre por completo hasta formar una bolsa que se adhiere a las paredes, a la manera de una crisálida. Así es como se convierte en el «lugar mismo de la metamorfosis» (García, 2002), lo cual no le costará tanto, dado su parentesco cada vez más perceptible con Gregorio Samsa cuya terrible transformación es ante todo, según Martín Garzo, la respuesta a una imperiosa búsqueda de libertad: entre otras cosas, Block comparte con el protagonista de *La metamorfosis* una curiosa afición a subirse al techo para quedarse boca abajo, lo cual ha de interpretarse también como «el anuncio de un cambio, una vía de conocimiento» (Martín Garzo, 2001a: 26, 73). De ahí, sin duda, la fascinación que Block ejerce sobre sus amos hasta poseerlos y consumirlos uno tras uno (Garzo, 1997: 64), en una forma de vampirismo psíquico. Prueba de ello es el gozo que, poco antes de terminar su narración, el narrador revela experimentar cada vez que aproxima el oído o el estetoscopio a la bolsa que el animal ha colgado dentro del armario del dormitorio. En tales momentos, no solo percibe el calor de Block y los latidos de su corazón lentificado, sino que siente también la presencia de la desaparecida Ángela, agazapada sin duda allí dentro como los habitantes de aquel curioso pueblo que, en *Las historias de Marta y Fernando*, dejan adivinar sus miembros humanos a través de las bolsas en que se retiran a invernar (Martín Garzo, 1999a: 87-89). La tensión hacia lo fantástico culmina al final cuando, tumbado entre las cajas en busca de Block, el narrador se espera a que Ángela le agarre de la mano, con esa fuerza que tienen las mujeres para llevarte al centro donde se origina la vida (Garzo, 1997: 77), y hacer que tú también te instales en el corazón del mundo⁸...

⁸ Según aparece en *El libro de los encargos* (194), este es el sentido que Martín Garzo atribuye a la frase de Kafka: «Instalarse en la casa, en vez de admirarla y ponerle guirnaldas», que pone en boca de Ángela en *Mi vida con Block* (56).

2. La representación de la metamorfosis

A diferencia de la espectacular metamorfosis de los personajes del cuento de Merino en fabulosos insectos, es tan discreta la transformación de los protagonistas del relato de Martín Garzo en animales que podría pasar desapercibida. Se entenderá fácilmente que demos la prioridad en este capítulo a la magistral crónica de la experiencia sufrida por el protagonista de *Papilio Síderum*, en particular para comentar de qué manera esta misma narración es propia para suscitar, a la vez en el personaje y el lector, una profunda interrogación de orden filosófico sobre la identidad humana.

Antes de abordar este último punto, nos importa sin embargo orientar la atención hacia el modo de representación de la metamorfosis en *Mi vida con Block*, principalmente para recalcar la ambigüedad y la sutileza con que es sugerida la progresiva animalización de los amos de Block a medida que se refuerza su relación íntima con el animal. En este aspecto, este cuento comparte con el relato fantástico de hoy el hecho de presentarse como «ese lugar donde se ejercita perfectamente la labor del lenguaje» (Bessièrè, 2001: 87), y que «no conoce palabras inocentes» (Campra, 2001: 188). No lo son, con toda evidencia, las que escoge el narrador en el momento de recordar a su fallecida amiga Ángela cuando salía radiante de una búsqueda fructuosa de Block. Ciertamente, no es fortuito que la compare con «una abeja zumbando alrededor suyo, con el cuerpo rebosante del polen de las flores que había estado libando en el jardín» (Garzo, 1997: 61). Hasta sugiere que, de soltarla él, la chica sin duda se hubiera quedado «flotando en el aire, hasta posarse dulcemente en el techo de la habitación» (Garzo, 1997: 61). Basta con observar los paralelismos que establece a lo largo de su relato entre su propio caso y el de Ángela para deducir que, a su vez, él también se habrá animalizado. Prueba de ello es ese extraño hábito que ha tomado de desplazarse «a gatas» por el pasillo y las habitaciones (Garzo, 1997: 56), o de agazaparse en las cajas. Pero tal vez el detalle más significativo se encuentre entre los alusivos comentarios que hace sobre su propio aspecto; nos consta en efecto que, al figurarse que sus colegas lo consideran como «una atracción de feria» (Garzo, 1997: 81), llega a incluirse en

la categoría de lo monstruoso, tal como lo concibe Martín Garzo (García, 2002). En cuanto a la chica a la que ha escogido como heredera de Block, ya «rasca, y se oculta» (Garzo, 1997: 84)... Ahora bien, no podemos cerrar este breve comentario sobre la animalización de los personajes de este cuento sin proponer considerarla a la luz del paralelo proceso de personificación sufrido por la figura de Block; sobre este punto, nos limitaremos a señalar su marcada asimilación a «un amante persuasivo y celoso», con lo cual tiende a encarnar «el inseparable vínculo que para el autor existe entre el amor y la muerte» (Amores). Con toda evidencia, los procesos que acabamos de observar han de considerarse como parte integrante de la poética de la continuidad entre lo humano y lo animal en que se fundamenta *Mi vida con Block*.

Por lo que se refiere a la narración de la metamorfosis en *Papilio Siderum*, la ambigüedad se sitúa en el plano de los niveles de realidad, cuyo sutil entrelazamiento va creando esa «realidad de la literatura» generada por el pacto de imaginación desde el que Merino suele escribir, valorándola a veces de forma explícita desde el interior mismo de sus textos. Lo hace al principio de *Papilio Siderum* (Merino, 1997: 87), confiriendo a esta valoración una vocación claramente autorreferencial. En efecto, puesto a rememorar la clase de literatura que dio en la primera jornada de la experiencia que quiere contar, es la textura de su propio relato o, si se quiere, la naturaleza del espacio en el que se mueve, la que revela el narrador de forma implícita al señalar «la consistencia de sueño y despertar mezclados» (Merino, 1997: 87) de los dos cuentos que comentó aquel día con sus alumnos, y que incorpora íntegros a su narración. El primero de ellos es un viejo cuento chino, en que un hombre sueña que es una mariposa y ya no sabe, cuando se despierta, si es hombre o mariposa⁹; el segundo es el conocido microrrelato de Augusto Monterroso, que reza: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Prueba de la pericia con que Merino establece continuidades entre los niveles de realidad, es que el inicio de la metamorfosis sufrida por su propio personaje se deja percibir como una consecuencia directa de la influencia ejercida sobre él por los dos cuentos mencionados. El narrador señala en efecto cómo, apenas terminada la clase, empezó a notar los primeros

⁹ Cuento de Chuang Tzu, viejo de unos veinticuatro siglos, citado en *Papilio Siderum*, 1997: 86.

indicios de su transformación, vislumbrando en el espejo los elementos de una nueva corporeidad disimulada en él hasta entonces, con lo cual empieza la interrogación identitaria que se prolongará hasta el final del relato. El recuerdo del caso de Gregorio Samsa hizo el resto: «Recordé la famosa novela y me pregunté si estaría yo también convirtiéndome en un monstruoso insecto» (Merino, 1997: 96). Así es como se completa el rico intertexto destinado a dialogar e interferir con el relato principal, a participar en ese juego especular por el que se cuestiona de forma incesante la naturaleza de los hechos referidos en el primer nivel de narración. Por lo demás, no se nos escapa, ni al propio narrador (Merino, 1997: 105), que su peripecia se nutre también de las lejanas lecciones del tío Álvaro sobre los apareamientos de los insectos; si estas alimentaron sus sueños de adolescente enamorado de la joven Elisa, no cabe duda de que volvieron a atormentarlo en aquellos días del nuevo paso del cometa, con que coincidió la inopinada visita de la antigua amiga, más dispuesta que nunca a transformarse en mariposa. Aventura onírica o no —la duda subsiste hasta el final, y más allá—, lo cierto es que el acoplamiento nocturno del narrador hecho insecto con la hembra de sus sueños cobra el estatuto de las experiencias reales, y es relatado con una precisión digna de los entomólogos (Merino, 1997: 102-103). Pero hay más, y es apoteósico. En la línea trazada por las obras a las que rinde homenaje en su cuento, Merino mantiene la tensión dramática hasta el final, haciendo que sus protagonistas, hechos grandes mariposas mientras observan el cometa, emprendan por fin el vuelo hacia las inmensidades siderales de donde proceden, una peripecia que se inscribe en la línea de las viejas creencias populares sobre los efectos de las colas de los cometas. Tal vez sea excesivo citar la magistral descripción que se merece Elisa en el momento en que alzó el vuelo, en compañía de los demás *Papilio Siderum*, a excepción del narrador que no consiguió tomar altura y cayó en el patio interior del edificio donde se desmayó, para despertarse poco después convertido en un hombre de carne y hueso... Si es innegable que esta caída representa el «fracaso de su retorno al mundo originario» (Merino, 1997: 106), es de notar que es también el instante de las revelaciones, por lo que se refiere a su enigmática identidad. El narrador da cuenta, en efecto, de cómo,

boca arriba en el suelo del patio desde donde observaba el cielo nocturno, pudo asistir de nuevo a su propia creación, «viendo» —es recurrente el verbo en esta parte del texto (Merino, 1997: 105-106)— desde la germinación de gigantescas flores en las llanuras de algún lejano astro y el subsiguiente lanzamiento al espacio de las simientes, hasta la fecundación de una de ellas por el vientre de su madre, a raíz del paso del cometa. Forzoso es reconocer que el desasosiego que el narrador experimenta ahora y para siempre está a la altura de la experiencia que ha sufrido en su carne.

En el momento de concluir, aprovecharemos esta evocación del desenlace de *Papilio Siderum* para observar hasta qué punto los dos cuentos que hemos explorado pueden alimentar la reflexión sobre los límites de lo fantástico contemporáneo, un terreno al que bien sabemos que «no es fácil marcar fronteras tajantes», aunque «haya literatura puramente fantástica» (Merino, 2002a: 28). Hasta un relato de corte claramente fantástico como lo es *Papilio Siderum* es capaz de hacer vacilar, en ciertos momentos, la frontera entre lo fantástico y lo maravilloso: es de notar, en efecto, que la extraordinaria peripecia final (metamorfosis en mariposa y viaje celeste) de Elisa y los demás *Papilio Siderum* es aceptada y presentada por el narrador como algo normal o natural¹⁰; la considera en efecto como el cumplimiento de toda la vida anterior de esas criaturas, mientras que él ha vivido siempre como un ser humano en que primaba la faceta visible de su doble naturaleza (107). Otro ingrediente de sabor maravilloso reside en la «fauna doméstica» que rodea al tío Álvaro, en la medida en que parece ser de la misma especie que las hadas a las que se refiere Merino en sus *Cuentos del libro de la noche* (2005: 51-53), definiéndolas como espíritus invisibles e impalpables que colonizarían determinados cuerpos femeninos. Por su parte, es el límite entre lo extraño y lo fantástico el que Martín Garzo acaba por cuestionar con *Mi vida con Block*, al cultivar la ambigüedad y el poder de sugestión de la manera que ha sido expuesta. No cabe duda de que este cuento forma parte de aquellos textos que hacen que «no esté del todo delimitada la entrada al reino fantástico» (Merino, 2002a: 28), y

¹⁰ «Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso» (Roas, 2001: 10).

para los cuales la categorización dentro de este campo depende en gran parte de la percepción y la capacidad interpretativa del lector, e incluso de su conocimiento de otras obras del mismo escritor, así como del valor simbólico o metafórico que suele conceder a determinados elementos. Parece apropiado calificar *Mi vida con Block* de «experiencia de los límites», según la expresión a la que recurrió Todorov (1970: 53) en el momento de caracterizar la obra de Poe. Más aún, a la luz del nuevo intento de definición de lo fantástico llevado a cabo por David Roas hace unos años y del que resalta que lo propio de lo fantástico es provocar «un atentado contra la realidad», «una transgresión de las leyes que la organizan» (Roas, 2001: 15), nos sentimos autorizados a incluir en este campo *Mi vida con Block*, que tal vez sea el relato en que, de la forma más absoluta, Martín Garzo cultiva lo monstruoso por sus aspectos de amenaza y virtualidad. Forzoso es reconocer que tanto este cuento como *Papilio Siderum* cumplen plenamente con esa función primordial que se le reconoce a lo fantástico de «iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear por tanto una incertidumbre en toda la realidad» (Campra, 2001: 191). En efecto, lejos de reducirse a ser simples anécdotas, lejos también de provocar en nosotros ese miedo o sobresalto propio de lo fantástico tradicional y que hace poco aún se consideraba como condición obligatoria para la adscripción al género, los cuentos que hemos explorado se han revelado capaces de «trastornarnos, de desquiciar nuestra bien articulada estabilidad», para retomar las palabras con que Kafka definía «la verdadera literatura» (Martín Garzo, 2001a: 164). Parece superfluo insistir más en las problemáticas de orden identitario, ético, estético, y hasta metafísico, que afloran en estos textos. Lo que sí quisiéramos recalcar, en última instancia, es que ambos relatos dejan traslucir una aspiración a una vida más auténtica, lo cual supone que se restablezca la relación con el mundo originario, concebido como aquél en que existía una continuidad entre lo humano y lo animal, y también una armonía del hombre con el universo. Tal vez la solución consista en llevar esa «vida contra las fronteras» preconizada por Martín Garzo desde *Mi vida con Block* (56).

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1997): *Bestiario*, Madrid: Siruela.
- AMORES GARCÍA, Montserrat: «El pequeño heredero de Gustavo Martín Garzo: a propósito del relato tradicional de la serpiente y el pastor», en *clubcultura.com*, disponible en <http://perso.wanadoo.es/garzoza/GRamoresgarcia.htm> [fecha de consulta: 17 de enero de 2008].
- BESSIÈRE, Irène (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arcos/Libros, pp. 83-104.
- BOZZETTO, Roger (2001): «¿ Un discurso de lo fantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arcos/Libros, pp. 223-242.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*: Madrid, Arcos/Libros, pp. 153-191.
- GARCÍA, Luis (2002): «Gustavo Martín Garzo», disponible en <http://www.literaturas.com/martingarzojunio2002.htm> [fecha de consulta: 17 de enero de 2008]
- KAFKA, Franz (2003): *El libro del hambre*, Barcelona: Sirpus.
- MARTÍN GARZO, Gustavo (1997): «Mi vida con Block», *Bestiario*, Madrid: Siruela, pp. 53-84.
- (1997), *El pequeño heredero*, Barcelona: Lumen.
- (1999a), *Las historias de Marta y Fernando*, Barcelona: Destino.
- (1999b), «El pintor de iconos», disponible en <http://www.cajadeburgos.es/osc/actualidad/febmar/garzo.htm> [fecha de consulta: 17 de enero de 2008]
- (2001a), *El hilo azul*, Madrid: Aguilar.
- (2001b), «La piel de la suerte», disponible en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/garzo/texto16.htm> [fecha de consulta: 14 de diciembre de 2007].

- (2003), *El libro de los encargos*, Barcelona: Areté.
- MERINO, José María (1997): «Papilio Síderum», *Bestiario*, Madrid: Siruela, pp. 85-107.
- (2002a): «La impregnación fantástica: una cuestión de límites», en *Quimera*, núm. 218-219, pp. 25-29.
- (2002b): *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral.
- (2004): *Ficción continua*, Barcelona: Seix Barral.
- (2005): *Cuentos del libro de la noche*, Madrid: Alfaguara.
- ROAS, David (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arcos/Libros.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil.

TRASFONDO POLÍTICO-SOCIAL EN LAS HISTORIAS FANTÁSTICAS DE ANIMALES DE ALGUNOS AUTORES DE LA HISTORIA DE LA LITERATURA

María del Rosario Piqueras Fraile
Universidad Autónoma de Madrid

1. La fábula. Aspectos generales

Nos encontramos ante un género que, aunque oscuro conceptualmente en sus primeros momentos, presenta una gran continuidad. El carácter simbólico de la fábula la hace aplicable a todos los tiempos pues partiendo de las premisas tradicionales se critica un modo de vida, una forma de ser, los defectos del ser humano, pero, sobre todo, el exceso de poder que ejerce un hombre sobre otro, sea el tipo de poder que sea. Todos los abusos que cometen los hombres se ven reflejados irónicamente en este género, el cual proyecta un realismo no menos importante. A través de la alegoría, la ficción se vuelve realidad, aspecto tratado por Rodríguez Adrados (1979-1987 vol.1: 56), quien afirma que no hay fábula sin simbolismo. En otras palabras, aquella nos narra algo que sucedió en otro tiempo, mas debido a su carácter simbólico también puede referirse a un momento actual, pues la lección que se desprende de su contenido aún sigue siendo válida y vigente en nuestro tiempo. El tema de la fábula permanece mientras cambia la visión del mismo en la adaptación a la época y pensamiento del autor; es, por tanto, universal.

Confrontando estos hechos se suscita la idea de una fidelidad de la fábula con respecto al mundo de la fauna y las leyes de la naturaleza. En otras palabras, ¿no son los caracteres innatos de los animales la causa por la que éstos pueden ser los protagonistas de una elaboración artística como lo es la fábula? Los seres del reino animal dotados de una determinada fuerza física han sido siempre y, asimismo, serán depredadores con relación a los animales más inferiores físicamente; es normal y natural que un pájaro se coma un gusano y un lobo a las ovejas. No obstante, algunas veces advertimos que la actuación de

los animales en la fábula es susceptible de provocar interrogantes; véase el ejemplo de la famosa fábula «La zorra y las uvas», ¿para qué quiere la zorra alcanzar las uvas si los zorros no comen uvas? La fábula, de este modo, posee un encanto peculiar debido a este carácter fantástico y sorprendente, que representa el mundo inexplicable de los seres humanos. Igual que inexplicables son muchos actos humanos así son inexplicables hechos que se producen en las fábulas. Este tipo de relato se convierte pues en un medio factible a través del cual los animales más débiles adquieren ciertos poderes para cambiar su precaria situación.

David Katz hace un interesante análisis sugestivo y científico de la psicología de los animales, comparándola con la de los hombres en *Animales y hombres. Estudios de psicología comparada* (1942). Este autor se centra en las analogías del comportamiento humano y el animal ante una misma situación. El animal es siempre incitado a la acción por la apremiante urgencia de satisfacer sus necesidades. Estas necesidades son las mismas en el hombre y ambos grupos de seres vivos, ya sea por el instinto o por la inteligencia racional, intentan conseguirlo. El animal sometido se levanta contra el dominante, caso menos frecuente en el animal que ha sido vencido luchando, que en aquellos subyugados por razones psicológicas. La tendencia a liberarse de los que intentan dominar autoritariamente es también propia del hombre.

La doctrina de la moral que se desprende de la fábula, considerada guía ejemplar de conducta, fue empleada como materia didáctica en las escuelas en los primeros años de nuestra era. La evaluación de una determinada conducta se contempla bien en la moraleja o bien en el éxito o fracaso de un personaje en su actuación. No obstante estas enseñanzas, donde se ensalza el engaño y el uso de artimañas para poder triunfar, fueron criticadas duramente en el siglo XVIII por pensadores como Rousseau, quien calificaría la fábula de «inmoral» e «inadecuada para la educación de los niños». Sin embargo, un amplio análisis nos induce a afirmar que la fábula no constituye tan solo un modelo de vida sino también el reconocimiento interno de los defectos y fallos humanos a cuya corrección la moraleja nos orienta. De esta manera, el fabulista es importante en el estudio del relato alegórico. Estamos, pues, ante un drama cotidiano narrado

de una forma escueta y sencilla donde se prescinde de los adjetivos y adornos sin relevancia para que el receptor de la fábula capte el mensaje de forma inmediata. El humor que yace en estas imágenes alegóricas oculta la verdadera temática irónica del relato.

2. La Fábula en la literatura

El nombre de Esopo, cuyo merecido reconocimiento lo alcanzó al fijar el tipo clásico de fábula, aparece siempre en nuestra mente como el mítico narrador de fábulas.¹ Un análisis de su biografía nos permite saber que Esopo hizo uso de la fábula, a modo de ejemplo, con unos propósitos no sólo moralizadores sino también políticos, en un tiempo donde los tiranos de Grecia hacían que estas críticas encubiertas fueran peligrosas. Al esclavo Esopo, según la leyenda, pues no se ha podido demostrar su existencia, se le concedió un gran don, *the gift of gab*, es decir, la facilidad de palabra, cuando ayudó a una sacerdotisa que se había extraviado. Es esta virtud, que debe poseer todo buen fabulista que se precie de serlo, el medio por el que el lector u oyente de la fábula se encuentra atraído por ese mundo fascinante protagonizado por unos animales fantásticos y parlantes.

Es innegable la relación entre fábula y esclavitud, ya que se trata de un vehículo de exposición de unos abusos que no se pueden denunciar abiertamente. Fedro justificó la elección de este género con su intención de reflejar la situación social de los más desprotegidos. Durante siglos las fábulas esópicas han tenido y gozan de un éxito mundialmente reconocido debido, en nuestra opinión, al carácter popular con su consecuente estilo sencillo e inteligible. Asistimos a un mundo de ficción que plantea unos problemas tan antiguos y constantes como el género humano. Cada época y cultura está dotada de unas circunstancias particulares que favorecen este tipo de narración.

¹ Son tres las colecciones anónimas de fábulas, según nos indica Pedro Bárdenas de la Peña (1985:31), la base para las ediciones modernas de Esopo. La primera, la Augustana, es la más antigua, fechada aproximadamente hacia el siglo V d.c.; la segunda, llamada Vindobonense con fecha hacia el siglo VI y la tercera, la Accursiana del siglo IX.

En el siglo VI a.c. en el territorio griego la burguesía mercantil quiere ascender en sus ganancias. Al mismo tiempo, la nobleza se da cuenta de que para conseguir éxito hay que recurrir a trucos no demasiado «caballerescos». Así, con el enfrentamiento de clases sociales, las normas de conducta de la lealtad y el honor parecen inútiles; cuando esta misma situación se repite, como en la Baja Edad Media o en el siglo XVIII, con momentos de choque entre la burguesía ascendente y la nobleza, la astucia y la inteligencia de las fábulas épicas se convierten en un ejemplo práctico. El éxito compensa la desaprobación de esa conducta. Es el momento para el audaz que sabe adaptarse a los nuevos tiempos, deshacerse de las viejas normas y servirse de los demás para sus fines.

En la Edad Media circularon por Europa numerosas colecciones de fábulas pertenecientes a otra tradición de origen indio, el Pancatantra, difundidas a través de traducciones árabes o judaicas españolas o sicilianas. El material literario sobre animales fantásticos y fabulosos en la Edad Media es extraordinariamente abundante, siendo objeto de una amplia investigación histórico-social. No obstante, en el presente trabajo sólo vamos a establecer los puntos de referencia fundamentales e indicar su conexión con la fábula.

Es lícito advertir que la simbología en la Edad Media se manifestó de manera muy significativa. Baste con mencionar el hecho de que se interpretaba la aparición de monstruos como representantes del mal, del demonio y del pecado. Lo cristiano, para el hombre de la Edad Media era una actitud vital.² Debido a este carácter cristiano y moralizante surgió el *Bestiario Medieval*, es decir, un conjunto de historias protagonizadas por animales reales y fantásticos donde el mal era combatido y vencido por el bien.³ El propósito de tales relatos consistía en usar la naturaleza y las cualidades de las criaturas del mundo natural y sobrenatural para explicar imágenes de la Biblia. Los bestiarios de esta manera significaron unas representaciones alegóricas derivadas de la historia

2 Lascault (1973:301) alude a la vocación del cristiano en esta etapa histórica de "matador de monstruos" para desterrar el mal.

3 Entre las definiciones de bestiario medieval destacamos la de Ayerra y Guglielmi que nos explica que es una obra pseudo científica moralizante sobre animales existentes y fabulosos. (1971:7)

natural, con reminiscencias bíblicas y legendarias, de la doctrina cristiana y en particular, de la salvación de todos los hombres por Cristo.

Por todos los datos aquí expuestos, adquiere especial claridad el hecho de que los bestiarios destacaron junto con las fábulas esópicas por su función dogmática y didáctica.

Recapitulando, la fábula esópica representa un continuo tema en la historia de la literatura universal. La alegoría era el centro de la imaginación; en los lugares de enseñanza se cultivaba una pasión por el simbolismo y por la representación escénica para que los alumnos pudieran adquirir un conocimiento a través de las doctrinas extraíbles de los milagros y misterios. Los literatos cristianos de la Edad Media aprendieron a perderse con la interpretación alegórica en la fantasía, así como a explicar los sucesos religiosos y morales de la vida del hombre por medio de comparaciones y personificaciones. Tampoco podemos desatender el aspecto lingüístico, es decir, los textos esópicos seguían utilizándose como medio de enseñanza de la lengua griega y latina. Indistintamente la fábula, usada con este fin o, como un canto a la libertad con fines críticos, tendría que esperar hasta llegar a su pleno desarrollo como género independiente.

Los siglos XVII y XVIII constituyen un momento importante en el desarrollo de este género literario. Efectivamente, dejamos de un lado la simbología y misterio que envolvía la Edad Media, para adentrarnos en un modelo narrativo lo suficientemente importante para ser reconocido como literatura en su concepto más legítimo, cuyo principal exponente es La Fontaine. La fábula se centra en el relato protagonizado por animales dotado de unos caracteres peculiares elevado a un rango poético.

Nuevamente contemplamos un razonar sobre el comportamiento humano como reflejo de la realidad. Partiendo de autores greco-latinos, cuya influencia es muy notable en los seis primeros libros, las fábulas de La Fontaine supera lo que se podría haber limitado a ser una simple adaptación gracias a su originalidad. La fábula con este consagrado autor, deja de ser el soporte del proverbio y de la moral para convertirse en una manifestación estética. La brevedad de la fábula esópica ha desaparecido dejando paso a unos relatos

donde los versos casi configuran comedias en miniatura. Todo cabe en ellos: lo burlesco, lo épico, lo idílico, lo pastoral, lo satírico y lo cómico. La impresión que recibimos al leer sus fábulas es que La Fontaine se divierte narrando, juega con los equívocos que se producen en el mundo de los animales que sienten como hombres.

Con la caracterización de los personajes aparece representada la sociedad humana. Todos los estamentos sociales y también todas las pasiones, tienen cabida en las fábulas; lo mismo que el orgulloso león será rey, el astuto zorro será cortesano. La Fontaine logra crear un cuadro de costumbres en el que queda plasmado todo un sistema de acciones, creencias y valores. De este modo, Mercedes Abad (1993:25) afirma que las fábulas de La Fontaine constituyen la auténtica epopeya de la Francia de Luis XIV.

Un estudio detallado de sus fábulas revela con absoluta claridad su crítica hacia la política de su tiempo. De esta manera, ataca la política colonial de Colbert y, como lo hiciera Fedro con los tiranos, critica el abuso de la corona en sus fábulas del mismo modo que condena históricamente a los romanos por su imperialismo y colonialismo.

Se puede advertir igualmente en La Fontaine una crítica hacia su sociedad. De esta manera, principalmente, la figura del rey es constantemente cuestionada pues bajo el símbolo del león, no posee las cualidades necesarias para ser un buen monarca; el rey león es hipócrita, cruel y estúpido ya que se deja engañar por un falso sueño creyendo recuperar la juventud gracias a la piel del lobo despellejado.⁴ La corte es un mundo aparte pues forman un grupo de personas cuyo único objetivo es agradar al rey. Viven bajo la ley de la jungla intentando ser los favoritos de aquel. También es objeto de burla la nobleza pues están exentos de pagar impuestos sin haber realizado ninguna labor constructiva.

Demostrado está el carácter cómico en las fábulas de La Fontaine. El humor impregna no sólo las situaciones sino también el lenguaje empleado por cada uno de los animales, la descripción de los mismos y también la ridícula

4 Solamente en la fábula quinta, el león es calificado de monarca sabio y prudente.

atribución de nombres a nuestros protagonistas; el rey de las ratas es llamado por La Fontaine como Ratapón.⁵

Es en el siglo XVIII, como indica Thomas Noel (1975:2), cuando al fabulista se le concede las distinciones de poeta. En un siglo donde la educación disfrutó de una gran relevancia y prioridad, se teorizó exhaustivamente sobre la fábula, didáctica por definición. Jean de La Fontaine consiguió elevar la fábula a poesía, la cual, sin embargo, no fue considerada literatura seria hasta el siglo XVIII.

Esteban Bagué Nin e Ignacio Bajona Oliveras (1960: 734) observan dos funciones en la fábula del siglo XVIII, a saber, como fin didáctico y como protesta social y política. Respecto al propósito didáctico-moral, la mayor parte de la producción de fábulas durante este periodo consiste en la traducción y revisión de la tradición fabulista hasta el momento, principalmente de Esopo, Fedro, y sobre todo de La Fontaine, quien fue criticado tanto positiva como negativamente en este siglo. La fábula alcanzó una gran popularidad en países como Inglaterra y España, pero sobre todo en Francia y Alemania de donde proceden las teorías modernas de la misma. Entre ellas merece destacarse la de Lessing, una de las mayores figuras del siglo XVIII en la literatura alemana, cuya influencia marcó su época. En efecto, aquel, rechazó la aportación poética de La Fontaine defendiendo la tesis de una vuelta a la austeridad clásica de la fábula.

En el campo pedagógico destacamos al inglés Locke y al clérigo francés, Fénelon, quienes consideraban la fábula como un medio inofensivo para enseñar a los niños una moralidad, entiéndase que la moralidad era algo inseparable de la educación intelectual. Ambos sentían una preferencia por suscitar la curiosidad del niño y no forzarle en su aprendizaje.

La educación a través del ejemplo era algo por lo que Locke, gran entusiasta de Esopo, abogaba. Por el contrario, Rousseau opinaba que la fábula no era un método idóneo de enseñanza para los niños; además de no entenderla, su moraleja les corrompe al mostrar que los más fuertes y astutos

⁵ Comparable y destacable es el caso del fabulista español Tomás de Iriarte quien también nombra de forma ridícula e irrisoria a los animales protagonistas de sus fábulas.

son los que vencen en la vida. Este filósofo la consideraba apropiada para jóvenes con cierta edad y experiencia suficiente para comprender el mensaje moral que se les quiere transmitir. Así, como indica García Gual, Rousseau afirma que los niños al leer esas fábulas, en vez de evitar ese defecto que se les muestra, lo que hacen es todo lo contrario, es decir, «amar el vicio con que se saca partido de los defectos de otro»(1995: 75).

A todo lo anterior nos resta añadir, que además del didactismo moral que implicaba la fábula como función primera, aparece en los últimos años del siglo XVIII un carácter de crítica social representando una extensión de la original fábula didáctica. Escritores sociales y políticos hicieron uso de la fábula para exponer sus protestas. En Inglaterra, la fábula socio-política tuvo relevancia con John Gay quien, en sus fábulas, ataca a los políticos corruptos y a los parásitos sociales. De esta manera, critica al primer ministro Robert Walpole. Sus relatos, escritos para la instrucción del joven duque de Cumberland, tienden más a la sátira que a la educación moral. De este modo, aduce Thomas Noel (1975:37), que la fábula no fue género literario respetado y digno en Inglaterra debido a su explotación como si fuera un panfleto social y político.

El siglo XVIII, pues, tomó la fábula seriamente y, como acabamos de ver, se teorizó y se interpretó el uso de este género que combinaba poesía y didactismo, entendido como el objetivo de todo lo que pretendía ser literatura. La fábula se mostraba como el medio más idóneo para ello.

Merece especial reseña, pues no debemos dejarla a un lado de esta breve descripción del siglo XVIII, la fábula en España, ya que fue clave para la introducción de las ideas neoclásicas. Nuestros fabulistas ilustres fueron Don Félix María de Samaniego, continuador inmediato de La Fontaine en España, y Don Tomás de Iriarte, que, como el fabulista francés, no pertenecieron a una clase social marginada como lo fueron los fabulistas clásicos.⁶ Además, fueron

⁶ Las fábulas de Samaniego fueron las primeras que de forma sistemática se escribieron en España si bien no era un género estrictamente nuevo en nuestro país. En la Edad Media se escribieron colecciones de cuentos de los que algunos podían identificarse como fábulas como en *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel y en *El Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Habría que añadir, además, las fábulas dispersas en distintas obras de poetas y dramaturgos del Siglo de Oro como Tirso, Calderón o Ruiz de Alarcón.

hombres cultos cuya afición a la lectura y al estudio, no sólo nacional sino también extranjero, es conocida.

Acorde con las ideas de la ilustración donde la literatura se valoraba en función de la utilidad práctica ⁷ y no por el barroquismo formal, Samaniego escribió sus fábulas en 1781 pensando en los jóvenes estudiantes del Real Seminario Vascongado, es decir, con fines pedagógicos. De esta manera, responde Samaniego a las ideas de la Ilustración que entendía la literatura como un medio educativo.

El fabulista español dedica el tercer libro de su primer volumen a Don Tomás de Iriarte quien publicó sus *Fábulas Literarias* un año más tarde, en 1782. La tarea de Iriarte fue más ambiciosa que la de Samaniego ya que no solamente crea unas fábulas originales, sino que las relaciona con todo tipo de literatura dando consejos para ser un buen escritor. Como resultado, Iriarte transforma el didactismo moral tradicional en un didactismo estético y literario.

Sus fábulas son la expresión de su desavenencia con los autores que escribían en aquella época. Su aspiración es enseñar que en literatura se deben seguir ciertas reglas y huir de los vicios que hacen a un autor ser mal escritor. Se produce en el siglo XVIII la crítica encubierta bajo formas alegóricas e Iriarte cultiva esta modalidad. Su pensamiento sigue la línea de actuación del espíritu polémico y crítico del susodicho siglo. Sabida es la contienda que surgió en el siglo XVII en Francia por la preferencia entre escritores clásicos y modernos, tema que se extendió por el resto de Europa en el siglo XVIII. Iriarte en la fábula "La contienda de los mosquitos", donde unos mosquitos, autores y críticos, discuten por sus preferencias entre vinos jóvenes y viejos, es decir, entre obras clásicas y modernas, intenta poner fin a la discusión con la respuesta de un anciano mosquito:

⁷ Cabe destacar aquí los dos principios clásicos de la ilustración resumidos en la expresión "utile dulci y prodesse et delectare", es decir, la unión de lo agradable con lo útil y el provecho con el deleite. Constituye esta máxima una aspiración constante en los hombres de la ilustración. Iriarte lo expresa en la moraleja de "El jardinero y su amo"(1993:88):

«La máxima es trillada,
más repetirse debe:
no escriba quien no sepa
unir la utilidad con el deleite.»

«El mal vino condeno,
le chupo cuando es bueno,
y jamás averiguo si es moderno o antiguo.»

A través de las fábulas de Iriarte conocemos las costumbres, los gustos y modas del siglo XVIII español. Según Cossio (1941:54-64), presenciamos un cuadro de costumbres cuyos personajes más corrientes del vivir cotidiano desfilan en los relatos. Nuestro autor hace uso, de acuerdo con el gusto de la época por lo exótico, de animales y plantas diferentes a las fábulas clásicas como son el avestruz y el dromedario.

La caracterización de los animales en las fábulas de Iriarte está relacionada con la preocupación literaria del autor, es decir, nos indica las cualidades que un letrado debe poseer para ser considerado un buen escritor. Por ejemplo, en la fábula "El gusano de seda y la araña" nuestro fabulista nos muestra que la valoración de una obra literaria debe basarse en la calidad y no en el tiempo empleado en escribirla. La araña, como tantos escritores de la época, presume de la rapidez que emplea en concluir su trabajo; el gusano de seda, como cualquier escritor serio y que se precie de serlo, emplea el tiempo necesario y preciso para dar buen término a su obra.

En el siglo XIX aparecen escritores como Perrault o los hermanos Grimm que, con sus cuentos fantásticos, ocupan un lugar primordial en lo que a literatura infantil se refiere. En España cabe destacar Cristóbal de Beña que con sus *Fábulas Políticas* propone una sociedad igualitaria o Juan Eugenio Hartzenbusch o Fray Ramón de Valvidares que nos muestra en su obra una sátira contra Napoleón en la Guerra de Independencia; Beatriz Potter en Gran Bretaña y en Estados Unidos Ambrose Bierce y Joel Chandler Harris. Merece destacar a este último por su relación con el tema de la esclavitud pues en su obra *The Complete Tales of Uncle Remus* el animal protagonista, Brer Rabbit, que representa en esta peculiar sociedad al esclavo negro de la plantación, logra vencer con su astucia e inteligencia a los animales más poderosos como el zorro o el lobo que representan a la raza blanca.

A este siglo pertenece también una obra francesa de J.J. Grandville y editada por Pierre-Jules Hetzel en 1868 titulada *Vida privada y pública de los animales*.. Esta obra recoge a diversos autores en el intento de escribir una revolución animal en contra de la opresión humana. Puede considerarse una manifestación subversiva en contra de la tiranía y la esclavitud. Comienza el libro con una asamblea deliberativa, a la manera humana, donde los animales deciden mejorar su situación y acuerdan, para ello, utilizar la inteligencia. Así, valiéndose de la prensa, fundan una publicación animal donde todos los protagonistas exponen su opinión y sus reivindicaciones. De este modo comienzan a publicar artículos la liebre, el sapo, el cocodrilo, etc. De forma análoga a la realidad, en la obra aparecen diversos estilos debido a la variedad de autores. Los personajes que intervienen en dichas publicaciones son siempre animales y si junto a este hecho añadimos el carácter satírico de aquellas, es fácil reconocer la connotación fabulística con una moral más o menos disfrazada.

Aun no siendo una colección de fábulas, *La Vida Privada y Pública de los Animales* constituye un alegato contra varios motivos constantes en la tradición fabulística como la opresión, la ingratitud, la hipocresía, y en fin, tantos vicios y maldades de la especie humana que este libro merece ser citado en este capítulo.

Animal Farm de George Orwell (1945), gran obra maestra del siglo XX, constituye otra gran consideración en favor de esta comparación. La frase: «Todos los animales somos iguales, pero algunos más que otros» se ha convertido en una de las más satíricas del mundo. Es un intento de los animales de cambiar el orden establecido. Estaban sometidos al yugo humano y organizan una revolución para liberarse. Constituye una sátira de las revoluciones cuyo lema estribaba en la igualdad y en la lucha de clases. Los animales se independizan de sus dueños pero alguien debe ejercer el control sobre ellos, tarea de la que se ocupan los cerdos. Esta nueva situación para el resto de los animales resulta peor que la anterior por lo que resulta imposible el ideal de igualdad.

Cuando los animales decidieron levantarse contra la opresión humana, no podían imaginar que su revolución iba a tener tanto éxito entre los hombres,

al menos desde el punto de vista literario. Sin embargo, *Animal Farm* es más que una sátira. Describe la lucha constante de toda criatura viviente por sobrevivir cuyo resultado es siempre el imperante control que unos determinados seres vivos ejercen sobre otros y el poder con que toda sociedad actúa sobre sus ciudadanos, aspecto constante de la naturaleza humana.

La ciencia ficción del siglo XX es la fábula de ayer. La destrucción del sistema planetario por el comportamiento humano es un mensaje para los hombres de hoy de lo que será el mañana si seguimos con ese comportamiento. Es el mismo pensamiento que la fábula nos transmite: «Esto te puede pasar si sigues actuando de la misma manera». Cumple de este modo el propósito moral de toda fábula aunque no pueda identificarse con la misma. Añadamos también que la actualización de las fábulas de ayer las contemplamos en los dibujos animados. Las aventuras de Tom y Jerry o las del Rey León, animación producida por Walt Disney, constituyen una verdadera fábula en una lucha por la supervivencia.

Para finalizar, nos resta señalar que en nuestro siglo continuamos deleitándonos con la lectura de fábulas. Reiteradamente hemos expuesto la permanencia de denuncia en estos relatos. La fábula es un género literario que continuará por ello, siendo vigente hasta el final de los tiempos pues desgraciadamente el comportamiento humano reflejado en el actuar de los animales es constante desde el comienzo de la creación. No constituye, por tanto, un tipo de literatura obsoleto en absoluto, pues es aplicable tanto, por poner un ejemplo en 1868 como ahora; véase si no los innumerables fallos y atrocidades que nosotros, como género humano, perpetramos en nuestros días. La labor del fabulista ha sido la de adaptar dichos temas a la situación concreta del momento y del lugar que le ha tocado vivir; cada uno, sin duda, ha proporcionado un estilo específico y característico a esas composiciones didácticas y entretenidas tan maravillosas sin olvidarnos del carácter crítico y satírico que toda fábula conlleva.

En este rápido recorrido sobre la historia de la fábula nos hemos dejado a numerosos autores que no habiéndose dedicado a ella, sí la han tratado de una manera u otra. Nuestra intención era tan sólo mostrar algunos ejemplos.

Tampoco hemos mencionado el folklore hispanoamericano, donde también podemos encontrar este apasionante género literario a cuyo estudio Carmen Bravo-Villasante ha dedicado una gran parte de su vida. No hemos citado, por ejemplo, a Andrés Bello, que participó con Bolívar en el movimiento por la independencia de su país, Adán Quiroga, Gabriel A. Real de Azúa, el «Samaniego Argentino» y tantos otros pues la fábula no ha dejado de ser fuente de inspiración para innumerables escritores, ni ha perdido su fin didáctico y de denuncia cuando la ocasión lo requiere.

BIBLIOGRAFÍA

- AYERRA M. y GLUGIELMI N. trad (1971) *El fisiólogo, bestiario medieval*. Buenos Aires: Eudeba.
- BAGUÉ NIN, Esteban y BAJONA OLIVERAS, Ignacio. (1960) *Veinticinco siglos de fábulas y apólogos*. Barcelona.
- BÁRDENAS DE LA PEÑA, P. y LÓPEZ FACAL, J. 1985 (1978). *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Madrid: Gredos.
- BEÑA, Cristóbal de (1813) *Fábulas políticas*. Londres: McDowall.
- COSSIO, José María (1941) "Las fábulas literarias de Iriarte" en *Revista Nacional de Educación*. (9), pp (54-64).
- FONTAINE, Jean de la (1993) *Fábulas escogidas*. Prólogo a cargo de Mercedes Abad. Madrid: M.E. editores.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1995) *El zorro y el cuervo*. Madrid: Alianza Editorial.
- GRANDVILLE, J.J. 1984 (1868) *Vida privada y pública de los animales II*. Madrid: Anaya.
- HARRIS, Joel Chandler 1983 (1955) *The Complete Tales of Uncle Remus*. Richard Chase comp. Boston: Houghton Mifflin Company.
- IRIARTE, Tomás. (1976) *Fábulas literarias de Don Tomás de Iriarte*. Prólogo a cargo de Alberto Navarro González. Madrid: Espasa Calpe.
- KATZ, David. (1942) *Animales y hombres. Estudios de psicología comparada*. Traducción al español de Don José Germain y Don Antonio Melián. Madrid: Espasa Calpe.
- LASCAULT, G. (1973) *Le Monstre dans l'art Occidental. Un probleme d'esthétique*. Paris : Klincksieck.
- NOEL Thomas (1975) *Theories of the Fable in the 18th Century*. New York: Columbia University Press.
- ORWELL, George (1945) *Animal Farm*. London: Secker and Warburg.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1979-1987) *Historia de la fábula greco-latina*. Madrid. Vol. 2.

EL BESTIARIO INHUMANO. SOBRE EL *MANUAL DE ZOOLOGÍA FANTÁSTICA* DE JORGE LUIS BORGES Y MARGARITA GUERRERO

Julieta Yelin

Universidad Nacional de Rosario

1. El zoo

En su ensayo «1730. Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...», Gilles Deleuze y Felix Guattari (1988) realizan una afirmación categórica sobre el *Manual de zoología fantástica*: lo definen como un libro fallido. Un libro que, proponiéndose revitalizar la rica tradición de animales míticos, no hace más que cristalizarla al traicionar su dinámica e íntima —no sólo en el sentido de «estrecha», sino también de «interior»— relación con lo humano. Quizás la objeción de Deleuze y Guattari adolezca de cierta parcialidad —es posible que el enciclopédico libro de Borges y Guerrero ejerza una suerte de resistencia a la fuerza de su perspectiva crítica— pero lo cierto es que al leer el *Manual* uno percibe en él, a diferencia de lo que ocurre en los bestiarios de algunos escritores contemporáneos —como *Confabulario* de Juan José Arreola, *Bestiario* de Julio Cortázar, algunos relatos de *La furia* de Silvina Ocampo o de *Laços de familia* de Clarice Lispector— una afirmación de la oposición entre hombre y animal que anula toda posibilidad de pensar lo más productivo del imaginario mítico: esto es, su capacidad de crear zonas de pasaje, devenires transicionales, procesos metamórficos; en suma, de todo aquello que hace que la relación del hombre con los animales pueda ser verdaderamente *fantástica*.

En efecto, no es casual que en el prólogo a la primera edición del *Manual* Borges y Guerrero se refieran a él como «un jardín zoológico de las mitologías» (1999: 8). Recordemos que el zoológico, tal como lúcidamente ha argumentado John Berger (1978 y 2001), es el máximo exponente de la imposibilidad a que se enfrenta el hombre cuando desea entablar una *relación* con los animales. En su ensayo «¿Por qué miramos a los animales?» Berger reflexiona sobre el lugar de los animales en el imaginario contemporáneo, y la idea de *lugar* no es

metafórica: la pregunta es, concretamente, ¿dónde están los animales en nuestros tiempos? ¿Por qué ya no podemos verlos? La respuesta aventura que los animales, tal como el hombre los ha conocido y representado a lo largo de milenios, han desaparecido, se han borrado de su horizonte. El vertiginoso crecimiento de las grandes urbes, el desarrollo de las industrias textil y alimenticia y la progresiva desaparición del campesinado son algunas de las causas de este distanciamiento que, más allá de toda nostalgia romántica, ha tenido efectos concretos sobre el devenir de la relación hombre-animal. Ahora bien ¿en qué instancias de la vida cotidiana es posible constatar esa desaparición? Contemporáneamente a la etapa final y definitiva del proceso de desaparición, es decir, hacia inicios del siglo XIX, se puede observar la emergencia de nuevos significantes del animal; uno de ellos, y quizás el más significativo, es el zoo, espectáculo público y dominio geográfico y natural cargado de evocaciones imperialistas. Berger dedica al zoológico público un estudio en el que lo define como un monumento a la ausencia, a la imposibilidad moderna de «ver» a los animales, al fracaso final del encuentro.¹ Así, señala la paradoja fundacional de una institución que ubica al animal en un lugar aparentemente central —en tanto protagonista del espectáculo—, al tiempo que, mediante la violencia efectiva y simbólica a la que lo somete, lo convierte en algo completamente marginal —es decir, desplazado, *fuera de sí*—. «Mires como mires a esos animales, aún si el animal está contra los barrotes, a menos de un metro de distancia, mirando hacia afuera en dirección del público, *estás viendo algo que se ha vuelto absolutamente marginal*, y toda la concentración de la que puedas ser capaz no será nunca suficiente para volverlo central». (Berger 1978: 822)

Se podría afirmar que el zoológico de Borges y Guerrero se ajusta bastante a la descripción de Berger, especialmente en la negación de toda posibilidad de vinculación entre hombre y animal. Sin embargo, se pueden reconocer en el *Manual* muchos de los elementos más interesantes de la poética de Borges; entre ellos, la capacidad de escapar a las definiciones genéricas, el humor, la incesante construcción de un pensamiento literario bajo la trama de la

¹ El Jardín des Plantes fue fundado en 1793, el Zoo de Londres en 1828 y el de Berlín en 1844.

literatura misma. El objetivo de esta breve comunicación es examinar algunos de estos aspectos e intentar responder por qué, con todo, la consideración de Deleuze y Guattari sigue resultándonos verosímil. En otros términos, nos proponemos responder a la pregunta ¿por qué el *Manual*, colmado de criaturas y de episodios fantásticos, no es un libro fantástico?

2. El manual imaginario

El *Manual de zoología fantástica* es un texto bastante marginal dentro del corpus de la obra de Borges; en primer lugar, probablemente, por tratarse de un trabajo de tipo antológico, o al menos por tener esa apariencia; en segundo, por ser una obra en colaboración,² y, finalmente, por haber despertado poquísimo interés en la crítica. La historia de sus ediciones es también bastante particular: fue publicado inicialmente en 1957 por la editorial Fondo de Cultura Económica de México, con una tirada de 10.000 ejemplares, en papel Biblia y bajo la supervisión del escritor mexicano Emmanuel Carballo.³ Diez años más tarde, en 1967, y en el marco de una revisión general de su obra, Borges vuelve a publicar el texto bajo el título *El libro de los seres imaginarios* (Buenos Aires, Kiev), agregando treinta y tres nuevos textos que incluyen seres no zoomórficos y reemplazando el prólogo original por uno nuevo en el que se reafirma, como la primera vez, el carácter misceláneo e inacabado del volumen, y se recomienda la lectura salteada y azarosa de los «artículos»: «Queríamos que los curiosos lo frecuntaran como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio» (Borges y Guerrero, 2005: 8). En 1969, la editorial E. P. Dutton de Nueva York inició la publicación de las obras completas de Borges, traducidas por Norman Thomas Di Giovanni, donde el *Manual* apareció ya con el nuevo título: *The Book of Imaginary Beings*. En posteriores obras completas, por deseo expreso de Borges, se eliminaron todos aquellos trabajos realizados en colaboración.

2 Borges y Margarita Guerrero ya habían publicado otra obra en colaboración: *El Martín Fierro* (Buenos Aires, Columba) en 1953.

3 Años más tarde fue traducido al italiano y al alemán, y al francés: *Manuale di Zoologia Fantastica*, Turín, Giulio Einaudi, 1962; *Einhorn, Sphinx und Salamander. Ein Handbuch der Phantastischem Zoologie*, Munich, Carl Hanser, 1964; *Manuel de Zoologie Fantastique*, París, Juilliard, 1965.

Tal como apunta Martha Paley de Francescato (1977), compiladora ella misma de un tomo de bestiarios contemporáneos que incluye textos de José Emilio Pacheco, Fernando Sorrentino y Nicolás Guillén, entre otros, el *Manual de Borges y Guerrero* tiene algunos importantes antecedentes en inglés⁴ y aún en castellano: el escritor peruano José Durand publicó en 1950 *Ocaso de Sirenas, Manatíes en el siglo XVI*, libro en el que se da cuenta de la alucinación y sorpresa de los cronistas españoles ante la apasionante visión que les ofrecía no solo la geografía americana, sino su extraordinaria cosmogonía. Pero dado el prestigio internacional de un escritor con respecto al otro, será la antología de Borges la que alcance mayor resonancia e influjo en obras posteriores. Lo cierto es que a partir de los años cincuenta comienzan a prodigarse los bestiarios latinoamericanos que, o bien recopilan a la manera de Borges testimonios remotos sobre seres fantásticos, o bien adoptan el mundo animal como soporte y vehículo de idearios sobre el amor, las relaciones sociales o la condición humana.

El *Manual de zoología fantástica* es, como decíamos, un texto de difícil clasificación, una especie de antología fabulada, de catálogo teratológico, o, como Borges y Guerrero propusieron en su prólogo, una compilación azarosa de la inconmensurable tradición literaria habitada por seres sobrenaturales y bestias mágicas. Inconmensurable en tanto en ella entran en juego las artes combinatorias de lo real y lo imaginario, y éstas, es claro, «lindan con lo infinito» (2005: 8). Esta interesante indefinición genérica podría ser otra de las razones de su marginalidad dentro del corpus de la obra borgeana.

Walter Mignolo (1988), sin embargo, se resiste a pensarlo como un texto secundario, y apunta que los términos utilizados en los dos títulos de la obra, «zoología fantástica» y «seres imaginarios» remiten de modo muy directo a la ficción fantástica y al concepto que de ella tiene Borges: fusión, intertextualidad, entretejido de realidad y ficción. En esa misma línea se inscribe la lectura de Sylvia Molloy (1999), que articula el placer provocado por la «desatinada variedad» del mundo natural presentada en el bestiario con la concepción que

4 John Ashton (1890): *Curious Creatures in Zoology*, New York: Pantheon, Cassel Publishing Co.; Peter Lum (1951): *Fabulous Beasts*, New York, Pantheon; Richard Wilbur (1955): *A Bestiary*, New York: Pantheon; Joseph Wood Krutch (1961): *The world of animals*, New York: Simon & Schuster.

Borges tiene de la experiencia literaria. «La literatura es, después de todo, — afirma Molloy—, una monstruosa serie de imaginaciones [...] *El libro de los seres imaginarios* es una lúcida reflexión sobre la literatura como hecho temporal y móvil.» (238)

Pero ¿de qué modo toma forma esa reflexión? Fundamentalmente a través de procedimientos que superponen diferentes temporalidades textuales: la transcripción literal de pasajes, fundamentalmente, citas de autores que describen animales curiosos: Plinio, Hesíodo, Ovidio, Heródoto, Quevedo, Góngora, Shakespeare, Sir Thomas Browne, Flaubert, Chesterton, etc.; la asociación entre el mundo del bestiario fantástico y el campo de lo onírico, recurriendo a sueños o pesadillas de Poe, a C.S. Lewis o a Kafka; la reelaboración de bestiarios orientales y europeos.⁵ Esta red intertextual trama también reflexiones pseudo-científicas y estéticas que suelen referir al modo y las circunstancias en que esas rarezas zoológicas cruzan el margen de lo verosímil. El recurso a esta doble perspectiva que integra ciencia y arte sin el establecimiento de una jerarquía es uno de los principales puntos de contacto del libro con los bestiarios clásicos medievales; en efecto, para Borges y Guerrero el modelo del bestiario se presenta como una forma que permite mezclar la erudición libresca con la imaginación pura.

3. El bestiario inhumano

Cuando la historia parece haber sacado de escena los valores (cuando la historia es historia de guerras y de acciones públicas inhumanas o inmorales), la literatura propone un modelo, a menudo tan horrendo como el de la historia pero siempre más perfecto porque es imaginario y tiene, por su naturaleza ficcional, la capacidad de establecer un desvío irónico o paródico

⁵ Las Crónicas de Indias y de América en general no son tenidas en cuenta, con la excepción de los textos «Fauna de los Estados Unidos» (74-75), «El Squonk (*Lacrimacorpus disolvens*)» (138) y una mención de la obra de Prescott, cuando éste refiere que «los soldados de Pizarro o de Hernán Cortés también fueron centauros para los indios» (51): «Uno de aquellos de caballo cayó del caballo abajo; y como los indios vieron dividirse aquel animal en dos partes, teniendo por cierto que todo era una cosa, fue tanto el miedo que tuvieron que volvieron las espaldas dando voces a los suyos, diciendo que se había hecho dos haciendo admiración dello: lo cual no fue sin misterio; porque a no acaecer esto, se presume que mataran todos los cristianos». (Borges y Guerrero, 1999: 52)

respecto de la experiencia. Frente al desorden de los hechos, la invención responde no con un espejo del mundo sino con una idea del mundo: avanza apartándose de la empiria.

Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*.

Lo invisible, lo imposible, lo increíble son elementos centrales del *Manual*. Y esto es así no sólo porque se trata de animales o de sucesos fantásticos, sino fundamentalmente porque la búsqueda que Borges y Guerrero ensayan del ‘mundo otro’ del animal que tiene lugar en el territorio de lo inhumano. Quizás allí resida la clave central de la crítica de Deleuze y Guattari (1988): ellos leen en el *Manual* «una imagen heteróclita e insulsa del mito» (247) que niega al hombre su devenir animal. Utilizan como soporte de esta afirmación un pasaje del prólogo de Borges y Guerrero: «Deliberadamente, excluimos de este manual las leyendas sobre transformaciones del ser humano, el lobisón, el werewolf, etc.» (Borges y Guerrero, 1999: 9). Ciertamente, el *Manual* no sólo deja afuera las metamorfosis, sino toda posible implicación «interna» entre hombre y animal, toda problematización de la relación entre ambos. Los híbridos humano-animal, que abundan en el libro, al imaginar conjunciones como la del centauro, reafirman, por el contrario, la separación, el límite, la oposición. El híbrido es, en este sentido, una perfecta realización simbólica de la visión occidental del par opositivo humano/animal.

Curiosamente, tratándose de Borges, el libro carece de un *pensamiento* del animal. Sin dudas, da cuenta, como hemos intentado sugerir con el epígrafe de Beatriz Sarlo con que iniciamos este apartado, de una necesidad de dialogar literariamente con una coyuntura histórica en la que las categorías de definición de lo humano se han desacomodado, pero su réplica consiste más en una reafirmación de los territorios definidos de lo humano y lo inhumano —animal, monstruoso, híbrido— que en una puesta en cuestión de sus límites, o en una interrogación acerca de las consecuencias del encuentro. Y al no abordar este territorio de frontera, el *Manual* queda quizás también al margen del género que invoca; pues ¿en qué consiste lo fantástico sino en la exposición de ese espacio fronterizo que lo «real», con sus infinitas taxonomías y oposiciones —sobre las que Borges, ciertamente, ha ironizado— niega incansablemente?

BIBLIOGRAFÍA

- BERGER, John. (1978): «Le zoo», en *L'animalité, Revista Critique* núm. 375-376, (agosto-septiembre), París: Éditions du Minuit.
- (2001): «¿ Por qué miramos a los animales?», en *Mirar*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, MARGARITA (1999): *Manual de zoología fantástica* (1ª ed. 1957), México: Fondo de Cultura Económica.
- (2005): *El libro de los seres imaginarios* ,(1ª ed. de 1967), Buenos Aires.: Emecé.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1988): «1730. Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...», en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Ed. Pre-textos.
- MIGNOLO, Walter (1988): «Jorge Luis Borges (1899-1986)» en GOIC, C., *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona: Crítica.
- MOLLOY, Silvia (1999): «Prólogo a *El libro de los seres imaginarios*», en *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- PALEY DE FRANCESCATO, Martha (1977): *Bestiario y otras jaulas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- PARDO GALÁN, Gilberto (2007): «El zoológico de la fantasía», en revista electrónica *Día siete*, disponible en <http://xml.diasiete.com/pdf/349/12%95CUARTO%20DE%20ESTUDIO.pdf>, [fecha de consulta: 1 de mayo de 2008].

EL MITO DEL VAMPIRO EN EL TEATRO MEXICANO DE FIN DEL MILENIO

Cristina Bravo Rozas
Universidad Complutense de Madrid

El tema de los vampiros ya es un clásico de la Literatura fantástica y su imagen fílmica ha ayudado a consolidar este prototipo monstruoso. Su naturaleza ficcional traspasó los géneros literarios, los tiempos y las latitudes, por lo que no debe extrañarnos su presencia en las artes escénicas¹. Hay que remontarse a 1820 para ver la primera representación en que aparece el vampiro, Charles Nodier hace una adaptación teatral del cuento «The Vampyre» de John William Polidori publicado en 1819 en *New Monthly Magazine*. Esta obra escrita en forma de melodrama fue representada con gran éxito en el teatro de la *Port Saint-Martin* de París y se reestrenó en 1823. A partir de este momento se escribieron multitud de melodramas, vodeviles y óperas cómicas basadas en el mito. De hecho, Alejandro Dumas también se unió al fenómeno vampírico con una obra *El vampiro* en cinco actos que fue representada en el teatro *L'Ambigu* en 1852. Estos vampiros seguían la imagen creada por Polidori: el vampiro aristocrático, dandy y seductor y a la vez dominante y perverso. *Drácula* de Bram Stoker tuvo una adaptación teatral que se representó una única vez en el *Royal Lyceum Theatre* de Londres en 1897 a cargo de Henry Irving, para quien Bram Stoker trabajaba como agente. En 1924, la viuda de Stoker confió al actor Hamilton Deane los derechos teatrales de *Drácula*, tras una exitosa gira de casi tres años por teatros menores la adaptación se estrenó en 1927 en el *Little Theatre* de Londres. En Estados Unidos los derechos fueron adquiridos por Horace Liverght que estrenó la obra en Broadway con el actor Bela Lugosi de protagonista. A partir de este momento

¹ Esta breve historia del vampiro dentro de las artes escénicas pertenece a un artículo encontrado en internet: «El vampiro en las Artes», disponible en <http://blugosi.freeprohost.com/dracula-articulo-vampiro1.htm>

los productores de la Universal Pictures adquirieron los derechos de la novela y de su adaptación teatral.

En el territorio hispánico una de las más importantes aportaciones al mito vampírico en el teatro es *Aquelarre y noche roja de Nosferatu* de Francisco Nieva, una de sus obras de su llamado «teatro furioso» o reópera, que escribió en 1961 y no fue representada hasta 1992 en la *Sala Olimpia* de Madrid por un grupo de teatro independiente creado por Guillermo Heras, su excelente crítica hizo que se volviera a representar en 1994. Esta adaptación a diferencia de las anteriores rescata el expresionismo de la película de Murnau, *Nosferatu* de 1922, y siguiendo los pasos del esperpento de Valle construye una visión apocalíptica en la que se muestra el fin de un mundo ordenado y burgués sustituido por el deseo y el sueño que quieren romper con lo establecido.

El vampiro, sin embargo, parecía estar ausente en el ámbito Hispanoamericano, quizás por el afán realista que a veces había impuesto la crítica. Los vampiros no soportaban las altas temperaturas y sólo en los territorios muy influidos por la literatura europea podían andar sueltos estos seres. Nada más lejos de la realidad, pues El modernismo con su afán de abrir su literatura al mundo y su estética marcada por el decadentismo y el esteticismo recupera el mito y lo desarrolla reiteradamente en su afán por crear una literatura propia que abandonara el realismo regionalista y se acercara a los territorios de la imaginación, el cientifismo y el onirismo. El uruguayo Horacio Quiroga tiene varios relatos vampíricos, *El vampiro*, *El almohadón de plumas*. A través del psicologismo y la exploración en la psique este autor nos muestra un vampiro devorador de mentes y espíritus con un cierto aire de dandismo, lo mismo sucede en el caso de *El amante de las torturas* de Julián del Casal. *La Larva* y *Thanatopia* de Rubén Darío pueden considerarse ejemplos de mitos vampíricos, que relacionan a estos seres con lamias o ampusas, versiones femeninas fantasmagóricas del vampiro.

En México la tradición de los vampiros se remonta a los pueblos precolombinos, en concreto a los aztecas y al culto al dios Huitzilipochtli, dios de la sangre al que se le ofrecen sacrificios humanos a cambio de protección. En la narrativa el gran cuentista Juan José Arreola en los años cincuenta en su

«Homenaje a Remedios Varo» hace referencia al vampiro. Jorge Ibarguengoitia se atreve con un tratado paródico sobre la naturaleza de los vampiros. En los ochenta, Beatriz Álvarez Klein y Emiliano González recuperan la naturaleza monstruosa del vampiro y su capacidad de horror; mientras que Guillermo Samperio retoma la visión paródica del vampiro, éste se humaniza e incluso critica la sociedad de su tiempo, reafirmando su carácter visionario, nacen los escritores vampiros que saquean los textos de sus semejantes para crear los suyos propios. Incluso el escritor Carlos Fuentes recupera a este monstruo en su libro de cuentos *Inquieta Compañía*. Pero es el cine mexicano el que se convierte en un verdadero territorio vampírico entre el final de los años 50 y los años 70. *El vampiro* dirigido por Fernando Méndez con el famoso actor Germán Robles en 1957 fue una de las producciones más populares y el mito del vampiro se muestra en su versión más romántica.

Se preguntaran que sucede con las adaptaciones teatrales en Hispanoamérica. Argentina y Buenos Aires (Lavia, 2007:1-5) en concreto se va a convertir en uno de los escenarios preferidos. En 1946 Benjamín Díaz hizo una traducción al español de la versión teatral y el 24 de enero de 1947 se estrenó la obra con la dirección de Arsenio Perdiguero Díaz. Hay que señalar que dos de los actores principales eran Héctor Coire que hacía de John Harper e Iván Grondona que encarnaba a Butterworth. Ambos serán actores emblemáticos de la televisión argentina de los años cincuenta. El mito vampírico seguía aquí la tradición teatral con acción escénica, dicción precisa y señalando el carácter sobrenatural de la criatura. En la década de los setenta se produce una verdadera pasión por el mito. En 1977 se estrenaba *Drácula* de Balderston-Deane con Frank Langella en Broadway, también se hacían otras versiones en Londres y en Madrid (Con Narciso Ibáñez Serrador como Van Helsing). En Buenos Aires se hizo una versión humorística *Esta noche, Drácula* de Roberto Habbeqer que se estrenó en el teatro de la Piedad a fines de 1978. Al año siguiente se presentó en el teatro Lola Membrives una adaptación de Julio Kaufmann y Daniel Tinayre de la obra *Count Drácula* de Ted Tiller con una crítica poco favorable, a pesar de ello logró estrenarse en el teatro Odeón de Buenos Aires y permanecer en cartel dos meses. Ante la popularidad del

personaje Rosa Zemborain y Héctor Cavallero adquirieron los derechos del Drácula de Balderston-Deane y encargaron a Sergio Renán la dirección y el personaje protagonista, el éxito en el teatro Odeón fue contundente y a mediados de abril de 1979 el teatro Astros de la Avda. Corrientes estrenó Es-Conde el Draculín con Jorge Porcel, Alberto Olmedo y Juan Carlos Calabró, por supuesto de tintes cómicos, al igual que la otra obra estrenada en el Teatro Embassy llamada Draculovich. En todos estos casos tenemos que hablar de versiones que toman como punto de partida *Drácula* de Stoker.

En la actualidad el mito del vampiro en el teatro se mantiene vivo, en febrero de este mismo año se representó en el Teatro del Abasto de Buenos Aires, *Transilvania y los fantasmas de la guerra*, una visión del monstruo ambientada en la primera guerra mundial. En México se estrenó *El hombre que fue drácula* de Roberto Coria y dirigida por Eduardo Ruiz Saviñón en el teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario. El teatro de la Casa del perro estrenó en el Teatro de la Universidad Católica de Bolivia *La saga de los vampiros*, una producción colectiva que ganó el premio de teatro Bertold Brecht.

Pero curiosamente en México a pesar de la gran popularidad del cine de vampiros, la aparición de este mito en la dramaturgia se intensifica a finales del siglo XX coincidiendo con la tendencia a la recuperación y reelaboración de mitos literarios, ya sean populares o cultos en el teatro hispanoamericano. Así cuando el nuevo milenio va a comenzar y todavía continúan los influjos de la llamada «postmodernidad», según algunos estudiosos como Beatriz Rizk (2001: 150-163) el teatro hispanoamericano adopta unas fórmulas teatrales que en verdad recuerdan los orígenes del teatro en la Grecia Clásica, me refiero a la parodia, no olvidemos que la postmodernidad se ha caracterizado a veces como «Edad de la parodia». Ésta se convierte en baluarte de un teatro que intenta romper con la Modernidad. Las interferencias textuales, la ambigüedad, el descrédito de modelos históricos, políticos y estéticos anteriores hacen apostar a los autores por la parodia satírica incluso de los grandes mitos literarios. Este género según Juan Carlos Pueo (2002: 12):

Es considerado por algunos autores como una de las posibles formas de superar la supuesta inmanencia del texto literario para proponer una concepción dinámica del mismo, en donde su valor vendría dado por la posibilidad de motivar una respuesta por parte del lector que no se limite a la asunción de un significado supuestamente subyacente al texto, sino que ha de considerarse, ante todo, experiencia activa.

Otros investigadores del tema (Rose: 1993) añaden que la teoría y práctica de la parodia postmoderna se caracteriza además por aunar sus dos funciones la burlesca y la constructiva. A pesar de que la parodia en esta etapa pierde en algunas ocasiones su capacidad transgresora y adopta «una máscara desideologizada», en el teatro hispanoamericano el texto paródico no sólo pone en entredicho el texto parodiado sino lo que hay tras él e incluso el nuevo texto (hipertexto) puede convertirse en auto- parodia.

Recordemos que en Hispanoamérica ha sido frecuente la parodia de las tragedias clásicas. La escena se puebla de réplicas de Antígonas, Electras y Medeas, como la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1951), *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (1968), *Electra Garrigó*(1948) de Virgilio Piñera, *Medea en el espejo* (1960) de José Triana, *Las siete contra Tebas* (1968,1992) de Antón Arrufat, *Medea* de José Manuel Torres Santiago. En estos casos la modernidad perdura y la parodia abandona la burla para transformarse en una fuente de subversión; a través de textos, sobre todo, clásicos, el mundo de las dictaduras totalitarias hispanoamericanas se crítica y desmantela mediante la recuperación de la tragedia, utilizando un hipotexto que está claramente presente.

Sin embargo, también se realizan otras parodias que en estos casos sí siguen el concepto que le atribuye Bajtin, referido a la carnavalización del fenómeno, parodias satíricas que inaguran la vertiente postmoderna como es el caso de *Antígona Furiosa* (1986, 1988) de Griselda Gambaro o *Medea* (1996,1998) de Reinaldo Montero. Otros ámbitos literarios también se parodian y así personajes más populares aunque no por ello menos dignos de literaturizarse comienzan a salir de sus tumbas, y nunca mejor dicho, y a asustar al lector con su naturaleza escéptica y aparentemente frívola.

El maestro Hugo Argüelles hace un recorrido exhaustivo por el universo del miedo en su divertimento en dos actos y cuarenta farsas *Concierto para Guillotina y Cuarenta Cabezas*, mitos del cuento popular como Cenicienta se dan la mano con Salomé, Vampirito, querubines, fantasmas y cabezas cortadas. El mundo de la fantasía se transforma en una pista circense en la que la avaricia y la crítica a la sociedad materialista se hace plausible a través de estas parodias breves y feroces. En *Valerio Rostro, Traficante en Sombras*, los tratos con el diablo se convierten también en argumento paródico para de nuevo criticar la corrupta sociedad mexicana.

En las generaciones posteriores los títulos de las obras nos desvelan ese interés por el mundo sobrenatural: el diablo será uno de los argumentos preferidos: Alejandro Licona, *El diablo en el jardín* (1976), Alejandro Aura, *Salón Calavera* (1979), Teresa Valenzuela, *Chispas, rayos y centellas-Esencias del diablo* (1984), Felipe Galván publica en 1987 *El diablo y el smog*, Ricardo Pérez Quitt, *El tribunal del demonio*(1987) y también los espacios del más allá y sus criaturas: Tomás Urtusástegui, *El Fantasma de Canterville* (1982), Jaime Chabaud *Noche de Brujas*(1989), Hugo Argüelles, *Doña Macabra*(1989).

Como se aprecia en los títulos hay una tendencia que aparece especialmente en la «Nueva Dramaturgia Mexicana» y que intenta parodiar mitos de la literatura gótica en general.

La parodia, en el sentido que le da Highet de formal y satírica, de los grandes personajes terroríficos se traduce en una tendencia recurrente durante los años ochenta y noventa. Basta con echar un vistazo a los títulos de las obras de los escritores de la época, prácticamente en todos encontramos al diablo, vampiros, fantasmas. Indudablemente la muerte preside el gran escenario de este teatro. Pero otro aspecto fundamental es junto a la recuperación del mito, la presencia incesante del humor. Estos personajes ya pertenecientes a la imaginería popular son despojados de su calidad de mitos y trasladados a la geografía de las ciudades y familias mexicanas para vivir sus tragedias y respirar su mundo opresor, también los productos literarios, los frutos de nuestro subconsciente son tocados por el miedo que nos rodea en la vida cotidiana.

La gran variedad de monstruos que ocupan la escena hicieron que limitara mi incipiente estudio a uno de ellos en particular, el del vampiro. Esta tendencia de reelaborar el mito del vampiro no pertenece exclusivamente al ámbito teatral. Como hemos visto existe una larga tradición vampírica en México, películas de los años cincuenta al setenta, pero sobre todo relatos sobre vampiros, en los que generalmente había una mezcla de humor y terror. Dentro de esta tradición de desacralizar al vampiro y su función primordial: «aterrorizar extendiendo la muerte», se enmarcan estas obras que utilizan la parodia del mito para desarrollar otros temas que preocupan a los «nuevos dramaturgos» como la falta de valores de la sociedad actual, sus formas de vida y los problemas con los que se encuentran en la existencia cotidiana.

Me centraré en tres textos en mi opinión importantes a la hora de tratar esta parodia del vampirismo: *Drácula Gay*²(1990) de Tomás Urtasástegui, *Vampiros Jóvenes (Fábula Apocalíptica para armar)*(1988/1989) de Fernando Muñoz Castillo y *Nosferatu*³ (1998) de David Olguín.

Estos tres autores aunque de procedencias y estilos muy diversos —tanto Urtasástegui y Fernando Muñoz Castillo se pueden considerar pertenecientes a la «Nueva Dramaturgia Mexicana», mientras que David Olguín ya formaría parte de una generación posterior— abordan la temática del vampirismo con un objetivo común: la parodia. En el sentido que aporta el diccionario de La Lengua Española: imitar. Sin embargo, esta imitación adquiere tintes muy distintos, mientras que Urtasástegui y Castillo aportan un tono satírico, Olguín nos lleva a la parodia formal y al territorio poético. Los tres, no obstante, rescatan la esencia vampírica: el vampiro como un muerto-viviente un ser aislado que sobrevive gracias a la sangre de los otros. Los protagonistas son vampiros que han perdido su cualidad esencial: la sobrenaturalidad. Su monstruosidad se torna en humanidad desvalida, se ha producido un proceso de desmitificación y el problema que les acucia es su metamorfosis en seres de carne y hueso. El mito cae, por imperativo o por propia voluntad, como en el

² Estrenada en numerosas ocasiones, por ejemplo en Xalapa en *La rueda de Ghandi* por Felipe Montes de Oca en el año 2006 y en la Universidad Autónoma de Guerrero en el 2008.

³ Estrenada en el Festival de Arte de Chetumal en el 2007.

caso de *Nosferatu*, y pasa de héroe maldito a simple criatura despojada de su dignidad inmortal.

El mito del vampiro que resulta eterno para la historia literaria, ahora diluye su espíritu ficcional en el teatro y desaparece al convertirse en un ser perteneciente a la realidad. De alguna forma nos recuerda «el teatro de los vampiros» que aparece en las *Crónicas vampíricas* de Ann Rice, como el lugar de reunión y descanso de los vampiros y donde los actores vampiros ejercen como tales ante sus espectadores, puesto que en todas estas obras el receptor está siempre en el objetivo y es el cómplice en la vuelta de tuerca al mito.

Podemos preguntarnos entonces por qué tres autores que tienen como denominador común su pasión por el teatro, su experiencia docente en el ámbito teatral, pero que están separados por épocas y estilos, Urtasástegui, el más veterano, destaca por su humor, mientras que Castillo y Olguin suelen optar por el realismo y las interrelaciones entre teatro y sociedad, escriben obras cuyos protagonistas son los vampiros. No hay hasta el momento muchos datos acerca de la génesis de estas obras, sin embargo, en todas observamos un núcleo esencial: una sociedad vampírica poblada de criaturas que se esconde y viven gracias a la sangre de los otros.

Es indudable el tono burlón de Urtasástegui, mediante un monólogo el protagonista de *Drácula Gay* descubre su debilidad mítica y vampírica. Ha sido desposeído del signo de identidad de un vampiro, sus colmillos, que perdió no por morder a sus víctimas sino por comer dulces. El dentista le propone sustituirlos por unas prótesis de silicona pero él no puede aceptar tal humillación. Con tono de humor desenfadado cercano a cabaret y al teatro del absurdo nuestro vampiro confiesa su condición de gay y con un lenguaje ambiguo y provocador pretende atraer la complicidad del público. Este nuevo Drácula mantiene las propiedades del mítico conde pero adulteradas, sigue su apetito voraz por la sangre, fuente única de su inmortalidad pero le surge un problema de subsistencia, no puede morder, así que su única solución será extraer la sangre a través de una jeringuilla. Por otra parte, el espíritu seductor del vampiro se perpetúa pero cambian sus predilecciones sexuales, de flamante conquistador de mujeres desvalidas se transforma en seductor de jovencitos

hermosos como efebos. También en esta línea de humor que roza la frivolidad se encuentra *Vampiros Jóvenes* de Castillo, sin embargo en este caso la aparente superficialidad se transforma en crítica y desencanto. Los padres de los vampiros de hoy han sido gente comprometida políticamente, aparentemente opuestos al sistema pero de ellos sólo ha quedado su espíritu acomodaticio. En *Nosferatu* Olguín abandona el humor para acercarse al tono poético, el amor y la pasión dominan a Harker hasta convertirlo en un nuevo descendiente de Drácula, mientras que éste cansado de su tortuosa existencia eterna quiere morir y cumplir los deseos ocultos de su supuesto perseguidor. En este caso se aleja de la parodia satírica y busca sobre todo la intertextualidad, el diálogo con otros textos y su transformación.

El sistema gótico se tambalea y su dignidad literaria se transforma, vampiros gays, adolescentes vampiros, humanos que desean ser vampirizados. El argumento vampírico se trastoca hasta tal punto que a penas reconocemos al monstruo. Sin embargo, no se puede olvidar la pervivencia de la raíz fundamental del vampirismo: la pregunta por la existencia. En el mito clásico, el vampiro es una criatura sobrenatural, eterna que ha desafiado a las leyes de la razón y que ha roto el pacto con la divinidad, el hombre no tiene necesariamente que morir. Este personaje ha suscitado todo tipo de reflexiones psicoanalíticas y existencialistas, sobre la trascendencia y el sentido de la vida. En el caso de estas obras de teatro los protagonistas también han roto los parámetros de racionalidad que a veces impone la sociedad actual.

En *Drácula Gay*, un símbolo sexual en ocasiones de la masculinidad como el vampiro se transforma en un gay, debilitado y frívolo que sorprende con su pícara ambigüedad al despistado espectador:

Pero me estoy perdiendo en trivialidades en lugar de seguir explicando mi sexualidad (observa al público). ¡Perdón! A lo mejor estoy diciendo cosas inconvenientes, cosas que no deben ser oídas por todos. (Al público.) ¿A alguno le molesta este tema? (Espera un momento), díganlo en confianza. La verdad es que yo comencé desde muy chico a darle. Al primero que se la chupé... La sangre... Fue a mi papá ; me gustó y creo que a él también. Después se la he chupado a muchos, a muchísimos. (Ve al público). De los que están ahí por lo

menos a tres. (Sonríe, saluda discretamente a alguno.). No, son cuatro. Hola, Luigi...Cada noche uno distinto: jóvenes, adultos, blancos, morenos, ingenieros, abogados, comerciantes, periodistas, estudiantes. Cada uno con un cuello diferente. He chupado todo: cuellos largos como cisnes, cuellos blancos, cuellos prietotes, cuellos juguetones, cuellos cortos, cuellitos, algunos tan chicos que era difícil clavarles el diente. Ningún otro vampiro tiene mi técnica para dejar complacido al cliente (Urtasástegui, 1990:5).

Este tono desenfadado y cómico que nos acerca a la revista o al cabaret, sin embargo, se erige en crítica contra una sociedad cerrada y apegada a la cultura patriarcal, llena de hipocresía e invadida por la corrupción, así el personaje principal de esta obra adora las capas y muestra la utilidad que tienen para protegerse del clima pero también para ocultarse de las embestidas del amor y sobre todo para cubrir en el caso de ser descubiertos. A través del humor este vampiro descubre sin tapujos la realidad que le rodea:

Si alguien chupa bien en este mundo soy yo. (A un espectador). No me digas que no te gusta que te la chupen... ¡La sangre, por supuesto! En México a todo el mundo le gusta chupar. Chupa el político... Y vaya si chupa; chupan los policías los burócratas. A los deportistas también les gusta el chupe. (Llora.) Ahora yo seré el único que no pueda chupar (Urtasástegui, 1990: 4).

En *Vampiros Jóvenes* se apuesta también por un texto que dialoga con otros textos y en la sátira como elemento fundamental. En un escenario entre la fábula y la ciencia-ficción seis jóvenes rodeados también de personajes fabulosos (ángeles, ermitaños) reflexionan sobre el pasado y buscan un camino para el porvenir. Con esta raíz existencialista se fragua una historia, de ahí lo de fábula, que el lector-espectador tendrá que armar. Estos jóvenes que sobreviven en un refugio antiatómico tendrán que salir al mundo destruido que han heredado de sus padres para emprender el camino de la reconstrucción, su fuente de inspiración, sus héroes, son los vampiros que aparecen en las películas que han heredado de sus padres (*El vampiro*, de Fernando Méndez, de 1957, y *Nosferatu*, de Murnau, 1922). En realidad en esta obra El vampirismo

sirve para justificar el sentido del argumento y también como telón de fondo de una estética que muestra un mundo dominado por lo gótico (el mundo del futuro instalado en la ruina, la oscuridad y el caos). Así la voz en off del inicio de la obra recuerda el sentido del vampirismo, tomando una cita de Gabriel Moreno Pineda:

(Voz en off.) Toda la maldad de que el hombre es capaz se encuentra a flor de piel, de las páginas de la novela gótica o del cuento infantil brota con frecuencia el Mr. JeKyll que todos llevamos dentro y eso es lo que causa terror: ver nuestra propia imagen reflejada en el espejo de Calibán (Muñoz Castillo, 1988: 2).

Basándose en esa búsqueda de la propia imagen los jóvenes reprochan a sus padres su existencia incongruente y su hipocresía:

1 y 5.— Drácula, Frankenstein, Alien, el monstruo de la Laguna Negra, Hule, Terminador (aquí se les une 2) y Nosferatu, jugaron con nosotros las noches en que ustedes monstruos paternos, bebían ron jamaicano o se la rolaban al compás de Mercedes Sosa cantando poemas de García Lorca o bailaban a ritmo de Willie Colón. (se les une 4) Nuestros padres comunistas, sibaritas, vegetarianos, acuarianos, catedráticos, diplomáticos, maniáticos (se les une 3) represivos, anarquistas, malolientes, zopilotes, más cabrones, culeros, pendejos. Todos.— ¡A la burguesía!, pero ahora, una cirugía y cursos de Tai Chi; fumar tabaco importado, vestir ropa de firma y liberar botellas de fayuca.

1.— Hablaron muy mal del imperialismo gringo, pero hoy, en mi casa, todo es de contrabando.

4.— ¡Qué horror tan desastroso son estos que dícense adultos cultos y de amplio criterio! (Muñoz Castillo, 1988: 5).

La idea del vampirismo basada en que el vampiro vive gracias a la sangre de los otros, de la vida de los otros aparece reflejada en la figura de los padres de estos jóvenes, se refieren a que «se hicieron fuertes en su placer destructivo, vampírico». Los adultos han sido siempre vampiros que han destruido su planeta, a base de sacrificar a los demás:

6.— ¿Tú crees que debemos agradecerles un mundo donde las expectativas ya no existían para nosotros los jóvenes?

[...]

3.— Sólo pensaron en ellos, viviendo su presente. Nunca creyeron en el Apocalipsis. Aunque destruían todo lo que había a su paso, arguyendo civilización y modernidad...

4.— Ellos eran Apocalipsis. Su amor a la vida fue de muerte. Glorificaron la guerra.

5.— Se alimentaron siempre de la sangre de los jóvenes y de los más desprotegidos (Muñoz Castillo, 1988: 21).

Los economistas y políticos que dirigen el país encarnar perfectamente el espíritu vampírico:

1.— Este que tienen frente a ustedes, es un industrial, fuma puros importados, cree en: lo mejor para mí, lo peor para ti. Guarda su dinero en un banco extranjero. Vive con la sensación de que se ha sacrificado por el país y nadie se lo agradece. Fue de los que vendieron los bosques o los quemaron para construir hoteles o fraccionamientos. Se siente el vivo representante de la prosperidad del país.

[...]

4.— Este espécimen digno del museo de Antropología, es un político, sólo ve su conveniencia, así que adula al por mayor al que está arriba, sigue instrucciones sin razonarlas y piensa, si a eso se llama pensar, que robar es un privilegio, una canonjía. Y así por treinta monedas, se hizo el tonto de los desperdicios nucleares, y la tala inmoderada de los árboles... ¿Me podría decir por qué se hizo político?

[...]

5.— Y ahora, para ustedes, directamente del cielo, el único, el esperado, el mimado de la Historia Universal, el que manipula conciencias y almas, dueño del más acá y del más allá, la serpiente del paraíso: ¡LOS OFICIANTES DE LAS RELIGIONES! (Muñoz Castillo, 1988: 22-23).

En esta obra a pesar de la estética circense, la utilización del vídeo y el collage, lo ideológico prima sobre otros elementos y el vampirismo es un mero telón de fondo, un escenario para esta fábula grotesca que muestra ante todo los pilares del desgarramiento de la sociedad mexicana: corrupción económica, política y religiosa.

Nosferatu de David Olgúin es el texto más apegado a su hipotexto (texto parodiado). Sus personajes retoman el espíritu de Stoker y nos encontramos con Drácula, Harker, Mina... Sin embargo, los avatares de la novela pronto se trastocan. En este caso, Drácula el vampiro desea acabar con su penosa inmortalidad mientras que Harker quiere tomar su relevo. Es una historia de amor y angustia, un recorrido por el mundo interior, por los deseos del subconsciente que a veces logran imponerse a nuestra realidad. Harker obsesionado por la muerte de su esposa Mina sueña con que él es el vampiro que acaba con ella, pero todo es el reflejo de su deseo de revivir a su amada y por otra parte su inclinación hacia el vampirismo, la necesidad de pervivir eternamente aunque sea convertido en esa criatura. La obra es muy intimista, un viaje hacia el fondo de nosotros, la lucha entre la realidad y el deseo, entre el amor y el yo. Su tono metafísico la contamina de poeticidad, los aparentes diálogos son en realidad verdaderos monólogos que reflejan esa angustia que les perturba:

Drácula.— Calma amigo Harker. Calma. La realidad es más atroz que los sueños.

[...]

Harker.— Me perdí. Algo pasó en el camino.

Drácula.— No es difícil perderse.

Es la condición de los hombres:

La incerteza, la confusión;

Al cabo uno descubre,

Descubre que siempre ha estado perdido.

Esperaba su llegada hace años (Olgúin, 1988: 165).

En *Nosferatu* se mantiene a través de 8 cuadros la impronta de *Drácula* de Bram Stoker, sin embargo, la escenografía y las acotaciones recuerdan una puesta en escena más convencional. En el diálogo teatral se trasluce un texto que reflexiona sobre la muerte y la existencia. Se ha realizado una parodia metaficcional y el elemento satírico se ha perdido.

En estas tres obras reseñadas el vampirismo se utiliza como trasfondo paródico, ya sea desde un punto meramente formal como en el caso de *Nosferatu* o bien desde el lado de la sátira. Los diálogos entre los textos resultan evidentes, el «hipertexto» siempre retoma elementos fundamentales del «hipotexto», pero a su vez se establece una comunicación directa con el espectador que fabrica su propio universo paródico. De esta manera se cumple el designio de *Drácula*, como dice Olguín en su obra, «un *Nosferatu* que destruirá el mundo y que tiene a su servicio la necromancia, la adivinación mediante el murmullo de los muertos. Le dicen sus deseos más íntimos» (Olguín,1988: 169). El mito del vampiro parodiado satírica o poéticamente es utilizado por dramaturgos muy distintos en su concepción del drama en sus obras de finales del siglo XX para desarrollar las dos funciones que según Pueo (2002: 154-155) van más allá de la función constructiva respecto al texto parodiado:

Por un lado es capaz de poner en evidencia las frustraciones provocadas por una modernidad que, sin llegar a ser estéril, ha terminado revelando grandes carencias; por otro lado, permite situar al receptor en una posición de autorreflexividad donde categorías como «representación», «realismo» o «historia» son cuestionadas continuamente.

Sin duda tal como señalan algunos críticos, Pueo (2002:163) la parodia es a su vez «un discurso vampírico»:

Un discurso que ha dejado de ser se alimenta de la sangre del siguiente discurso, y sobrevive gracias a la convocación que éste hace de aquel. Pero tampoco podemos decir que el nuevo discurso sea inocente: para poder

constituirse como discurso, la parodia necesita alimentarse de un discurso anterior, cuyo carácter acabado lo convierte en discurso muerto.

El vampiro teatral nos lleva a la oscuridad de nuestro mundo, chupa argumentos de la fuente gótica, recupera su simbolismo para llevarnos de las tinieblas a la reflexión que a veces engendra luz, porque en definitiva el horror persiste, lo llevamos dentro, y nos persigue sin tregua.

BIBLIOGRAFÍA

- CORIA, Roberto(2004): *Vampiros*, disponible en [http//vampiros.20m.com/literatura.html](http://vampiros.20m.com/literatura.html)
- LAVIA, Darío (2007): *Drácula Teatral en Buenos Aires*, disponible en [http//www.cinefania.com/terroruniversal/index.php](http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php)
- MUÑOZ CASTILLO, Fernando (1988): *Vampiros Jóvenes*, disponible en [http//sic.conaculta.gob.mx/bibdigital/h5tml/dracula.html](http://sic.conaculta.gob.mx/bibdigital/h5tml/dracula.html)
- OLGUÍN, David (1988), *Nosferatu*, en *ADE Teatro*, n°68-69, p.165.
- PUEO, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juego (una teoría de la parodia)*, Valencia: Tirant Lo Blanc.
- RIZK, Beatriz(2001): *Postmodernismo y teatro en América Latina. Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid: Iberoamericana.
- ROSE, Margaret (1993): *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, Cambridge: University Press.
- URTASÁSTEGUI, Tomás (1993): *Drácula Gay*, disponible en [http//conaculta.gob.mx/bibdigital/h5tml/dracula.html](http://conaculta.gob.mx/bibdigital/h5tml/dracula.html).

LO FANTASMAL EN EL TEATRO DE FRANCISCO NIEVA: UNA APROXIMACIÓN

Matteo De Beni

Universidad de Verona

Desde siempre la literatura fantástica ha estado poblada de fantasmas, hasta el punto de que se puede considerar al espectro como uno de los seres imaginarios idiosincrásicos de esta modalidad narrativa; de hecho, las «historias de fantasmas» son un verdadero subgénero.

En esta comunicación me centraré en los espectros que aparecen en tres textos de Francisco Nieva, con toda certeza uno de los dramaturgos más destacados de la escena española contemporánea. Este autor ha creado un universo teatral de seres imaginarios; entre todos ellos los fantasmas son de los que más acercan su obra a la narrativa fantástica del siglo XX,¹ mientras que otras criaturas ficticias de Nieva pertenecen más bien al mundo de lo maravilloso.²

El corpus seleccionado comprende obras pertenecientes a toda la trayectoria artística del autor: *El fantasma del Novedades*, compuesta entre los 40 y los 50 —pero publicada en 1996—, *El espectro insaciable* (1970) y *Los mismos* (2005).³ Se trata de tres modalidades distintas del uso de lo fantasmal en el teatro; las obras, sin embargo, comparten unas características fundamentales: la distorsión del orden cronológico habitual, que genera a estos espectros teatrales, y la ambigüedad que se desencadena al difuminarse la frontera entre los dos mundos presentes en los textos, es decir, el supuestamente «real» —el mundo cotidiano—, y el Más Allá; sería muy interesante analizar la eficacia de estos

¹ Sobre las teorías de lo fantástico me limito a recordar los muy citados estudios de Caillois (1965), Todorov (1970), Rabkin (1976), Jackson (1981), Alazraki (1993), Ceserani (1996) y las más recientes contribuciones de Campra (2000) —del cual cabe destacar la atención hacia la figura del fantasma— y Lachmann (2002). Sobre la literatura fantástica en España se señalan Risco (1982 y 1987), González Castro (1996) y Roas (2002).

² Para un análisis panorámico de los seres imaginarios de este autor, véase De Beni (en prensa).

³ Las primeras ediciones de los tres dramas son respectivamente: Nieva, 1996; Nieva, 1987; Nieva, 2005.

rasgos fantásticos en la puesta en escena de las obras, todavía no estrenadas oficialmente en las tablas.⁴

El primer texto, *El fantasma del Novedades*, es una pieza muy breve⁵ que lleva el subtítulo oximórico de larga tradición de *Sainete trágico*, lo cual indica que la pieza mezcla lo cómico —un rasgo que se desencadena gracias al lenguaje utilizado—, con lo trágico, que es debido, como veremos, a la muerte del protagonista masculino.

La acción se desarrolla a comienzos del siglo XX en la casa de los porteros del Novedades, un teatro madrileño que fue destruido por un incendio en 1928; la atmósfera es favorable a la aparición de un fantasma, pues es un día de noviembre y llueve. Tirita, la sirvienta de los porteros, nos informa a través de un monólogo de que siente una atracción por un «subversivo» conocido con el nombre de Ciclón filipino⁶; a continuación, este último le revela que la ama, después de salir sin ninguna explicación de un arcón llevando el traje de escena de don Juan Tenorio; con este disfraz, Ciclón llega a ser un epígono degradado del libertino y gracias a este elemento lo fantástico adquiere un matiz paródico destacado: «Se abre de repente un arcón y, como de una trampilla de teatro, surge CICLÓN FILIPINO con el mismo traje endemoniado y rojo de Don Juan» (Nieva, 2007a: 56).⁷

El rasgo fundamental de la obra estriba en que Ciclón es una especie peculiar de espectro, una visión fantasmagórica rompedora del normal orden cronológico: «voy a morir», afirma el joven, «sabes muy bien que tengo algo de irreal [...] Imagina que soy un sueño» (Nieva, 2007a: 57). Desde nuestra perspectiva, el fragmento más interesante y sorprendente es aquel en el que Ciclón le relata en directo a Tirita su misma muerte: la escena se divide entonces en dos planos, que representan otras tantas acciones simultáneas y que, sin

⁴ De *El fantasma del Novedades* citamos la lectura dramatizada durante el IV Salón internacional del Libro Teatral (Madrid, 7-10 de noviembre de 2003) a cargo de Paz Padilla, Mariano Alameda y María Luisa Merlo, con dirección de Juanjo Granda.

⁵ Pertenece a una colección de obras cortas titulada *Centón de teatro* (Nieva, 2002a), de la que existe una edición anterior con un número menor de piezas (Nieva, 1996).

⁶ Ciclón es un cajista perseguido por la policía por haber impreso unos papeles de Pablo Iglesias (1850-1925), fundador del Partido Socialista Obrero Español y de la Unión General de Trabajadores.

⁷ El carácter metateatral del recurso del arcón-trampilla es evidente, aún más por situarse la acción dentro de un teatro.

embargo, pertenecen a dos momentos distintos del tiempo: en primer plano actúan Ciclón disfrazado de don Juan y Tirita; en segundo plano, en cambio, se ofrece la escena de la muerte de Ciclón. En resumidas cuentas, Ciclón aparece en el mismo momento en dos puntos del espacio, en uno ya fantasma, en el otro a punto de ser matado: se produce así una distorsión temporal, una incongruencia inexplicable. No por azar, el elemento cronológico adquiere un relieve fundamental, que se destaca gracias al reloj con cadena con el cual Ciclón mide continuamente el tiempo que le queda.

Según las mismas palabras de Ciclón, bajo la mirada del joven y de Tirita se ve pasar a un hombre perseguido por un grupo de policías; el fugitivo es el mismo Ciclón: los policías disparan y él cae muerto. La secuencia de Ciclón perseguido y asesinado por los policías es perfectamente mimética, «realista», y es confirmada también por la intervención de Madama Pimentón, una vieja mendiga que viene a anunciar la muerte del joven. Por el contrario, el primer nivel muestra la escena «fantástica», con el fantasma, una criatura que además representa aquí la prueba de una ruptura del flujo del tiempo, puesto que el espectro aparece antes de la muerte del ser humano.⁸

Se puede conjeturar incluso que el espectro es en realidad el resultado de una visión premonitora de Tirita o el fruto de un sueño; las mismas palabras de los personajes sugieren esta última posibilidad:

TIRITA. – [...] ¿por qué se me aparece usted así y vestido con... tanto protocolo de carnaval? ¿Es que estoy soñando?

CICLÓN. – Entre una cosa y otra. Todo es como un sueño fugaz en este mundo. (Nieva, 2007a: 56)

De todas formas, el fantasma de Ciclón desaparece en el mismo arcón por el cual había venido al mundo de los vivos, desvaneciéndose sin dejar rastro.

⁸ Otro espectro teatral enamorado que merece la pena recordar es el Astolfo de *El galán fantasma* (Calderón, 1999), aunque en este caso el protagonista se limita a fingirse muerto. Sobre el personaje del espectro enamorado véase también Profeti (2004), que analiza esta comedia áurea y sus reescrituras en otras lenguas.

Finalmente, señalamos que *Las galas del difunto* (1926) de Valle-Inclán permite una interesante comparación con esta pieza. Primero, ambas obras parodian el *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla: en el esperpento del dramaturgo gallego, por ejemplo, el protagonista lleva el terno del muerto para aludir al convidado de piedra, mientras que en *El fantasma del Novedades*, como ya hemos indicado, Nieva le pone a su personaje el traje de escena de don Juan para insinuar su identificación con la figura del célebre libertino; sin embargo, si en el primer caso el joven Juanito Ventolera se limita a aludir al difunto, en el segundo el protagonista es un fantasma auténtico. Recordemos que, en la escena en cuestión de *Las galas del difunto*, doña Terita, la boticaria, tiene que defender su honor de viuda de las alegres propuestas amorosas de Juanito (escena VI), *alter ego* venido a menos de don Juan al igual que Ciclón. En la obra de Nieva, la protagonista quiere ser una chica «decente», sin embargo, ella también es objeto del juego paródico, puesto que tiene dos *lapses* de matiz erótico; de hecho, antes le revela a Ciclón: «Me siento violada, digo violenta»; luego le confiesa: «pensaba que también iba a darle una desilusión, encontrándome usted en pelos y desnuda... de un buen traje corriente» (Nieva, 2007a: 56). Por último, sugerimos la semejanza entre los nombres de las dos mujeres, la joven Tirita y la doña Terita valleincliniana, aunque probablemente sea un hecho accidental.⁹

El espectro insaciable también es una pieza en un acto. Los protagonistas son los jóvenes Rafael y Rodrigo; el primero lleva tres días encerrado en su cuarto y el amigo logra descubrir el secreto de su reclusión voluntaria: Rafael está muy turbado porque, después de la puesta de sol, desde su ventana ve la calle de su casa como era medio siglo antes, incluso con las mismas personas, como el sereno y el farolero. Se trata de un agujero en el tiempo, como apunta Rodrigo trastornado (Nieva, 2007b: 1086). De hecho, el elemento cronológico es enfatizado más veces a través del ruido de unas campanadas y del tictac de relojes (Nieva, 2007b: 1089, 1091 y 1099); además, estos sonidos que miden el paso del tiempo se oyen en la oscuridad, lo cual resalta la atmósfera de misterio.

⁹ El nombre de Tirita parece más bien proceder de «tiritar», con referencia al carácter melodramático de la joven.

Cabe subrayar que la sombra tiene un papel importante en la obra: un oscuro muy dramático separa las tres escenas en que está dividida y marca asimismo los momentos de mayor suspense; resultan así las tres microunidades en que se divide el texto:

- a. La primera es la que ya hemos contado, en que se nos pone al tanto — igual que a Rodrigo— del enigmático fenómeno de la calle que cambia por la noche.
- b. En la segunda, Rodrigo, que se había desmayado, se despierta; Rafael vuelve al cuarto por la ventana y le cuenta al amigo que ha estado en el piso de abajo, en que también el tiempo ha retrocedido medio siglo. Era la casa en que vivía su abuelo con Martina, su madre, que había muerto cuando el protagonista tenía dos años. Rafael acaba de verla mientras la jovencita, su propia madre, duerme.
- c. La última unidad es aquella en que Rafael y Rodrigo bajan juntos al piso de abajo, donde encuentran a Martina despierta. En el desenlace se produce la simultánea transformación de Rafael y de su madre: mientras él habla y actúa cada vez más como un niño, ella va portándose cada vez más como una madre celosa y severa. Finalmente, se realiza la separación entre los dos mundos: Rafael le da la mano a su madre, es atraído irresistiblemente hacia ella, mientras Rodrigo intenta inútilmente salvarle del agujero temporal que le atrapa.

Es significativo que volvemos a encontrar en primer lugar en este contexto la bipartición del espacio, un recurso ya presente en *El fantasma del Novedades*: por un lado, el plano supuestamente real, que se identifica con la habitación de Rafael, en que actúan al principio él mismo y su amigo Rodrigo; por otro lado, la dimensión que inexplicablemente aflora desde el pasado y que se ve a través de la ventana del cuarto del protagonista: la misma realidad paralela que se ha materializado también en el piso de abajo. La relación entre los personajes (y el lector-espectador) por un lado y la dimensión de lo imposible por el otro se concreta en tres etapas que corresponden a las tres escenas que acabamos de destacar: en la primera, los dos amigos tienen un contacto visual con el plano del pasado y lo narran; en la segunda, Rafael, que

ha tenido un contacto directo con este «otro mundo», cuenta su experiencia a Rodrigo; en la tercera y última, los dos protagonistas se sumergen en la dimensión fantástica y esta vez también el lector-espectador puede asistir de manera directa a la acción. En resumidas cuentas, Nieva ha creado un clímax, ha venido preparando a su público para la última escena, que cobra sentido gracias a las dos primeras: de hecho, al principio el lector-espectador sabe de la existencia de un fenómeno inexplicable solo a través de lo que dicen los dos protagonistas, que, al describir lo que ven, subrayan la separación de los dos planos, el normal y el fantástico, señalando la alteridad de los paseantes de la calle misteriosa: «Llaman, son ellos. Ahí están los otros, los distintos, los muertos. Han oído pedir socorro y suben, suben desde el otro mundo, llaman aquí desde otro tiempo» (Nieva, 2007b: 1089). En la última escena, en cambio, se produce el paso de la narración a la presentación: así el elemento fantástico se concreta y se revela.

No es casual que Rafael para sumergirse en la otra dimensión, la del pasado que ha vuelto, tenga que descender por la ventana: se produce así una *catábasis* que lleva al protagonista a un inframundo en el que no solo encontramos a su madre, Martina, sino también a Foch, un perro disecado; el animal es una especie de can Cerbero monocéfalo: de hecho, si en un primer momento es «*impresionante y con el rojo brillo de la lámpara en sus ojos de cristal*» (Nieva, 2007b: 1094), luego, al producirse el desenlace fatal, se anima, cobra vida, mientras el viento y unas campanas acentúan el aspecto siniestro de la escena: «El perro se anima y gruñe. Se encienden sus ojos satánicos. Las cortinas ondulan misteriosamente. Se escuchan profundas campanadas. Rumor de viento» (Nieva, 2007b: 1099).

La «otra» dimensión, la fantástica, se presenta como mortífera y seductora a la vez: Rafael la describe como «algo divino, algo infernal» (Nieva, 2007b: 1090), mientras apunta que los que «miran desde la calle, miran desde el pasado... Es irresistible, es lo más irresistible de todo [...] ellos miran inocentemente, pero sientes que te miran unos muertos. Unos muertos» (Nieva, 2007b: 1086). Luego, cuando Rafael ve por primera vez a su madre Martina afirma: «He de verla otra vez, no puedo dejar de mirarla. Me llama, me atrae, es

como si me fuera la vida en ello» (Nieva, 2007b: 1093). Es evidente que el protagonista siente una atracción edípica por la madre y que esta le corresponde. La aparición de Martina es la materialización de un espectro interior de Rafael, el de la madre muerta cuando él tenía solo dos años; sin embargo, la regresión de Rafael hacia el seno materno no se limita al proceso psíquico,¹⁰ sino que llega a ser aquí un hecho físico, además de fatal para el joven. La madre represiva, a la que Rafael ha dado la mano, es el centro del agujero temporal: el joven es atraído «irremisiblemente al pozo de sombras en donde gruñe el perro con sus ojos en ascua», mientras Rodrigo queda al otro lado, en el plano cotidiano —identificado aquí por la luz—, «enmarcado con una trágica silueta en la claridad del balcón» y podrá «comenzar la ascensión hacia su presente» (Nieva, 2007b: 1099) por la misma ventana por la cual los dos jóvenes habían bajado a la otra dimensión.

El tercer y último de los textos de nuestro corpus es *Los mismos*, cuya composición le fue sugerida al dramaturgo por la exitosa película *Los otros* (2001) de Alejandro Amenábar. Lo primero que quiero destacar es el subtítulo, *Nocturno para chico y fantasmas*, puesto que se trata de un sintagma muy sugerente por varias razones: recalca lo fantasmal y, por otra parte, se infiere la andanza musical de la obra; recuérdense los famosos nocturnos, sobre todo los de los músicos románticos y de Gabriel Fauré (1845-1924)¹¹.

El ambiente es surrealista, según lo describe la acotación inicial: «Un espeso jardín azul al atardecer. En el ambiente se diluyen, con amplio vuelo espacial, las notas de un piano – espectral y presente – que mueve los recuerdos del pasado» (Nieva, 2007c: 1221); se concretan el elemento musical sugerido por el título y además un «jardín azul», que, como afirma Juan Francisco Peña, «introduce el matiz surrealista que domina en toda la obra» (Nieva, 2005: 179); además, en *Los mismos* la ruptura de las fronteras que separan lo cotidiano de lo oculto produce una atmósfera de ensueño que envuelve el enredo, a los

¹⁰ La regresión en psicología es el «Retocesos a estados psicológicos o formas de conducta propios de etapas anteriores, a causa de tensiones o conflictos no resueltos» (RAE, 2001).

¹¹ Como apunta Juan Francisco Peña en su edición de la obra, «Según indicación del propio Nieva, la música que preside la redacción y desarrollo de *Los mismos* fue los *Nocturnos* 12 y 13 para piano del compositor francés Gabriel Fauré» (Nieva, 2005: 217).

personajes y a veces hasta al lector-espectador, quienes se encuentran cara a cara con lo inexplicable. En este sentido, merece ser destacado un pasaje del largo parlamento inicial de Genciano, el viejo jardinero que ejerce el papel de presentador, el cual, con sus palabras, anticipa el aspecto fantástico del texto:

Yo he muerto hace más de cuarenta años. Los muertos siempre tenemos mucho que contar, cuando nos dan esa oportunidad. Ahora la tengo, por obra de un poder que desconozco. Estoy muerto, es verdad, pero también fue una verdad, que ahora resucita, que soy el jardinero y guardián de este parque tan bello y tan vasto. Y, asimismo, de la casona cerrada de los Baro, sus riquísimos y siempre ausentes propietarios, que aún corren su vida por ahí, pasado tanto tiempo. (Nieva, 2007c: 1221)

En el *incipit* aparece también Gustavo, un adolescente de catorce años que vive con su abuela en la casa de al lado de la de los Baro y que suele jugar en este jardín surreal.

En la parte central se desarrolla el enredo. Han pasado seis años; Gustavo regresa a la casa de la abuela después de haber terminado sus estudios. El joven habla con la anciana de la «casa cerrada» y la mujer recuerda a los propietarios, los tres hermanos Baro: Ulises, Helena y Amanda. Gustavo recibe una llamada telefónica de Ulises Baro, que le invita a su casa. Para salir, Gustavo se descuelga por la ventana de su habitación; se trata de la misma acción que cumple Rafael en *El espectro insaciable* y que ya hemos comentado: al descender por una ventana, estos personajes bajan a una dimensión onírica y oculta, en que se mezclan atracción y muerte.

En la casa de los Baro, Gustavo descubre que los tres hermanos no han cambiado su aspecto exterior durante sesenta años, permaneciendo inmutables a pesar del paso del tiempo. En realidad envejecen por dentro, incluso tienen una forma de locura, acaso una demencia senil, pero mantienen sus apariencias de jóvenes gracias a un proceso misterioso aprendido de una tribu del Amazonas. Los tres hermanos, que parecen los mismos de antaño —y de allí el título de la obra— ya son otros, son distintos, se han podrido en el interior, «Están vivos por fuera y muertos por dentro» (Nieva, 2007c: 1255); ellos mismos

hacen hincapié en lo artificial de su condición: «Pasado tanto tiempo», afirma Helena, «es imposible corresponder con la juventud verdadera [...]. Somos como unos brujos, unos tristes brujos que se mueren de tedio, en una caja de caudales y de narcisismo», mientras Ulises apunta: «Jóvenes de aspecto y viejos por dentro, se puede convertir en un martirio de Satanás» (Nieva, 2007c: 1238).

Los tres falsos jóvenes sienten una atracción por Gustavo, que les corresponde; incluso, quedan todos sumergidos por el placer sensual. No por azar, la fascinación por lo prohibido y lo secreto es uno de los rasgos más destacados de los personajes de Nieva.

Después de otros acontecimientos, una noche los Baro dejan la casa. En seguida, las criadas de la abuela de Gustavo oyen un disparo; la anciana comenta incrédula: «Sería un portazo. En las casas que se abandonan, los fantasmas que se quedan van dando portazos» (Nieva, 2007c: 1264). Sin embargo, como descubrimos a continuación, el tiro en realidad ha matado a Genciano. Comenta una de las criadas: «No hace dos días que él mismo me lo soltó tan frescamente, y pensaba yo que era una broma. “Estoy muerto –me dijo–. No me importa lo que puede ser de mis huesos”. Era un fantasma. Ya le encontraba yo mala cara. Pero, ¿cómo podía ser un fantasma sin haberse muerto?» (Nieva, 2007c: 1265).

La obra se cierra de manera circular: se consume así la ruptura de la frontera entre vida y muerte. Genciano, que se ha suicidado, se queda para siempre en el parque —el «*jardín secreto*» (Nieva, 2007c: 1265) en que lo hemos encontrado en el *incipit*—, junto con el «alma» de Gustavo adolescente, mientras que, en la dimensión «real» y cotidiana, el Gustavo adulto, después de perdida la inocencia de la infancia, envejece como todo el mundo.

Para concluir, cabe subrayar que los elementos escenográficos y sonoros sugeridos por el autor en las acotaciones enfatizan la atmósfera de misterio de la obra: a los *Nocturnos* del piano se unen el rumor de viento y el uso eficaz y simbólico de las luces y las sombras; de hecho, la casa de la abuela del protagonista se caracteriza por la luz natural (Nieva, 2007c: 1226 y 1262), mientras que en la mansión de los Baro, que Gustavo visita por la noche, se halla la iluminación artificial de velas y lámparas (Nieva, 2007c: 1232); además,

en la casa de los tres *snoobs*, que encierra la dimensión onírica y fantástica, aparecen fantasmagorías producidas por una «antigua lámpara para niños» que «proyecta sobre los muros imágenes que giran» (Nieva, 2007c: 1255) y Ulises, que parece venir del pasado, «Sale de las sombras [...], vestido [...] a la moda de otro tiempo» (Nieva, 2007c: 1233). Muy significativos son los cambios repentinos que recalcan momentos de gran tensión dramática: antes de ser llamado al teléfono por Ulises – y de esta manera entrar en contacto con el mundo espectral de los Baro – Gustavo se duerme; mientras tanto, «Cambia por completo y rápidamente la luz. El viento se mezcla con las ráfagas del reincidente piano. Es casi de noche. Suena el teléfono» (Nieva, 2007c: 1229). Más adelante se produce un cambio opuesto, es decir, Gustavo, que se encuentra en la mansión de los Baro, vuelve a casa:

Se anima el cuadro antiguo, titilan las luces, las notas del nocturno se insinúan débilmente durante unos segundos de expectación, pero una ola de ensordecedora hibridez las cubre y, bajo su estruendo, se produce el fundido.

El comedor en casa de la ABUELA. Por la mañana, ante una mesa puesta para el desayuno. (Nieva, 2007c: 1240).

Estos efectos escenográficos contribuyen al ritmo dramático de la obra acompañando los pasos entre una y otra ambientación —la casa de la abuela y la de los Baro— y asimismo difuminan los límites entre la dimensión cotidiana y la fantasmagórica, entre la realidad y el ensueño.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1993): *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au coeur du fantastique*, Paris: Gallimard.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1999): *El galán fantasma*, en *Casa con dos puertas, mala es de guardar. El galán fantasma* (ed. José Romera Castillo), Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma: Carocci.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino.
- DE BENI, Matteo (en prensa): «La teratología fantástica del teatro de Francisco Nieva», en María Cecilia Graña (ed.), *Secondo Quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura*, Verona: Fiorini.
- GONZÁLEZ CASTRO, Francisco (1996): *Las relaciones insólitas. Literatura fantástica española del siglo XX*, Madrid: Pliegos.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy. The literature of subversion*, London / New York: Methuen.
- LACHMANN, Renate (2002): *Erzählte Phantastik: zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt am Mein: Suhrkamp.
- NIEVA, Francisco (1987): *Fantasía, humor y terror: No es verdad, El espectro insaciable, El corazón acelerado*, Madrid: Librería La Avispa.
- (1996): *Centón de teatro* (ed. Juan Francisco Peña), Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares (Aula de Artes Escénicas y Medios Audiovisuales de la Fundación General de la Universidad).
- (2002a): *Centón de teatro 2* (ed. Juan Francisco Peña), Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares (Aula de Artes Escénicas y Medios Audiovisuales de la Fundación General de la Universidad).
- (2002b): *Las cosas como fueron. Memorias*, Madrid: Espasa Calpe.
- (2005): *¡Viva el estupor! Los mismos. Dos comedias televisivas* (ed. Juan Francisco Peña), Madrid: Espasa Calpe.

- (2007a): *El fantasma del Novedades. Sainete trágico* (ed. Juan Francisco Peña), en *Obra completa*, vol. I, *Teatro*, Madrid: Espasa Calpe, 2 vols., pp. 51-59.
- (2007b): *El espectro insaciable. Comedia dramática* (ed. Juan Francisco Peña), en *Obra completa*, vol. I, *Teatro*, Madrid: Espasa Calpe, 2 vols., pp. 1079-1099.
- (2007c): *Los mismos. Nocturno para chico y fantasmas* (ed. Juan Francisco Peña), en *Obra completa*, vol. I, *Teatro*, Madrid: Espasa Calpe, 2 vols., pp. 1219-1267.
- PEÑA, Juan Francisco (2001): *El teatro de Francisco Nieva*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2 vols.
- PROFETI, Maria Grazia (2004): «Dal Galán fantasma al Fantasma amoroso», en Valentina Nider (ed.), *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, pp. 1-18.
- RABKIN, Eric S. (1976): *The Fantastic in Literature*, Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- RAE (2001): *Diccionario de la lengua española (vigésima segunda edición)*, Madrid: Espasa Calpe.
- RISCO, Antonio (1982): *Literatura y fantasía*, Madrid: Taurus.
- (1987): *Literatura fantástica de lengua española: teoría y aplicaciones*, Madrid: Taurus.
- ROAS, David (2002): *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1996): *Las galas del difunto*, en *Martes de Carnaval. Esperpentos* (ed. Jesús Rubio Jiménez), Madrid: Espasa Calpe [19ª ed.].
- ZORRILLA, José (2003): *Don Juan Tenorio* (ed. Aniano Peña), Madrid: Cátedra [23ª ed.].

**LA UTILIZACIÓN DE LO MARAVILLOSO CON UNA FINALIDAD
SOCIOLOGICA: AMADÍS DE GAULA,
DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA**

Antonio César Morón Espinosa

Universidad de Granada / Universidad de Toulouse II-Le Mirail

Siguiendo las aportaciones teóricas de Todorov en su clásico ensayo *Introduction à la littérature fantastique* (1970), el terreno dentro del cual se situaría una novela de caballerías como *Amadís de Gaula* es el de lo maravilloso, dado que dentro del mismo «se deben admitir nuevas leyes de la naturaleza, por las cuales el fenómeno [sobrenatural] puede ser explicado», y admitido hasta el punto de que los elementos sobrenaturales «no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito» (Todorov, 1970: 46,59).¹ Efectivamente no sólo la esencia misma de las aventuras acaecidas a los héroes, sino su propia existencia como caballeros andantes, determinan la configuración de unas reglas de recepción muy particulares de la obra por parte del lector, entre las que debe aceptar de antemano la suspensión y el cambio de una realidad lógica y tangible en la que vive él mismo, por otra que formula, como venimos observando con Todorov, nuevas leyes de la naturaleza que articulan finalmente un nuevo mundo comprendido en todos sus aspectos posibles, desde el social hasta el económico.

El *Amadís* de José Martín Recuerda está situado igualmente dentro de este género de lo maravilloso que difiere por completo de lo fantástico en cuanto a que dentro del terreno del primer género se elimina el carácter fundamental del terreno del segundo, que es el establecimiento de la duda: «la duda del lector es pues la primera condición de lo fantástico» (Todorov, 1970: 36). Y este es, por tanto, el terreno en el que se centra esta comunicación: el de lo maravilloso.

Ahora bien, la cuestión fundamental a la que quiero responder confronta el género seguido para la composición de esta obra con el terreno sociopolítico

¹ La traducción del francés es mía.

en el que José Martín Recuerda está escribiendo la misma, de tal manera que la pregunta que surge es la siguiente: ¿por qué un autor de la denominada Generación Realista, que ha basado toda su obra en la observación de la realidad más inmediata de la postguerra, de repente, escribe una obra donde da salida a una realidad contemplada a través de un género tan lejano a su dramaturgia como es el de lo maravilloso? A responder esta pregunta dedicaré la exposición de este artículo.

Si hay una palabra que defina el teatro de José Martín Recuerda después de la Transición política, a partir fundamentalmente de los años 80, es ésta: desencanto. Un desencanto que le lleva a una crítica feroz a través de sus personajes de todo el aparente mundo de felicidad e integración que se nos quiere construir desde el poder a toda costa. Un desencanto que procede sobre todo de una situación injusta de olvido de todos aquéllos que sufrieron, que dieron o dedicaron su vida a la construcción de un mundo mejor que el que tenían, para recibir después una sonrisa amable por parte del nuevo sistema; la misma sonrisa amable con la que se trató a aquéllos que habían detentado el poder en el régimen anterior. La injusticia que detectaba Martín Recuerda en esos años y que traduce en su dramaturgia era precisamente ésta: la de que víctimas y verdugos fuesen tratados por igual en un afán descabellado por sembrar el olvido dentro de la memoria colectiva, por miedo, más que nada, a repetir angustias o errores del pasado.

En este nuevo mundo que el PSOE construye, no tienen cabida los desheredados del régimen anterior, pues éstos están cargados de un impacto tan profundo de historia que atacan directamente al recuerdo de manera ineludible, porque el mismo florece desde la propia corporalidad. Nos encontramos por tanto con personajes que hay que ocultar, que hay que hacer *pasar de moda* de alguna manera; el arrebató "hortera" del vestido de la juventud en aquellos años ochenta significa precisamente esto en España: un no parecerse a nada del pasado, una ruptura total desde la que se convertirán literalmente en invisibles aquellas gentes, problemas y mundos del régimen anterior. El objetivo es el de construir una nueva iconografía de España en la que triunfa por supuesto lo extravagante o una nueva realidad de mirada

complaciente. En estos dos polos podríamos situar el éxito que alcanzan dos productos diferentes pero dentro de la misma lógica: la cinematografía almodovariana y la dramaturgia de José Luis Alonso de Santos. Ésta es la nueva ética y estética programada por el poder en los años 80.

Ahora bien, que se intenten hacer invisibles los temas, individuos, personajes y en definitiva mundos con sabor a “rancio” del pasado, no significa que éstos hayan dejado de existir, si bien no lo hacen dentro de ningún espacio determinado. Toda la denominada Generación Realista, su teatro y sus personajes pierden automáticamente su sentido. A este respecto, Martín Recuerda es quizás el dramaturgo de todos ellos que hace más patente y muestra con mayor vehemencia la amarga queja de que él sí que se ha dado cuenta de todo este juego. Es en el año 84 cuando nos encontramos con el ejemplo que puede servir de paradigma de esta amarga queja de la que hablo, en la creación de un personaje y una obra dramática como *La Trotski*. El autor granadino sólo tiene que enfrentar a los desheredados invisibles del mundo anterior con las condiciones sociológicas del mundo presente para dar cuenta del grotesco que está predominando en el curso de la política española de los años ochenta, con respecto al olvido feroz que programó el PSOE.

A través de la dramaturgia completa de José Martín Recuerda podemos percatarnos del análisis y alegato profundo que este autor desarrolla acerca de un concepto fundamental para entender su obra: la injusticia cometida desde el poder; concepto que el granadino supo adaptar perfectamente a las situaciones sociohistóricas por las que fue pasando durante su vida. Pero también analizó este concepto en otras situaciones diferentes respecto a la que él estaba viviendo: es ahí donde se sitúan sus dramas de ambientación histórica y literaria: *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, *El engaño*, *Las conversiones*, *Los últimos días del escultor de su alma*, y por supuesto, la obra que aquí nos atañe: *Amadís de Gaula*. Si nos damos cuenta, hay una obsesión continua en el autor por el mundo castellano de la Baja Edad Media hasta el Renacimiento. Obsesión que nace quizás de su admiración por la denominada Generación del 98 y los Regeneracionistas. La idea central que surge de estas obras es que la sociedad española está

ineludiblemente presidida por las injusticias cometidas por sus dirigentes, reyes, validos, etc., desde el principio mismo de su constitución, quiere esto decir, desde el propio germen castellano. De modo que la injusticia como concepto y articulación práctica tiene un significado fatídico y hasta trágico dentro de la dramaturgia de Martín Recuerda.

Ahora bien, si esto es así, también es cierto que en los años ochenta introduce en su dramaturgia una salida a la asfixia de la injusticia, que ya destacaba yo mismo en el prólogo a su guión cinematográfico titulado *La gitánica Rosa* (Granada, Dauro, 2007), que es el de *integración*, la cual se realizará únicamente a través de la educación de los más desfavorecidos. *La Trotski* es una obra del año 84; *La gitánica Rosa* del año 85; y *Amadís de Gaula* del año 86. La primera de ellas es un grotresco total en donde este concepto de *integración* si bien está intuido a través de sus personajes centrales (recordemos que La Trotski y la Carajaca se visten como los jóvenes de su época e incluso se relacionan con ellos creando un grupo de rock), no se realiza a través de la educación, de manera que esta integración resulta inoperante por constituir realmente un pastiche cultural; sin embargo en la segunda el concepto de integración educativa es total y preside la acción y la mirada de la Voz en Off presente de Rosa, frente a aquella Rosa del pasado situada dentro de un mundo suburbial ante el que no hubiera encontrado salida. Y nos queda en tercer lugar Amadís, que analizaré más detalladamente, por ser el objetivo fundamental de esta charla.

La obra está dividida en dos claras partes: un prólogo constituido por tres pequeños actos (El Río, El Bosque, La Capilla) en la que se cuentan las tres etapas en la vida de Amadís antes de ser armado caballero; y un segundo acto de extensión mucho mayor que constituye el grueso de esta obra dramática titulado "Empiezan las aventuras de Amadís de Gaula", en el que se desarrollan diferentes pasajes contenidos en el libro, si bien hay que decir antes de nada que, tanto de este segundo acto como de los tres primeros que conforman el prólogo, Martín Recuerda utiliza la historia compilada por Garci Rodríguez de Montalvo en el Libro I de Amadís de Gaula con muchas

variaciones tanto del argumento del libro, como de la constitución de algunos de sus personajes y las relaciones entre ellos.

Son muy sintomáticas de muchas de las afirmaciones que he venido haciendo hasta este momento, y por supuesto, de muchas de las que realizaré seguidamente, las palabras preliminares que Martín Recuerda expone antes del comienzo de su obra, bajo el título de «Mi obra teatral “Amadís de Gaula”». Observemos pues lo que el autor tiene que decirnos:

Desde que estudiaba en la Universidad de Granada, yo estaba enamorado de la figura de Amadís de Gaula y de la atracción de sus aventuras. Sabiendo que estas *aventuras del caballero insatisfecho y soñador Amadís de Gaula*, habían influenciado aventuras tan esplendorosas, hispánicas y universales, como la de una Santa Teresa o de un Carlos V, y si se me apura de un Antonio Machado y de toda una generación inolvidable como fue la del 98, donde uno de sus componentes nos dijo algo que yo no puedo olvidar: «los grandes pensamientos se hacen andando». Quien lo dijo, como muchos saben, fue Ramiro de Maeztu. Yo también, queriendo o sin querer, he ido evolucionando en la trayectoria de mi obra hacia «este andar». No sé si para bien o para mal. El teatro y la vida son misterios inexplicables.

Pasando el tiempo y sin dejar de salir de mí ese Amadís de Gaula, pensé, vi, que no sólo era el antecedente de todo lo citado, sino que también, además de *El Quijote*, de Lope de Vega y su escuela y de Calderón y la suya. Todo lo que queramos ver de nuestros clásicos está en Amadís.

Tenía, desde hace mucho tiempo, trazada una sinopsis de Amadís de Gaula, esta sinopsis ha sido el cañamazo de mi obra teatral. Pero, ay, escribo ya desde Castilla. Una Castilla que se ha apoderado de mí: sus rincones, sus ríos, su cielo, sus lejanías, sus prados, sus bosques, su gente de pueblos casi desiertos, donde siempre que paso por ellos recuerdo aquellos versos de Machado: «Castilla miserable / ayer dominadora». Fue una gran alegría recordar al Regidor de Medina del Campo, Garci Rodríguez de Montalvo. ¡También castellano! ¿Cómo no había de estar Castilla en los retoques que él diera a los tres primeros libros de Amadís? Me uní mucho más a mis inquietudes y le comuniqué a mi admirado amigo Adolfo Marsillach, el deseo de escribir Amadís de Gaula. Adolfo me alentó y ahí está: *con un lenguaje coloquial, sencillo,*

pensando en todos, en que todos me entiendan y, ay, con una amarga filosofía que me va dando la vida.

Nada mejor para el teatro español de los años ochenta que huir de la realidad en que vivimos. Hay que volver a la esencia de nuestros clásicos que nos harán conocer la eternidad, grandeza y universalidad de nuestra España.

Gracias a todo aquel que lea estas líneas.² (Martín Recuerda, 1991: 31-32)

No quisiera dejar de prestarle importancia a las cursivas, porque creo que son el núcleo central de la cita. De este modo, en primer lugar, los dos calificativos con los que se refiere a Amadís son bastante elocuentes de toda la problemática que venimos exponiendo: «caballero insatisfecho y soñador». Es decir que lo que realmente atrae a Martín Recuerda de esta obra es la posibilidad de trabajar con un héroe capaz, en definitiva, de soñar otra realidad, cambiando el presente con el que no está satisfecho. Y si nos damos cuenta, cuando leemos el Amadís de Garci Rodríguez de Montalvo es precisamente la injusticia cometida por los poderosos lo que en realidad no soporta ni Amadís, ni ninguno de los otros caballeros virtuosos que junto a él aparecen en el hilo de la historia, como su hermano Galaor, su primo Agrajes, etc. Pero en la novela ese afán de justicia es un deber legal para la demostración del mérito por parte del héroe, mientras que en el drama de Martín Recuerda, la justicia es un instinto moral no para demostrar el mérito sino por el altruismo que sueña un mundo mejor. Más adelante se podrá observar de manera matizada esta idea que ahora tan sólo apunto.

Si continuamos con las cursivas, nos encontramos en la segunda frase expresada por Martín Recuerda una referencia al público hacia el que él espera que sea recibida la obra; así dice que ha escrito su Amadís con un lenguaje: «coloquial, sencillo, pensando en todos, en que todos me entiendan», con lo cual no sólo hace referencia a que ha transformado las dificultades de comprensión que podría existir en ser recibido el español del siglo XV por el espectador actual, sino que también lo que nos está transmitiendo con la misma es un ansia por la universalidad de su obra, es decir, quiere que su obra llegue

² La cursiva es mía.

a todo el mundo. Es una vocación casi educativa la que observamos en la idea que Martín Recuerda posee de su reconstrucción de la obra de Garci Rodríguez de Montalvo; una vocación casi educativa, digo, muy en consonancia con la idea de integración de la que hablábamos anteriormente con respecto al texto de *La gitánica Rosa*; de manera que podemos observar cómo también en esta obra de los años ochenta Martín Recuerda alude, aunque sea de forma indirecta, a este concepto. Toda la lección de historia literaria que ocupa la mayor parte del fragmento viene también a apoyar esta afirmación. La idea sería pues la siguiente: con el Amadís de Gaula se puede enseñar a la gente de la sociedad actual (años 80) que la injusticia sigue existiendo siempre, y que se debe corregir, es más, quien es capaz de poner fin a la misma es un héroe. Es un mensaje de esperanza al gran público, pero también un mensaje de advertencia a los políticos, a la gente que copaba el poder en aquellos momentos, exigiendo de ellos una actuación, como la del héroe Amadís, que persiga siempre la justicia, pues si no el pueblo (al que el mismo autor le ha enseñado la heroicidad de la justicia) puede apartarlos del poder. La mezcla que hace Recuerda entre lo individual del héroe, y la mayoría que recibe la educación necesaria para solucionar las injusticias, no nos está hablando más que de una confianza en que la recién estrenada Democracia puede tener un futuro brillante si incide precisamente en la solución de las injusticias.

Ahora bien, la segunda parte de la frase subrayada que estamos comentando es muy elocuente: también el lenguaje con que ha sido escrita la obra es el de «una amarga filosofía que me va dando la vida». Pareciera como si esta sentencia final anulara todas las expectativas de futuro y todas las salidas positivas que se hacían patentes con la primera parte de la frase. Efectivamente toda la obra de Martín Recuerda tiene ese tono trágico, en los dramas de su primera época mucho más acusado, en los de la segunda época mucho más contenido, pero ese fatalismo siempre está ahí. Quiere decir esta sentencia que todas las ilusiones de futuro pueden truncarse en cualquier momento, pues es la experiencia misma de vivir la que origina esa desilusión que arrastra al ser humano. Está pues, como vemos, la obra cargada también de existencialismo, es decir, que en ella se nos habla de que el ser humano sólo en la realidad se

posiciona, y es solamente dentro de ésta donde se decide algo tan sencillo de enunciar y tan difícil de evaluar corporalmente como su felicidad o su amargura. Y a pesar de ello, Martín Recuerda ha escogido un texto con el que pretende distanciarse totalmente de la realidad al mismo tiempo que no deja de saber que es en esa realidad donde se ha de juzgar la existencia del ser humano.

La pregunta que surge ahora es la misma que se planteaba al inicio de este artículo: ¿por qué haría esto el dramaturgo granadino?, ¿por qué elige la recreación de un texto de lo maravilloso para hablar de la realidad política dentro de la sociedad actual? La respuesta no puede ser más que una: Martín Recuerda en el año 86 había decidido, sencillamente, darle una oportunidad a la ilusión; el nuevo sistema democrático en general y el PSOE, en particular, estaba no sólo convenciendo con su política a la gente, sino también a nuestro autor, en aquel año 1986. Martín Recuerda había decidido, en definitiva, distanciarse de todas sus reticencias primeras hacia la política dominante y hacia la manera de administrar las soluciones a las injusticias del pasado. Lo interesante es que la huída hacia esa ilusión, la salida de una realidad que lo aprisiona la ve Martín Recuerda en la misma tradición literaria española, como ya ha hecho otras veces, y en un género cargado sobre todo de fantasía como es la *novela de caballerías*.

«Nada mejor para el teatro español de los años ochenta que huir de la realidad en que vivimos», es la última frase que quería destacar, que si bien resulta de una gran elocuencia, aparentemente contradice toda la ilusión de la que hablaba anteriormente, pues dice muy claro que lo mejor para el teatro es huir de la realidad actual, de su presente. Como digo, en apariencia es contradictorio con todo el análisis que he venido realizando hasta ahora, y de hecho quizás lo sería si nos refiriésemos a cualquier otro autor; pero en Martín Recuerda está llena esta frase de positividad, por la sencilla razón de que permite la huída desde el principio, es decir, permite que los personajes y el público salgan de la realidad que los aprisiona sin hacer ningún esfuerzo para ello. En las primeras obras de este autor, la realidad asfixiaba literalmente al personaje, no dejándolo salir en ningún momento; en su segunda etapa, el personaje lucha por salir de la realidad cambiándola, creando otra realidad

nueva para lo cual invierte una enorme energía, y no llega tampoco nunca a conseguirlo. Es decir que en el teatro de este autor nunca el personaje puede abandonar la realidad circunstancial. Sin embargo, en el Amadís, no sólo sitúa al personaje en una realidad distinta, cargada de fantasía, sino que además le permite luchar y arreglarla en esa lucha; eso por un lado. Por otro, permite al público satisfacer su imaginación, su ilusión en la justicia que impone el héroe a lo largo de toda la obra, escapando de una realidad que, si bien no es la que hubiera deseado el autor (pues Martín Recuerda siempre expresa en sus obras un inconformismo con la realidad, y por supuesto fue uno de los grandes defraudados con la actitud del poder y de la sociedad misma durante la Transición política), que en definitiva a lo que lleva es a un rechazo radical del poder, esta realidad permite, al menos, tanto a los personajes como a los espectadores salir de sus propias circunstancias, no quedar atrapados y ahogados en el mundo actual y presente de cada uno, como sucedía en sus dramas de posguerra. Por eso digo que en este autor ese afán expresado en huir de la realidad y la posibilidad misma de hacerlo hay que verlo como algo positivo y cargado de esperanza, en consonancia con lo que se había venido diciendo hasta ahora. El final mismo de la obra es un ejemplo de ello. Amadís se siente destrozado y desea morir dado que no le ve sentido a sus aventuras ni a su vida misma sin Oriana en el mundo. En cambio es ella quien lo incita a seguir manteniendo esa ilusión, ese bien que Amadís podrá hacer por toda la humanidad, otorgándole así un sentido positivo a su lucha: el sentido de la justicia:

ORIANA.- [...] Le has dado tanto a la humanidad... Benditas las tierras que pisaste. Bendita tu nobleza, tu valentía, tu vida entera. Deja de abrazar mis pies y sal. Sal, mi amor. No quiero ver lágrimas en tus ojos ni abrazos en mis pies. Sal. Aquí te esperaré. Aléjate de mí. Que vuelva la fuerza y la valentía, mi Dios, a este caballero que abraza mis pies. No intentes acariciarme más. Vete de la Ínsula Firme. Tienes tanto que hacer en esta vida... Aléjate de mí, te lo ruega Oriana (Martín Recuerda, 1991: 112-113).

En busca de ese hacer al público soñar e ilusionarse, es por lo que el dramaturgo granadino escoge de, entre las varias aventuras que podría haber seleccionado, aquella en la que está implicado precisamente el mago Arcaláus. Hay que decir que esta novela de caballerías no posee la frecuencia de los modelos de fantasía que se pueden observar en las mismas novelas de este tipo de la tradición inglesa, sobre todo, pues éstas están cargadas de mucha más alusión al misterio, a lo desconocido, a lo mágico... Sin embargo siempre se ha dicho que dentro de la tradición literaria española la nota fundamental que la diferencia con el resto de literaturas europeas es precisamente su mayor realismo, que se puede observar desde el cantar fundamental de gesta que constituye el Cid. Por eso es curioso destacar que Martín Recuerda se centra exclusivamente en los elementos y personajes cargados de mayor fantasía. Son muchas las didascalias de la obra que dejan clara esta afirmación.

Vemos llegar, volando, a Urganda la Desconocida, hermosa dama, que cubre su rostro con unos velos y guía a una gigantesca serpiente alada [...]

Ruidos de tambores. Los aires parecen que se parten y vemos bajar volando a la figura de la reina Elisena [...]

Vemos un corredor con brazos humanos que alumbran el camino con antorchas [...]

El arca se va abriendo. Poco a poco. Sola. Con la misma lentitud y encanto que se abre, van saliendo la corona y el manto y empiezan a volar hacia los cielos [...] (Martín Recuerda, 1991: 53-68-74-84).

Sin duda alguna lo que estaba buscando era, como digo, ilusionar al público: así aparecen personajes como el Mago Arcaláus o Urganda la desconocida, a los que se les da dentro del drama una aparición y un peso desde el punto de vista proporcional mucho mayor que en la novela.

Es también muy interesante darse cuenta del manejo que hace el dramaturgo de la corporalidad del héroe en cuanto a las heridas que el mismo recibe. El héroe de Montalvo no siente las heridas; podríamos decir que las heridas que le dejan las batallas en las que continuamente se ve envuelto son más una imagen de realismo que una sensación de corporalidad. Pero el héroe

de Martín Recuerda sufre, está abatido frecuentemente por sus heridas, las cuales se destacan de un modo muy plástico, teniendo en cuenta que en el mismo se interconectan el sufrimiento corporal y el moral en una misma sensación; algo que, desde luego, no está en Montalvo, y podemos argumentar que esta pretensión de idealismo es también una manera de buscar la fascinación y la ilusión en el espectador.

Por otro lado, sin embargo, el tratamiento que hace Martín Recuerda de la corporalidad desde el plano sexual es bien diferente al de la novela. Así sucede por ejemplo con el tratamiento del personaje de don Galaor, el hermano de Amadís, el cual, en la novela, está cargado de sexualidad, es el personaje que no se rinde a una dama en concreto sino que son múltiples las relaciones sexuales que mantiene a lo largo de los diferentes pasajes. Por otro lado, también de Amadís elimina el momento del encuentro sexual con su amada Oriana y lo reduce a un beso apasionado para despertarla de su encantamiento. También de Oriana reduce el deseo sexual que observamos en Montalvo.

Oriana se acostó en el manto de la donzella, en tanto que Amadís se desarmava, que bien menester lo avía; y como desarmado fue, la donzella se entró a dormir en unas mantas espesas, y Amadís tornó a su señora; y cuando así la vio tan hermosa y en sus poder, aviéndole ella otorgada su voluntad, fue tan turbado de plazer y de empacho, que sólo catar no la osava; así que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo (Rodríguez de Montalvo, 2004: 574).

La pregunta que surge en este punto del trabajo es: ¿por qué eliminar todos esos pasajes, de manera que se otorga a los personajes un mayor nivel de casticismo? El obviar el aspecto más corporal, más físico, que acerca al héroe con mayor profundidad al común de los mortales tiene como fin último precisamente el de mantener una imagen lo más elevada posible, lo más distante, lo más idealizada en definitiva del héroe por parte de Martín Recuerda hacia el público, enfatizando la imagen de sufrimiento ascético del

personaje que sólo está centrado en su aventura de darlo todo por los demás. Si se puede encontrar fácilmente dentro de la novela esa proyección en definitiva de configuración crítica del personaje, considero que Martín Recuerda en su obra lo enfatiza todavía con más fuerza. Se transfigura así Amadís en una especie de salvador de la humanidad en general, y, claro, en particular de esa sociedad española de los años 80 de la que el autor había comentado, y ya lo observábamos anteriormente, que era mejor huir; claro está, siempre teniendo en cuenta los matices que expuse más arriba.

La reflexión que realiza el estudioso de la obra del dramaturgo granadino, Ángel Cobo, en cuanto a la estructura del texto que aquí estamos comentando es muy acertada y creo que se amolda muy bien a las necesidades y dimensiones de este trabajo, con lo cual procedo a su exposición para el posterior comentario de sus aspectos más interesantes:

[...] Lo que más se refleja en la creación de Martín Recuerda con respecto al original, es su sencillez estructural, sobre todo, en los primeros tres episodios: *El río, El bosque y La capilla*. A partir de aquí, cae un telón en el que se anuncia el comienzo de las aventuras de Amadís de Gaula: sucesión de escenas hasta el desenlace final. Estructura sencilla, lineal, casi novelesca –en el sentido literario- o cinematográfica –en el sentido de espectáculo o representación-, pero, eso sí, manteniendo siempre la tensión dramática, en un “crescendo” constante, por medio de la autenticidad vital de su protagonista, Amadís, de la verdad de su tragedia, de la sabiduría del autor en la constante capacidad de sorpresa, convirtiendo el misterio y la magia en efecto creíble y motor de la progresión dramática de Amadís hasta su absoluta humanización y cumplimiento del amor como iniciación y rito en los ideales de justicia y libertad. Y su génesis literaria es, en este caso, el pre-texto o sub-texto que es vía de expresión de una realidad material o anímica presente: la triste postración de una juventud actual, a la que sólo parece preocuparle un precario –e hipotético- bienestar material; la falta de ideales, de rebelión ante la injusticia (Cobo Rivas, 1998, 257-258).

Como podemos observar, Ángel Cobo afirma que el campo de crítica de Martín Recuerda con esta obra está motivado por el estado casi abúlico de la

«juventud actual»; lo que quiero añadir es que si bien esto es cierto y la motivación inicial parte de ahí, sin embargo la dirección de la mirada es hacia toda la sociedad, puesto que esta misma estaba cargada de «juventud» igualmente en cuanto al recién estrenado sistema político de la Democracia. Por eso se podría establecer un matiz de diología en cuanto al sintagma «juventud actual» del que hablaba el crítico.

Lo que Martín Recuerda nos está diciendo en definitiva es que ese sentimiento del amor concebido «como iniciación y rito en los ideales de justicia y libertad», lo cual lo hace ser en apariencia algo mágico, no individual ni corporal, sino totalmente idealizado y dirigido hacia toda una sociedad, es el garante de la justicia entre todos los hombres, y el futuro al que debía aspirar esa sociedad española del año 86.

El si recogimos nosotros esas enseñanzas de parte de un testigo de la segunda mitad del siglo XX tan lúcido en sus consideraciones como fue José Martín Recuerda, el cual jamás se vendió a ningún tipo de poder político de ningún tipo de sistema político, precisamente para poder conservar siempre esa distancia crítica que caracteriza toda su dramaturgia, el si recogimos nosotros sus enseñanzas, digo, es materia para la reflexión individual y consciente de cada uno de nosotros, a lo que yo espero haber contribuido en algo después de este análisis del personaje dramático de Amadís de Gaula.

BIBLIOGRAFÍA

- COBO RIVAS, Ángel (1998): *José Martín Recuerda: vida y obra dramática*, Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- MARTÍN RECUERDA, José (1991): *Amadís de Gaula* (introducción Jacobo Fernández Aguilar), Murcia: Universidad de Murcia.
- (1995): *Carteles rotos. Amadís de Gaula* (ed. Ángel Cobo), Granada: Ediciones Antonio Ubago.
- (2007): *Amadís de Gaula*, en *José Martín Recuerda. Obras completas* (recopilación y coordinación Ángel Cobo Rivas), vol. II, Granada: Atrio, pp. 365-437.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2004): *Amadís de Gaula*. (ed. Juan Manuel Cacho Blecua), Madrid: Cátedra.
- TODOROV, Tzvetzan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil.

EL TEATRO FANTÁSTICO DE COMIENZOS DEL SIGLO XX: EL CASO DE VALLE-INCLÁN

Juan Trouillhet Manso
Universidad Illinois Chicago

Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana. Murió siendo yo todavía niño. Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de un a ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado (Valle-Inclán, vol. 1, 2001: 1235).

Así comienza Valle-Inclán su colección de relatos *Jardín Umbrío* (1903, 1914, 1920, 1928) en la que incluye dos obras que se encuentran a camino ente la narrativa y el drama: *Tragedia de ensueño* (1901) y *Comedia de ensueño* (1906). Si en su conjunto estos relatos son una buena muestra de su interés por lo sobrenatural, lo terrible y lo siniestro, las dos piezas mencionadas suponen su primera aportación a la variedad de teatro simbolista conocida como «teatro de ensueño», que constituye una de las corrientes renovadoras más importantes de la escena teatral del momento.¹ Este tipo de dramas fueron popularizados en el cambio de siglo por el dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), quien con obras como *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890) o *Pelléas y Mélisande* (1892) abanderaba el teatro simbolista del fin de siglo.

En estos primerizos dramas de Valle-Inclán lo fantástico no aparece de forma explícita sino que permanece latente, cediendo su protagonismo a lo inquietante y misterioso. Así mientras en la *Tragedia de ensueño* se dramatiza la inquietud, la angustia y la desesperación de una pobre abuela ciega ante el inminente final de su nieto, en un escenario cargado de funestos presagios; en

¹ Concretamente, para Rubio este tipo de teatro representó «la orientación más valiosa del teatro poético modernista» (1993: 109).

la *Comedia de ensueño* un cruel bandido enloquece, fascinado por la hermosa mano de una princesa encantada, que acaba de cercenar para apoderarse de sus joyas. La fuerza de estas obras reside, sobre todo, en su ambientación, en la creación de un mundo de ensueño, inquietante y misterioso, más que en el desarrollo de una acción dramática, que permanece como «adormecida» y que sólo parece progresar en la narración de los personajes. La confluencia de elementos dramáticos y narrativos en estas obras y su incorporación en una colección de relatos, anticipa tanto la importante interrelación entre novela y drama en sus obras posteriores,² como la utilización de recursos tanto dramáticos como narrativos en la presentación de lo fantástico en su teatro.

Ambas obras forman parte del «teatro de ensueño» que se extiende entre 1890 y 1910, con obras como el *Teatro fantástico* (1890) de Benavente, *La dama negra (tragedia de ensueño)* (1903) de Pérez de Ayala, o el *Teatro de ensueño* (1905) de Martínez Sierra. Aunque la mayoría de estas obras no llegaron a representarse, por su reivindicación del arte y su oposición a la industria teatral, constituían una verdadera alternativa al teatro comercial. Apostaban por ello por un «teatro de arte», con espectáculos donde primaba la imaginación y la poesía, rompiendo con la representación mimética de la realidad, preponderante en los escenarios de la época (Rubio 1993: 103-107). Para ello formularon una serie de dramas poéticos y sensoriales, que dramatizan un ambiente de ensoñación misteriosa e inquietante. Construidos con una extraña combinación de silencios, voces, sombras, luces, estatismo y movimiento, están llenos de evocaciones y funestos presagios, explotando un fatalismo romántico y misterioso. En España, el teatro de Maeterlinck causó sensación en la nueva generación de escritores del cambio de siglo. Autores tan dispares como: Azorín, Martínez Sierra, Benavente, Pérez de Ayala, Rusiñol, André Gual o el propio Valle, entre otros, resultaron seducidos por su teatro misterioso, de un misticismo difuso y siniestro.

En definitiva, los partidarios de la renovación teatral llevaron su oposición al verismo escénico al terreno del arte, acentuando de forma

² Jesús Rubio Jiménez (1982 y 1998) e Iglesias Feijoo (1988), entre otros, han estudiado su importancia en su proyecto dramático en el que el teatro de Galdós es un modelo fundamental.

extraordinaria la conciencia del teatro como arte y como tal eminentemente convencional. Insistieron por ello en la necesaria «reteatralización» del teatro,³ con una vuelta a sus orígenes, a la ilusión escénica y a sus recursos más espectaculares y fantásticos, que la tradición del teatro realista había eliminado. Para superar la falta de representaciones se incidió en la importancia del teatro leído, con unas ediciones muy cuidadas, enriquecidas de ilustraciones, que por su belleza y por el cuidado tipográfico con el que fueron editadas, para Rubio Jiménez (1991) llegaron a ser los «escenarios» en que se pusieron en escena (103).

En España la renovación teatral la iniciaron los simbolistas con su teatro idealista, misterioso y fantástico, después fue continuada por los sucesivos proyectos de teatros de arte, pero, sobre todo, fue protagonizada por Valle-Inclán, quien a partir de sus *Comedias bárbaras*, construye una serie de dramas violentos, espectaculares y misteriosos, donde recrea con fuerza el espectro más inquietante de lo fantástico. Ningún autor de la época llega tan lejos en la utilización y exhibición de lo sobrenatural, lo siniestro y lo grotesco en el teatro en España de comienzos de siglo. Con dramas como *Águila de blasón* (1907) y *Romance de lobos* (1908), inicia lo que se conoce como su ciclo de «teatro bárbaro», constituido también por obras como *El Embrujado* (1912, 1913), *Divinas palabras* (1919,1920), *Cara de Plata* (1923) o el *Retablo de la avaricia, lujuria y muerte* (1927). En este ciclo lo fantástico y lo siniestro son elementos fundamentales, en la creación de espectaculares escenas de fuerte dramatismo, capaces de sobrecoger al espectador.

Para entender como funciona lo fantástico en Valle-Inclán es importante distinguir entre lo fantástico y lo siniestro, pues aunque lo fantástico pueda resultar siniestro, lo siniestro no tiene porque ser siempre fantástico. Es decir que ambos son coincidentes en cuanto ambos suponen una trasgresión y una amenaza para nuestro mundo real. Pero difieren en que mientras el efecto

³ El primero en reclamar la «reteatralización» fue el fundador del *Teatro de Arte* de Munich George Fuchs en su obra *Revolution in the Theatre* (1909). Según Rubio Jiménez (1993) el término reteatralización entre 1905 y 1910 estaba totalmente asentado entre los más importantes ensayos y discusiones del momento.

fantástico se basa en el enfrentamiento de lo natural con lo sobrenatural, lo siniestro se extiende al choque que provoca la aparición inesperada de lo insólito, lo funesto y lo extraño. Lo siniestro, por tanto, no se limita a la aparición amenazadora de lo sobrenatural sino que desarrolla todas las posibilidades de lo inquietante, de lo aterrador y de lo extraño.

En todas las obras de su «teatro bárbaro» Valle-Inclán mantiene, con algunas diferencias de estilo o intensidad, una ambientación inquietante de apertura al misterio, enriquecida con supersticiones y rituales mágicos o diabólicos. Aunque las situaciones más puramente fantásticas son escasas en su teatro, estas son de una intensidad y espectacularidad muy pronunciada. Valle-Inclán como la gran mayoría de escritores simbolistas se sitúa en una posición intermedia entre la creación de un mundo misterioso lleno de espectros y personajes diabólicos, tal como hace Shakespeare en algunos de sus dramas, y la aparición súbita e inquietante de lo fantástico y siniestro, tal como ocurre, por ejemplo, en Hoffmann y en Edgar Allan Poe.⁴

La raíz de lo siniestro en este teatro bárbaro está en la liberación de las fuerzas más oscuras de nuestro inconsciente, los instintos más básicos, primarios y violentos del hombre. El desvelamiento violento de lo que debería permanecer oculto o reprimido desencadena una ecuación trágica entre los tres elementos básicos de este ciclo dramático: la lujuria, la avaricia y la muerte. Ecuación que se cumple de manera implacable, de manera que todas las obras de este ciclo dramático representan diversas experiencias con la muerte de forma diversa e inquietante: ritual, mágica, patética, grotesca o truculenta.

Un elemento decisivo en la creación de lo siniestro en este teatro es la persistente y amenazadora presencia de unas fuerzas misteriosas que acechan a los personajes. Al igual que ocurría en algunos dramas de Maeterlinck, los caracteres de estos dramas se ven sometidos y amenazados por unas funestas fuerzas que escapan a su control y que desencadenan la inevitable tragedia.⁵

⁴ He estudiado este tema en otros artículos dedicados al teatro de Valle-Inclán, Trouillhet (2002, 2004).

⁵ Estas fuerzas siniestras que acechan a los personajes provocan un fatalismo irracional e incontrolado, que permite además mostrar a los hombres en lucha constante con sus vicios y sus virtudes. Así lo manifiesta el propio Valle en las declaraciones sobre las *Comedias bárbaras* recogidas por su amigo

Curiosamente el modelo fundamental para desarrollar dramáticamente la presencia de estas fuerzas misteriosas, lo encontró Valle-Inclán en las tragedias de Shakespeare, o de forma más específica, en la visión que muchos autores simbolistas, como el ya mencionado Maeterlinck, tenían a comienzos de siglo de algunas de sus tragedias. Consideraban al dramaturgo inglés como un maestro de «L'Inconnu», de las «fuerzas misteriosas que acechan a los hombres» y lo reivindicaban como modelo para su teatro de «misterio y sugestión». En general, los simbolistas vieron al dramaturgo inglés como una fuente de recursos siniestros y sobrenaturales con dramas cargados de violencia y espanto. Así lo entiende, por ejemplo, Antonio Ferrer y Robert, traductor de *Macbeth*, quien en su prólogo advierte de la trascendencia que adquieren las fuerzas misteriosas y sobrenaturales en la trama de la tragedia: «Y el Misterio, L'Inconnu, es el eje diamantino sobre el que gira el desarrollo y la acción misma de Macbeth. (...) El Misterio de Macbeth son las potencias superiores, el poder divino que enseña el porvenir y predestina la marcha y la norma de la vida de los humanos» (1906: 7).

Otro de sus principales traductores, Guillermo Macpherson subraya también en su introducción a *Macbeth* la importancia de lo fantástico en el drama, con la aparición de las brujas en la primera escena:

Con la aparición de las brujas se indica, no sólo que en el drama se va a desarrollar un argumento en el que influye lo sobrenatural, sino que el héroe va a ser víctima de una influencia misteriosa y mágica, y el ánimo del espectador queda desde luego preparado para aceptar lo sobrenatural como eficiente fuerza dramática (1904: 148).

Valle-Inclán, que reconoció reiteradamente a Shakespeare como su maestro, mostró también un especial interés por reivindicar los elementos más bárbaros y siniestros de su teatro. Sobre todo, si tenemos en cuenta que en la obra del autor gallego encontramos la mayoría de los factores que estimulan lo siniestro. Lo demoníaco y la brujería forman parte de su universo gallego, que

Rivas Cherif en 1924, en las que subrayaba la importancia de estas fuerzas misteriosas que “motivan desde la forma hasta el más ligero episodio” de su *Comedias* en Aguilera Sastre (1997).

se nutre de supersticiones ancestrales, constituyendo un elemento fundamental de la trama de la mayor parte de las obras de su «teatro bárbaro». Así ocurre especialmente con la presencia de La Santa Compañía en *Romance de lobos*, las posibles artes brujeriles de La Galana en *El Embrujado*, la aparición del Trasgo Cabrio en *Divinas palabras*, o el ritual satánico de *Ligazón*.

Al comienzo de *Romance de lobos* nos sobrecoge con una impresionante escena que recuerda el comienzo siniestro de *Macbeth*. El Caballero Don Juan Manuel al regresar de noche a su palacio cree ver La Santa Compañía, las almas de los muertos que vagan por los caminos avisando de su próxima muerte a quién la contempla:

Retiembla un gran trueno en el aire, y el potro se encabrita, con amenaza de desazonar al jinete. Entre los maizales brillan las luces de la Santa Compañía. El CABALLERO siente erizarse los cabellos en su frente, y disipados los vapores del mosto. Se oyen gemidos de agonía y herrumbroso son de cadenas que arrastran en la noche oscura las ánimas en pena que vienen al mundo para cumplir penitencia. La blanca procesión pasa como una niebla sobre los maizales (Valle-Inclán, vol. 2, 2001: 447).

A la presencia de las *ánimas en pena* se añade un corro de brujas que preparan un conjuro que anuncia la muerte del Caballero. Esta escena que funciona como un oráculo al predecir próxima muerte del protagonista, recrea con fuerza el sentido siniestro de la obra. A partir de esta experiencia inquietante y diabólica El Caballero se siente portador de un maleficio y la muerte parece acompañarle a lo largo de toda la obra. En esta espectacular escena se conjugan el espanto, lo fantástico y lo siniestro, que se manifiesta con fuerza a través de la recreación de la muerte y lo demoníaco, pero sobre todo, con la inquietante confusión entre la realidad y la irrealidad que se produce al final de la escena. Pasada la siniestra visión, el protagonista y con él el lector/espectador, queda suspenso, en la duda de si todo ha sido una alucinación provocada por el alcohol o en verdad Don Juan Manuel ha presenciado a La Santa Compañía. Con esta confusión se rompe la distancia entre la realidad y la ficción, creando una sensación de inquietud y desconcierto: «EL CABALLERO

como si despertase de un sueño, se halla tendido en medio de la vereda. La luna ha transmontado los cipreses del cementerio y los nimba de oro. El caballero vuelve a montar y emprende el camino de su casa» (vol. 2, 2001: 449).

En *El embrujado* el papel de lo fantástico también resulta fundamental. Las fuerzas misteriosas y sobrenaturales, junto al poder maléfico de su protagonista, Rosa la Galana, configuran la experiencia perturbadora y siniestra a la que se enfrentan los lectores/ espectadores de este drama. Una escena representativa de la tensión de misterio y superstición que reina en la tragedia es el relato de Anxelo sobre su embrujamiento, todo un compendio de brujería y a la vez un pequeño cuento fantástico insertado en el drama:

Volviendo de la siega, ya puesto el sol, salióme al camino un can ladrando, los ojos en lumbre. Le di con el zueco y escapó dando un alarido que llenó la oscuridad de la noche como la voz de una mujer cautiva. A poco de andar, descubro un ventorrillo y a ella sentada en la puerta. Entré para recobrarne... ¡Nunca entrara! Por su mano me llena un vaso. Lo bebo, y al beberlo siento sus ojos fijos. Lo poso, y al posarlo reparo que a raíz del cabello le corre una gota de sangre. Recelándome, le digo: Tienes sangre en la frente. Ella toma un paño, se lo pasa por la cara y me lo muestra blanco. Luego salta a decirme: « ¿Tú vienes por el camino del río?» (Valle-Inclán, 2001: 1155).

En *Divinas palabras* el encuentro entre el Trasgo y la protagonista, Mari Gaila, configura un impresionante pasaje puramente fantástico, enriquecido de satanismo, magia y erotismo:

EL CABRIO revienta en una risotada, y desaparece del campanario, cabalgando sobre el gallo de la veleta. Otra vez se trasmuda el paraje, y vuelve a ser el sendero blanco de luna, con rumor a maizales. MARI-GAILA se siente llevada por una ráfaga, casi no toca la tierra. El impulso acrece, va suspendida en el aire, se remonta y suspira con deleite carnal. Siente bajo las faldas la sacudida de una grupa lanuda, tiende los brazos para no caer, y sus manos encuentran la retorcida cuerna del CABRÍO (Valle-Inclán, 2001: 116).

Las conclusiones que podemos establecer después de este análisis sobre lo fantástico/ siniestro en el teatro de Valle-Inclán son las siguientes: La recreación sistemática de lo siniestro, en unión con lo fantástico, en este ciclo escénico supone toda una revolución estética y dramática sin precedentes en el panorama teatral español de comienzos de siglo. La radicalidad de su proyecto, con un teatro bárbaro y siniestro, distingue a Valle-Inclán como uno de los grandes renovadores de la escena teatral, antes incluso de la creación del esperpento. Con la recreación de todo el espectro de lo siniestro en estas obras recupera todo el poder de sugestión y asombro de las tragedias de Shakespeare y todo el misterio inquietante de los dramas de Maeterlinck. En definitiva, los elementos siniestros en estos dramas contradicen el realismo de las comedias burguesas y amenazan el mundo racional, provocando una fuerte conmoción en el lector / espectador, a la vez que se configuran como un arma contra la moral tradicional burguesa y las convenciones estéticas vigentes en su época.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan (1997): *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianas, Ventolera, 3.
- BENAVENTE, Jacinto (2001): *Teatro fantástico* (ed. Javier Huerta y Emilio Peral), Madrid: Espasa Calpe.
- IGLESIAS FEIJOO, Luís (1988): «Valle-Inclán entre teatro y novela», *DHA* 7, pp.65-79.
- MAETERLINCK, Maurice (2000): *La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande El pájaro azul* (ed. Ana González Salvador y María Jesús Pacheco), Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ SIERRA, G. (1999): *Teatro de ensueño. La intrusa* (ed. Serge Salaün), Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1903): *La dama negra (tragedia de ensueño) Helios*, II, pp.14-19.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1992): *Ideología y teatro en España, 1890-1900*. Zaragoza : Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza.
- (1991): «Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena» *Revista de Literatura* vol. 53, no. 105, pp. 103-150.
- (1993): *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia: Universidad de Murcia.
- (1998): *La renovación teatral española de 1900: Manifiestos y otros ensayos*, Madrid: Asociación de directores de España.
- TROUILLHET MANSO, Juan (2003): «El teatro de lo siniestro de Valle-Inclán», disponible en www.Elpasajero.com.
- (2004): «Valle-Inclán y Shakespeare» en *El teatro bárbaro y el esperpento*, disponible en www.Elpasajero.com.
- SHAKESPEARE, William (1904): *Macbeth en Obras Completas, Tomo II* (trad. Guillermo Macpherson), Madrid: Librería Perlado.
- (1906): *Macbeth*, (trad. Antonio Ferrer y Robert), Barcelona: Salvatella.

—VALLE-INCLÁN, Ramón María (2001): *Obra Completa*. 2 Vol., Madrid : Espasa-Calpe.

EL REINO QUE SERÁ (O DE CÓMO LA FANTASÍA RECREÓ AL MUNDO)

José Octavio Domínguez Carranza

con el apoyo de Gloria Alemán y Nephtalí Balderas (alumnas practicantes)

Universidad Autónoma de Coahuila

Saltillo, Coahuila, México

En el contexto global de la actualidad, el género fantástico parece una aberración, una anomalía temporal que se niega a desaparecer. Sin embargo, en medio del desarrollo vertiginoso de la tecnología, la fantasía se instituye como un baluarte de franqueza ante la hipocresía de la sociedad. La realidad cotidiana, cada vez más caótica, peligrosa y repulsiva, se observa a través del espejo mágico de una irrealdad más franca y consistente. El género fantástico, herencia y futuro de las tradiciones, permite la disolución de la rudeza social, abriendo horizontes de comprensión y hermandad.

La fantasía se posiciona como un núcleo integrador de los temores y esperanzas del ser humano: en el espacio de manifestación de la épica, la magia y lo sobrenatural, el lector/espectador observa cómo los demonios que pueblan su mundo adquieren consistencia, se solidifican y deambulan por el mundo; al mismo tiempo, el héroe, el mismo pero diferente en cada escenario, se mimetiza con los anhelos del lector/espectador, se hace uno con el observador y enfrenta las vicisitudes con valor y determinación, convirtiéndose en un foco de esperanza, un umbral de posibilidades por realizarse, una opción para exorcizar los demonios y proporcionarle integridad a un mundo que parecía perdido. Así, alejándose de la cotidianidad, el género fantástico permite la recreación de la realidad, abre universos para comprender aquel en el que vivimos, diseñando un reino en el que los seres humanos son seres completos.

Espacio de incertidumbre, el género fantástico propone elementos imaginativos y educativos por igual: la tradición oral, quizás la más importante forma para resguardar el conocimiento, se vale del formato fantástico para hablar sobre los peligros que rodean al ser humano, al mismo tiempo que

proporciona lecciones morales, éticas y hasta estéticas en el proceso de transmisión de la historia o relato.

Ante la característica humana de hacer todo aquello que nos dicen «no hagas», el género fantástico aborda la dicotomía bien-mal sin una negativa con el fin de evitar el quebranto de las reglas sociales o con el fin de reforzarlas, adornando lo que es bueno socialmente y oscureciendo lo que es malo. Ante esta propuesta, el héroe fantástico se posiciona como un ejemplo a seguir, un modelo de virtudes que no está exento de caer en la tentación, adentrarse en el pecado y emerger de él transfigurado, pleno, preparado para realizar la misión que el destino o las circunstancias le incitan a llevar a cabo.

Es así, sugiriendo no imponiendo, que el género fantástico se propone como un modulador esencial para la construcción de una realidad, en donde los monstruos ficticios enfrentan pandillas; donde los héroes espada en mano combaten la drogadicción y el desempleo; donde un caballero de esbelta figura ataca a los molinos de la indiferencia, protege la virtud de doncellas olvidadas; donde un pequeño ser de pies peludos enfrenta al sistema legal corrupto; donde un aprendiz de mago sacrifica su vida para que la vida siga.

1. El camino del pasado

El mundo fue creado con el sacrificio de dos dioses: uno, el más noble y valiente, se convirtió en el sol; el otro, el dubitativo, se transformó en la luna. El cuerpo y la sangre de ambos permitieron la formación de la tierra y la existencia del hombre. Desde entonces, el desarrollo del ser humano ha ido avanzando poco a poco.

A lo largo de la historia, los mitos y las leyendas han intentado darle una explicación racional a lo irracional. En toda la civilización occidental, un héroe (hombre, dios o quimera) se ha erguido para fundar ciudades, culturas o religiones.

En el principio, lo primero que existió fue el temor. El miedo dio forma a las sombras, les puso un nombre. En la oscuridad de las etapas primigenias del hombre, las bestias deambulaban a sus anchas y poseían el alma humana. La

tierra temblaba al paso de los gigantes; la vegetación ardía ante la furia de los seres oscuros; las aguas arrasaban la vida al mismo tiempo que la daban. Era el caos, la gestación del intelecto. Un parto doloroso que permitiría el nacimiento de una figura redentora: el héroe.

Así, superando un gran temor y asumiendo el rol que la necesidad le imponía, el héroe comenzó a caminar por el mundo. Enseñó al hombre a utilizar el fuego; dio luz, calor, sabor y un arma poderosa para proteger a los seres queridos. Señaló el camino a seguir, se convirtió en guía y ejemplo. Y su historia comenzó a contarse por las noches, alrededor del fuego, como una forma de preservar la verdad, aquella que es válida para unos, pero falsa para otros. Se transformó en un mito, permanente y transformable cada vez que se cuenta.

Contar, narrar una historia es una actividad humana tan antigua que se pierde en el tiempo. Desde el momento en que el hombre comenzó a describir y escenificar lo que acontecía durante sus correrías y cacerías, el arte de narrar inició un proceso de crecimiento y especialización que aún no se detiene. Contar es una actividad que además de proporcionar placer tanto al escucha como al narrador, encierra ciertos elementos de advertencia, enseñanza y conocimiento.

Prácticamente todos los grupos humanos de la tierra tienen un pasado plagado de historias fantásticas, mitos y leyendas. En México, los indígenas mexicas, mayas, olmecas y toltecas, principalmente, dejaron un legado que sigue siendo explotado en la actualidad. Leyendas nahuatl como la de las civateteo dieron origen, tiempo después, a la leyenda de la llorona: las civateteo eran una especie de espíritus vampiros que secuestraban niños pequeños para convertirlos en sus sirvientes; emitían gritos terribles y el viento traducía ese lamento como una pregunta («¿Dónde están los niños?»). Esa leyenda pasaría a la época de la colonia: una mujer (en algunas versiones, de origen indígena; en otras, una española) asesina a sus hijos y desde ese día, deambula por las calles buscándolos, en una penitencia autoimpuesta; su lamento hace temblar al más valiente.

En las regiones mayas (centro-américa y parte de México) todavía circulan las historias que hablan del Zipe y los alushes: el primero es descrito como una especie de niño muy moreno, con los pies al revés y que come carbón; aparece después de una lluvia torrencial, dejando sus huellas en el lodo; los viajeros perdidos ven las huellas y las siguen, pensando que los conducirán a una zona poblada, pero terminan cayendo en un barranco, perdiendo la vida y el corazón entre los dientes del voraz fenómeno. Los alushes y los chaneques son una especie de duendes del mundo maya; son citados en algunas versiones del Popol-Vuj y se dedican a hacer travesuras en las casas, los bosques y los sembradíos. Actualmente, la globalización ha afectado a los alushes: ahora viven en las rayas de las carreteras y aborrecen los artículos electrodomésticos.

En todos los casos, estas historias cumplen una función social: proporcionar una enseñanza, una advertencia para los incautos, descuidados o imprudentes. Las leyendas y los mitos sientan sus bases en la búsqueda de ideales más altos, en formas de comunicación que permitan la interacción con seres celestiales, divinos o mágicos.

Los mitos, al conformarse como una realidad alterna, no son un universo inexistente, sino una manifestación diferente que se realiza en el texto, en el llamado Mundo Real Textual (MRT): comparten algunos elementos identificables en el Mundo Real (MR) como la fauna y la flora, pero con propiedades que no se observan en el MR, ya que animales y otros elementos de la naturaleza se comportan de forma diferente; poseen funciones culturales (Ryan). De las historias de cacería, el narrador pasó a contar relatos ficticios que por su fuerza argumentativa enraizaron en los oyentes y fueron creciendo con el paso del tiempo. La literatura fantástica tiene su origen en este salto de la descripción de actos del MR a la formación de relatos de ficción.

La literatura fantástica, posee elementos que transforman las características habituales de los seres del MR. Ejemplos de lo anterior se pueden encontrar en las literaturas clásicas: *La Ilíada* y *La Odisea*, atribuidas al poeta griego Homero, presentan personajes extraños con habilidades suprahumanas. El cíclope es un ser con forma humanoide de gran estatura y con un solo ojo que representa a las fuerzas latentes de los volcanes; ser de fuego y de tierra, de

carácter irascible que recuerda las primeras etapas de la humanidad, cuando la tierra se encontraba más inestable y los terremotos y erupciones eran constantes. Aquiles, hijo de un mortal y una deidad, quien por efectos de una fuente mágica posee gran fuerza y vigor, representa las aspiraciones de los guerreros de ser invencibles; advierte al mismo tiempo: puedes ser el mejor, pero siempre poseerás una debilidad.

En la literatura hindú, el *Ramayana* y el *Mahabharata* son ejemplos directos de la relación entre los mitos y la ficción literaria: Avatares (conductos vivientes) de dioses como Rama, que doblegan voluntades y desplazan montañas; flechas con el poder destructivo de mil soles; monos alados que piensan y hablan. En la *Biblia* se menciona a hombres que poseen gran fuerza física y son capaces de matar a mil enemigos con tan sólo una quijada de burro como arma.

En la Edad Media, las narraciones se centraban en las aventuras de los caballeros: personajes coloridos que emprendían misiones peligrosas para conseguir los favores de su amada y de su rey. Frecuentemente se enfrentaban a dragones y otros seres mágicos del folklore tradicional. En los bosques se encontraban elfos, hadas y duendes; vencían a magos tenebrosos o contaban con el apoyo de hechiceros benignos; portaban armas maravillosas imbuidas de magia y poder sobrenatural.

Dioses que caminan entre los mortales, dragones lanza llamas que arrasan ciudades, elfos que se enfrentan a orcos, hadas que cumplen los deseos más extravagantes, todos los anteriores, seres mágicos y elementos maravillosos que todavía forman parte de obras literarias actuales, de películas y obras de teatro. El factor mítico no abandona la memoria humana; al contrario, parece reforzarse en esta etapa abundante de tecnología.

2. La verdad oculta

La necesidad del ser humano de explicar aquello que le rodea, ha dado cabida a múltiples plataformas de aproximación. La ciencia, el último bastión de la verdad, tiene sus propios mitos y leyendas. El género fantástico es

desechado, la mayoría de las veces, por la visión científica. Se considera un constructo ficticio que sirve de refugio a los temores y esperanzas de la humanidad. De constructos a constructos, la ciencia se diseña a partir de una perspectiva enajenada de algún investigador; a su alrededor, crecen cortes e «iglesias» que veneran las grandes ideas de los sabios. Explican el mundo y nos dicen lo que debemos creer.

No hay gran diferencia entre la ciencia y la ficción. La distancia se encuentra marcada por la pertenencia a un grupo académico y no por la verdad verdadera que enarbolan. Sólo pequeños reductos de las ciencias sociales y humanas consideran como campo de trabajo el mito. Lo fantástico es una lectura agradable, pero además de hablar de las locuras, sueños y anhelos del ser humano; de servir como base para el trabajo psicológico, lo fantástico no se constituye como un modelo científico.

Sin embargo, al salir de las aulas, al abandonar los cubículos de trabajo, al cerrar los archivos de la computadora, todo investigador, todo académico regresa al mundo exterior, a una realidad compartida con los demás, en donde demonios, brujas, corruptos, narcotraficantes y cornudos aguardan para recordarnos una verdad escondida.

Es afuera, en el mundo exterior, donde las necesidades de explicación buscan otras directivas. Ahí, en las calles, dioses benignos y malignos susurran a los oídos de los transeúntes para ganarlos para su causa. Ahí, en donde las cosas no son tan explicables por las teorías, las religiones y las creencias anidan en los corazones desvalidos.

Muchas religiones establecen, a través de la fe, un «contrato» con sus seguidores. Tomando al cristianismo como base, más específicamente al catolicismo, se puede observar que el convenio se realiza por medio del sacrificio, en este caso, la muerte del hijo único de Dios. Entre los rituales que forman parte del universo católico, la oración o el enunciar a través del lenguaje oral juega un papel importante: es a través de este medio que el creyente puede acceder a los niveles espirituales. Lo anterior es otro claro ejemplo en el que la enunciación permite la creación de una realidad diferente a la perceptible por

los sentidos básicos (vista, olfato, oído, gusto y tacto), expandiendo las posibilidades de manifestación de infinitos mundos alternativos.

Pero las «reglas» católicas no siempre son del todo claras para los participantes de esta religión: en el caso de la Conquista de México, los indígenas nahuatl no aceptaban plenamente el cambio de deidades, por lo que se «manifestó» la divinidad a imagen y semejanza de los naturales de estas tierras, surgiendo así el culto a la virgen de Guadalupe. Verdad o ficción, lo cierto es que el color moreno de la piel de la guadalupana hizo accesible la religión católica a un grupo de seres humanos. Un ejemplo más extremo fue el que se desarrolló entre los indios chamula de los altos de Chiapas a fines del siglo XIX. Estos indígenas, después de haber recibido la instrucción básica religiosa de parte de los monjes y misioneros, descubrieron que la redención ofrecida por la nueva religión no los consideraba, ya que el dios bondadoso del que les hablaban era blanco. La muerte de Jesucristo, el derramamiento de su sangre como señal del pacto convenido, no contemplaba a los de piel oscura. La solución que encontraron fue sencilla: si los blancos habían asesinado a uno de los suyos para acercarse a su dios, ellos, los morenos, harían lo mismo. Así, durante las festividades de una Semana Santa, eligieron a un niño de su comunidad al que crucificaron y mataron para hacer accesible el pacto. Posteriormente, este dato histórico sería retomado y actualizado por la escritora chiapaneca Rosario Castellanos en su novela *Oficio de tinieblas*.

En el caso del sacrificio del chamula se pueden observar dos distintas manifestaciones de los «Mundos Posibles»: el mundo religioso y el mundo narrativo. Y aunque en cierto sentido ambos mundos son ficcionales, la impresión que se tiene de ellos es distinta. Partiendo del dato histórico se puede argumentar que lo religioso está intrínsecamente relacionado con la necesidad humana de trascender. Claro que lo mismo se puede decir de una novela. Sin embargo, la creencia en un ser superior añade múltiples prerrogativas de extensión de «vida», ya que la muerte deja de presentarse como un final, transformándose en un inicio. Si desde la perspectiva religiosa católica la existencia de un dios es ya el planteamiento de un «Mundo Posible» por sus características diferenciadas del mundo «real», el hecho histórico de la

crucifixión del niño chamula llevado a la novela *Oficio de tinieblas* lo ubica de forma más específica en el universo de la ficción La narrativa oral (como las leyendas, las historias de fantasmas y los mitos) también participa en esta creación de mundos alternativos. En el caso específico de los mitos, estos se constituyen en torno a una cultura determinada, se expanden o se contraen, se actualizan o desaparecen. El estudio de los mitos permite conocer algunas características de la sociedad que los expresa y conoce; entre estas características podrían mencionarse: la forma en cómo se relata una historia, algunos aspectos de la vida de esa sociedad, las determinaciones de su entorno geográfico, etcétera. Para Roland Barthes, mito es: «Un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito» (Barthes, 1983: 199).

Esta definición proporciona un margen bastante amplio sobre lo que un mito puede ser. Sin embargo, lo interesante se encuentra en el aspecto de «habla» el mito se enuncia, se dice. Esto relaciona de una manera directa al mito con la teoría de los Mundos Posibles: ambos se realizan en el lenguaje. Malinowski (citado en el *Diccionario de Filosofía*, de Nicola Abbagnano) considera que el mito:

Cumple una función sui generis estrechamente conectada con la naturaleza de la tradición y la continuidad de la cultura, con la relación entre madurez y juventud y con la actitud humana hacia el pasado. La función del mito es, en síntesis, la de reforzar la tradición y de darle mayor valor y prestigio relacionándola con una realidad más alta, mejor y sobrenatural que la de los acontecimientos iniciales. Todo cambio histórico crea su mitología, que es, no obstante, sólo indirectamente relativa al hecho histórico. El mito es un constante compañero de la fe viva que tiene necesidad de milagros, del status sociológico que requiere precedentes, de la norma moral que exige sanciones¹.

Algunos aspectos interesantes destacan en esta definición: una función relacionada con la tradición; una realidad sobrenatural indirectamente relativa

¹ Este comentario apareció originalmente en “Mít. In primitive psychology” en 1926 y en *Magic, science and religion* en 1955 en la pág. 146. La cita se extrajo del *Diccionario de Filosofía*, de Incola Abbagnano, p. 792. Editorial Fondo de Cultura Económica. D.F., México.

a un hecho histórico; fe viva; necesidad de milagros precedentes, y sanciones. Considérese el siguiente mito del sureste del país: en las regiones cercanas a la selva, se cuenta la historia de un perro negro (el Cadejo) que suele acechar a los caminantes nocturnos después de un aguacero (algo constante por estas zonas). Su forma de actuar es simple: cuando un campesino o transeúnte se interna en los caminos vecinales, ya sea que vaya de regreso a su hogar, se dirija a una fiesta o a su trabajo, después de haber llovido con intensidad, entre esos caminos rodeados de árboles (oscurecidos por la sombra de los mismos y por el cielo nublado), de pronto se le aparece un perro. Éste se mantiene a distancia del humano, pero lo vigila; de una u otra manera, el animal logra atraer la atención del caminante, lo hipnotiza o se aprovecha de su desesperación por llegar a donde se dirige. Entonces, el transeúnte (hombre, mujer o niño) sigue al perro, quizá con la idea de que el animal le conducirá a un lugar habitado. Cuando sale de su estupor, el caminante descubre que se ha internado en la selva. Por más que lo intenta nunca logra salir, por lo que se pierde y en la mayoría de los casos es hallado muerto.

Retomando los puntos destacados de la definición de Malinowski, en el aspecto de función relacionada con la tradición se observa la necesidad de avisar a los caminantes sobre los peligros que se encontrará al deambular por la selva. Se enmarca en una cultura geográficamente delimitada por árboles y agobiada por lluvias torrenciales. Posee un elemento sobrenatural, al dotar a ese perro con gran inteligencia y maldad, con capacidad para propiciar la muerte de la víctima elegida. Se relaciona con la fe, con la necesidad de milagros, con el anhelo de que los caminantes lleguen con bien al hogar. Se basa en un precedente, un hecho histórico alejado en el tiempo y que se ha tergiversado, trastocado, transformado en múltiples sentidos. Al mismo tiempo, especifica sanciones: si no haces caso del consejo que se te da, terminarás perdido y posiblemente muerto. Con relación a Barthes, el mito del perro negro es enunciado, contado a todo aquel que lo quiera escuchar.

Así, la verdad se oculta en las palabras de los mitos y leyendas, no para impedir su conocimiento, sino para reforzar su existencia. La verdad se enuncia sin enunciarse, evitando la propuesta negativa y agregando refuerzos positivos.

Los mitos no sólo proporcionan la advertencia, también instituyen valores sociales y culturales, generan identidad.

3. El nuevo reino

Leer un texto literario o escuchar una narración implican, hasta cierto punto, la aceptación de un «contrato» ficcional, que se manifiesta a través de diversos elementos identificables en el texto. El recorrido que se realiza a través de la lectura, no es un simple conocimiento o reconocimiento de los personajes imaginarios que se presentan a lo largo de las páginas; es, además un intercambio de emotividades. En el juego del «leer», el lector presencia (sin estar presente) los acontecimientos, las acciones que se desenvuelven en torno a los personajes que encuentra en la narración. Este «mundo de ficción» al que ingresa un espectador, es experimentado hasta el grado de sentir empatía (simpatía o repulsión) por los seres de papel que pueblan estos universos imaginarios. Quien lee *El señor de los anillos* de Tolkien, se sumerge en la «realidad» fantástica de esa obra literaria, sufriendo con el sufrimiento de los hobbits, asqueándose con la presencia de los orcos y celebrando con los héroes que derrotaron al mal; al cerrar el libro, quedan emociones impresas en el lector, y de alguna manera, experiencias experimentadas a través de otras vidas; ficticias, sí, pero «reales» a consecuencia de la aceptación que se hizo de jugar el juego de dicha ficción.

Los mitos y la literatura fantástica están relacionados con las etapas primigenias del ser humano. Surgieron en un momento de duda y expectación, cuando una explicación se hacía necesaria. Estas explicaciones, fantásticas o apegadas a la realidad, forman parte de la actitud humana hacia el pasado: son fórmulas probadas para interpretar los fenómenos que se manifiestan día a día. Los mitos se fundamentan en un proceso de enseñanza cultural: avisan sobre peligros, describen premios y castigos, y en fin, proporcionan una visión distinta de la realidad, una que otorga esperanzas y refuerza la fe; son interpretaciones que crean dioses y proporcionan bases de continuidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Incola (2007): *Diccionario de Filosofía*, México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- ASIMOV, Isaac (1999): *Sobre la Ciencia Ficción*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- BARTHES, Roland (1983): *Mitologías*, México: Editorial Siglo Veintiuno.
- CAMPBELL, Joseph (1980): *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, Humberto (1978): *Tratado de Semiótica General*, México: Lumen y Nueva Imagen Editores.
- INGARDEN, Roman (1998): *La obra de arte literaria*, México: Taurus Ediciones y Universidad Iberoamericana.
- ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Colección "Persiles". Madrid, España: Editorial Taurus.
- RYAN, Marie-Laure: "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción" en *Semiosis* de la Universidad Veracruzana.
- SEBEOK, Thomas A.: (1996): *Signos: una introducción a la Semiótica*, Barcelona, España: Ediciones Paidós Comunicación.

**EL MITO Y LA CIENCIA FICCIÓN:
POLOS DE LA EXPLICACIÓN IMAGINARIA DE LA REALIDAD**

Antonio Rómar
Universidad Complutense de Madrid

El mito se remonta a los orígenes del hombre y, posiblemente, a los del mismo lenguaje. Lo primero es ya una evidencia científica que confirma las *intuiciones* de decenas de poetas y filósofos a lo largo de la historia. Lo segundo es una de estas *intuiciones* razonadas que, si bien carece de esa confirmación científica, tiene a su favor la fuerza de la lógica. El lenguaje, cuya aparición es fruto de una doble necesidad cultural (de comunicación) y biológica (adaptación y supervivencia), tiene asimismo en su función comunicativa una doble implicación práctica y poética desde su mismo germen.

De esa implicación poética nace necesariamente el mito, como explicación imaginaria de esa recién descubierta oscuridad respecto a todo, que a su vez surge de la nueva situación humana, dual, emancipada de la realidad por medio del pensamiento y su verbalización. El distanciamiento que se produce entre el hombre y la realidad por su nueva capacidad deíctica genera una sucesión de preguntas sin fin y una sed insaciable de respuestas. Y como primera respuesta nace el mito, en cuyo germen está la imaginación –en tanto capacidad humana de proyección sobre las cosas y en el futuro–. Sin embargo, a pesar de su relativa irracionalidad, no se debe atribuir a la imaginación el carácter de falsaria, porque no es sino capacidad de ficción, o por decirlo de otro modo, de establecer hipótesis y deducir sus consecuencias en unas circunstancias dadas, así como de inferir de dichas circunstancias y resultados un punto de partida hipotético.

Así que nos encontramos con que el mito es, para el hombre primitivo, con sus limitadas experiencias de la realidad y su nueva y recién descubierta capacidad de proyectarse, la única respuesta posible. Las consecuencias físicas dejan de remontarse a causas inexplicables y se concentran bajo el concepto de

divinidad. Se viste así lo desconocido con un manto accesible, al cual se accede a través del rito religioso. Pero al mismo tiempo es un comienzo para la especulación científica, puramente empírica todavía, un atisbo de logos, en la misma raíz del mito.

La imaginación, pues, como herramienta gnoseológica elabora una hipótesis, bien sobre el origen del mundo, de los dioses, de los seres y las cosas, o trata de anticiparse a lo que devendrá en el futuro, dando así lugar a las distintas clases de mitos². Pero esa figuración imaginativa se estructura de un modo concreto, en función de su efectividad comunicativa y perlocutiva. En esta estructura es donde se encuentra la carga de *logos* inherente al mito, pues su estructura no es casual, ni tampoco las funciones que desarrollan sus elementos (personajes, mitemas, valores morales...) son azarosas.

Porque si nos ceñimos a la etimología el mito es un relato, más aún, la palabra en movimiento comunicativo, el verbo en proceso. Pero a tan sencilla definición le cabe en sí una enorme polisemia que complica la aprehensión del concepto y extiende sus posibilidades interpretativas. Ya en el mismo Homero encontramos diferentes significados para esta palabra: desde los *mithosoi*), es decir, los elocuentes, los que hablan bien; hasta «opinión», «relato», «consejo» o «pensamiento» (Homero, S.VII a.C.).³ Ante tamaña capacidad semántica, sólo cabe analizar las características del mito y sus funciones para, si no comprenderlo, al menos hacernos una idea ponderada del fenómeno del origen de la palabra en movimiento.

¿Cuál es el argumento del mito? ¿De qué tratan? La mayoría de los estudiosos encuadran su tema en la explicación de las causas del orden natural (los ciclos vida – muerte) así como de los comportamientos o las instituciones heredadas, por ejemplo. Por ello, encuadran la temporalidad del mito en un tiempo proto-histórico, que sería más adecuado llamar no-tiempo, pues se sitúa más allá de la humanidad misma y el tiempo no deja de ser una construcción

² Cosmogónicos, teogónicos, etiológicos y escatológicos, respectivamente. Además de los llamados mitos morales (de lucha entre el bien y el mal) cuya función no es tanto de conocimiento como de conservación social; evidentemente, por estar fuera del alcance de esta reflexión, eludimos los mitos histórico-culturales, así como la acepción actual y vulgar de mito como «persona o cosa rodeada de extraordinaria estima».

³ *Odisea*, II, 412; IV, 676.

cultural. Así los hombres habrían satisfecho su curiosidad acerca de cómo se generan los ritos que siguen tradicionalmente o de cómo deben comportarse los diferentes miembros de una sociedad. El mito acude, entonces, en su necesidad de satisfacer esas preguntas (y asimismo las ontológicas) a un argumento de autoridad: la divinidad. La compleja mente humana busca siempre la respuesta más sencilla posible, la más tolerable: la navaja de Ockham es más un mecanismo racional que la enunciación de una ley matemática. Y es más tolerable, más sencillo para un hombre que se plantea las cuestiones ontológicas, creer en el poder ordenador de un dios que en una coincidencia cósmica. En primer lugar, porque el hombre tiene una privilegiada perspectiva de la naturaleza desde lo alto de la pirámide evolutiva. Y también porque, a pesar de la desconcertante complejidad del cosmos, el hombre, en su corta vida, apenas es capaz de advertir cambio alguno a su alrededor. Más bien, lo que percibe es un estable devenir, un flujo de cambio y permanencia que no varía sustancialmente más que en lo particular. Esto mismo argumentará, con otras palabras y otras intenciones, Anselmo de Canterbury mucho después. Quiero decir que el hombre, en cuanto desarrolla lenguaje y pensamiento, es capaz de percibir y comparar. Y de esta operación nacen necesariamente conceptos abstractos de perfección e imperfección. La imaginación, que no puede ahora dejar de plantearse todo, es capaz de concebir que exista algo perfectamente absoluto. Si combinamos esta posibilidad de lo Perfecto y el percibido orden de la naturaleza, no es inexplicable que los hombres hayan inferido que puede haber un ser perfecto que haya concebido y ordenado a su vez el mundo. Por este camino profundizará Tomás de Aquino. Pero, por último, quizá la más importante necesidad humana sea esa misma necesidad de sentido. La coincidencia cósmica aboca al relativismo y la ausencia de un sentido trascendente de la vida. Sin embargo, el orden creado (o la creación ordenada) aporta precisamente ese elemento de trascendencia a la experiencia vital. El hombre, por lo general, necesita formar parte de algo: ya sea la sociedad – zoon politikón)–, ya su presencia en un plan divino e incognoscible que le reserva un papel concreto, que le garantiza la

trascendencia: un vínculo con la infinitud que rescata la vida de lo trivial y lo efímero.

Pero la divinidad, aunque respuesta imaginaria, no se puede explicar ni mostrar tan fácilmente. La solución a esta dificultad pasa por dotar a la narración, al relato explicativo, de un contenido simbólico de forma que sea, por un lado, comprensible de una manera más sencilla. El símbolo tiene, por lo demás, otra gran virtud: al poseer un significado no literal (o siendo aquel el menos pertinente) debe ser interpretado, por lo que el tema tratado –tan difícil– no pierde ni un ápice de su complejidad y de su ambigüedad. Es necesario que esto sea así, porque el mito aspira a una explicación que abrace la totalidad de los fenómenos que se plantea, en posición contraria al pensamiento lógico que descompone analíticamente los problemas para resolverlos por partes.⁴

Al mismo tiempo, tiene un alto valor estético, siendo la belleza literaria un camino más accesible al hecho tratado, tanto da que sea éste la perfección divina que da origen a las cosas, como que sea la importancia de una institución como el matrimonio. Se trata de nuevo de efectividad comunicativa y, no cabe duda, lo estético es el mejor envoltorio para cualquier mensaje. No queremos decir con esto que la búsqueda de esta efectividad fuera consciente, sino al contrario: ésta era la única forma posible para una explicación de la imaginación. Pero es evidente que existe un componente lógico dentro de las estructuras míticas, del mismo modo que contiene un componente estético y otro ético al menos.

Porque en el fondo el mito cumple una función legitimadora, conservadora en su sociedad. No puede ser de otro modo cuando trata de justificar lo que es presente. Expresa un sentido de la realidad entre otros posibles, pero no llega a explicar tanto las causas – (aitía)– como lo que está tras las causas: los fundamentos o principios de las cosas – (arjé)–. El mito favorece la aceptación de lo existente, por medio de manifestaciones antropomórficas de la divinidad, al explicar cómo ocurrieron las cosas por

⁴ Por eso dirá Lévi-Strauss que las visiones totalizantes y la filosofía de la historia pertenecen y derivan de la orden del mito. (Lévi-Strauss, 1987: 38)

primera vez. A este momento, que se sitúa al margen de cualquier concreción histórica, lo denominan los estudiosos tiempo primordial o tiempo mítico.

Así que en un siguiente nivel de abstracción podemos afirmar que en realidad lo que desvela el mito es la irrupción de lo sagrado en el mundo. Aunque Lévi-Strauss concluye finalmente la imposibilidad de llegar al sentido último del mito (Lévi-Strauss y Eribon, 1990: 195) resulta más atractiva la propuesta de Walter F. Otto. En última instancia, para Otto, el mito nos lleva a preguntarnos por el hombre como ser hablante, puesto que en la palabra accede el espíritu al ser de las cosas (Otto, 1997) No olvidemos lo que decíamos al principio acerca de la distancia que genera la aparición de la conciencia y del lenguaje entre el hombre y la realidad que registran sus sentidos. A un mismo tiempo la palabra ha generado esa concepción dual de la realidad, entre el Yo y lo Otro y, gracias a la palabra creadora, poética –de *poiein*–, trata de nuevo de salvar esa distancia y recuperar las cosas como vistas por primera vez, como vistas desde una concepción no dualista. Para Otto el lenguaje es así la esencia del hombre en el mundo y la reapertura del ser al mundo acontece en la palabra en proceso, en el mito. Lo sagrado y el lenguaje, por tanto, irrumpen en el mundo al mismo tiempo, porque sagrado es no sólo el contenido del mito, sino la propia palabra, el mito en sí mismo. El lenguaje es una realidad sacra, un puente sobre un abismo en el que abismo y puente son una sola cosa.

Sin embargo, el mito no deja de estar presente en las profundas estructuras del conocimiento y cabe que pensar que cuanto más lejos parece de la conciencia, más profundamente se hunde en las raíces del conocimiento. Quizá el mito no hace otra cosa que disfrazarse, ocultarse bajo otros nombres. ¿O acaso alguien, salvo los verdaderamente expertos, comprende el relativo dinamismo del universo que divulgó Einstein, la naturaleza de la constante áurea o las implicaciones físicas de los diversos intentos de comprobación matemática de la teoría de cuerdas? La divulgación de estas ciencias –por medio de imágenes, es decir, con ayuda de la imaginación– cumple las funciones cosmológicas y metafísicas del mito. Son leyes que no son comprendidas popularmente, sino aprehendidas imaginativamente, pero que gozan de la estima y autoridad que tuvo en su día el mito; y que se dan por

ciertas al estar avaladas por la ciencia, ahora una suerte de nueva religión. Es decir, se ha desplazado el eje de las explicaciones fundamentales del discurso mítico al discurso lógico y científico. Por otra parte, las pautas de comportamiento y la reafirmación de las instituciones se rigen aún por discursos imaginativos como el cine y la literatura, que establecen modelos de conducta y respuesta. No en vano Frye ha creído ver en toda ficción una estructura mítica, independiente de la intención autoral y siempre rigurosamente alejada del argumento.

El final del mito tiene mucho que ver con el comienzo de la escritura y no es necesario para nuestras aspiraciones evaluar su impacto en la cultura posterior, ya basada en el documento escrito, no en la trasmisión oral. Otros han indagado en la filtración del pensamiento mítico en los pensamientos historicistas, ergo lógicos, como el cristianismo o la literatura escatológica medieval. En lo que parecen coincidir los estudiosos es en que la supervivencia del mito en la actualidad no es el fruto de la pervivencia de una cierta «mentalidad arcaica», sino más bien que «ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano» (Elíade, 1973).

Tampoco es éste el lugar apropiado para una reflexión acerca de la categoría ontológica de este género, sino tan sólo acerca de aquello que atañe al párrafo anterior. En qué aspectos este género recoge, retoma o explora esos aspectos y funciones del pensamiento mítico humano. No se niega que fuera de la ciencia ficción no exista esta misma relación, pero se aspira a demostrar que los vínculos son especialmente intensos, o cuanto menos más evidentes, en esta literatura en concreto. No obstante, sí es necesario justificar por qué esto es así.

La ciencia ficción es en verdad muy variada. Caben en sí los acercamientos a otros géneros como la novela de aventuras, la romántica, el drama político o la novela de formación del artista, por poner unos ejemplos. Es decir, en un sentido amplio caben todos los tipos de literatura desde la que cuestiona las preguntas esenciales del hombre a la que lo atiende individualmente en función de sus emociones, sus deseos y sus conflictos. Desde la que reflexiona acerca de la sociedad y sus límites en oposición al individuo hasta la que denuncia los excesos de una progreso mal entendido.

Mal entendida, la ciencia ficción es simplemente un marco en el cual cabe cualquier fotografía. Un marco que se sustenta sobre unas marcas de género, pero que expone unos textos cuya verdadera naturaleza no pertenece a lo genérico, sino a lo general.

El debate por la definición del género y su nombre es largo y tedioso, poco excitante, así que en este breve estudio nos atendremos una significación muy simple: la de ficción proyectiva. Toda ficción es proyectiva porque su naturaleza es imaginaria, entiéndase que considero la imaginación como la capacidad humana para proyectarse sobre el tiempo y la realidad. En este sentido, es evidente, toda ficción lo es. Pero la ciencia ficción lo es doblemente por cuanto en ella lo propio es precisamente tal proyección sobre el espacio, el tiempo y las cosas. La ciencia ficción plantea per se un escenario inverosímil y persigue justificarlo, tanto a priori (causas científicas, sociales o de cualquier tipo que han ocasionado esa situación), como a posteriori, en tanto toda proyección de este tipo persigue iluminar un aspecto de la realidad extraliteraria, y no sólo el mero ejercicio de la fantasía. El desarrollo de estas ideas se encuentra implícito en los párrafos a continuación.

Aquí nos vamos a centrar en aquellas manifestaciones de género que parecen entroncarse con el mito.

Es difícil encontrar el rastro de los mitos teogónicos en la ficción proyectiva. Una explicación simple es la ateización de la sociedad, un proceso que comienza en los albores del siglo XIX, tiempo en que este género emerge y eclosiona definitivamente. Una explicación más compleja y exacta implica desarrollar una historia del pensamiento de los dos últimos siglos, lo cual se escapa evidentemente a las pretensiones de esta conferencia.

El mito cosmogónico ofrece una explicación del universo desde la proyección hacia el pasado de una serie de efectos y a través de los mecanismos de la poesía, cuyo fin único es nombrar lo inefable.

Sin embargo, la pregunta fundacional «¿de dónde venimos?» (que entronca con el género ucrónico) es menos habitual en la ficción proyectiva que su semejante «¿a dónde vamos?». A la hora de contestarla, la ficción proyectiva ha encontrado diversos caminos. El primer capítulo de una obra como *2001: una*

odisea en el espacio no es ajeno en su propio discurso a las relaciones inconscientes que se producen con el mito. Ya desde el mismo título se nombra una de las fuentes homéricas de motivos míticos, la *Odisea*. Pero, aun más allá, su planteamiento no es relevante por el hecho de conjeturar una hipótesis pseudocientífica del pasado mítico, si no muy al contrario, porque al tratar las condiciones iniciales del desarrollo de la mente humana –lo que, hemos convenido, se opera simbólicamente el mito– introduce una reflexión sobre sus límites y capacidades.

Ya señaló Ketterer (1976), sin embargo, que en el repentino interés de los estudios literarios por la mitología que sobrevino hace unas décadas muchos escritores cometieron el error de confundir el uso del vehículo privilegiado que supone la ciencia ficción para conformar una nueva mitología (propósito, por cierto, que existe ya en los planteamientos de los poetas románticos alemanes), con hacer no otra cosa que un «remozamiento estéril de la antigua» mitología.

Un segundo camino es el que procede de la hipótesis fantástica. El planteamiento de la pregunta *¿Qué pasaría si...?* es uno de los mecanismos característicos del razonar humano y, en el campo de la ficción proyectiva, es la cuestión de la que procede todo *nóvum* (Suvin, 1979). Una novela que plantea un *nóvum* y desarrolla sus consecuencias e implicaciones tanto a nivel social, como psicológico e individual, opera el mismo mecanismo, aunque a la inversa, que el poeta que crea un mito. Y sus intereses son comunes. Si el poeta antiguo trata de explicar, así como de preservar la sociedad –comportamientos, instituciones, historia común–, el escritor de ciencia ficción trata de comprender su propia sociedad mediante la extensión o proyección de algunas de sus características en el tiempo. Para, así mismo, preservarla de los riesgos que conllevan ciertos comportamientos. Hemos entrado de lleno en el campo de la distopía.

Así pues, por medio de la deformación, de la hipérbole, el texto participa de búsqueda de explicaciones sobre el ser humano: su historia, su devenir futuro, la posibilidad de anticipar su comportamiento, sus contradicciones y conflictos. Por medio de la proyección hacia el futuro trata de responder a las mismas preguntas que trataba de responder el mitógrafo proyectando hacia el

pasado. Plantean preguntas opuestas para tratar de responder a las mismas cuestiones fundamentales y ambos hallan tan sólo la misma perplejidad.

Podemos situar entonces ambas vías creativas a ambos lados de la misma mesa y hacerles creer que existe un espejo entre ambas, pues si el mito recurre a elementos del discurso lógico (causalidad, ordenación formal, recursos retóricos), a su vez el relato de ciencia ficción emplea estructuras míticas y elementos imaginarios para su propósito.

Asimismo, incluso los temas, quizá aquello en que ciencia ficción y mito parecen más alejados, están íntimamente unidos. Siguiendo con la distopía, el más claro ejemplo, y tal y como afirma Mircea Eliade, «los mitos de cataclismo cósmicos están extraordinariamente extendidos. Narran como el Mundo fue destruido y la humanidad aniquilada, a excepción de una pareja o de algunos supervivientes» (Eliade, 1973). ¿Qué es el mito del diluvio, sino una distopía no tecnológica, proyectada hacia el pasado, del mismo modo en que Matheson proyectó hacia el futuro en *Soy leyenda* un diluvio de sangre y un último hombre en la tierra. Evidentemente, en estos casos la diferencia estriba en la finalidad del texto. Mientras el mito del diluvio narra la refundación de la humanidad, los mitos distópicos de la ficción proyectiva, que asientan sus pies sobre cierto pesimismo existencial perfectamente histórico, optan por finales menos esperanzados y más del gusto del lector contemporáneo. Si en el mito diluviano la distopía se desencadena por el castigo del Ser Supremo y la necesidad de penitencia, ahora el Ser Supremo –léase el Estado o la privación de alguna capacidad puramente humana– es el opresor y atañe al individuo su propia liberación. En este sentido, el cuento maravilloso, debido a su estructura fundamentalmente iniciática tiene también su peso en la configuración de la distopía contemporánea. La fatiga cósmica de alguno de los mitos pervivientes aún en sociedades arcaicas ha devenido en la sociedad occidental en el hastío y la deshumanización que el individuo, primero ha de reconocer, para luego liberarse por medio de la superación de pruebas y obstáculos. Vemos como ambas estructuras, la iniciática, mítica y mística se confunde en una relectura afín a las necesidades culturales e históricas con las necesidades y conflictos del hombre actualmente.

Por último, para referirnos finalmente a la última clase de mitos que nos atañen, los escatológicos, también la ciencia ficción se ha infiltrado en este campo. Un poderoso ejemplo de ello es la saga de *El mundo del río*, profunda reflexión acerca de la muerte y de cómo las percepciones de la vida tras la muerte, también sus consecuencias éticas antes de la misma, dependen de la percepción que de la propia muerte se tenga en un contexto sociocultural dado.

En definitiva, no se escapa que la ciencia ficción ha venido a cuestionar las mismas inquietudes que llevan atenazando al ser humano desde su misma toma de conciencia, cuya relación con el discurso mítico es primaria. Puede establecer entonces una inversión óptica entre un género y otro en cuyo punto de inflexión se encuentra el paso dado por el hombre occidental al sustituir progresivamente las explicaciones puramente imaginarias a las puramente empíricas. Sin embargo, es insoslayable el hecho de que, ya desde el principio, cualquier explicación procedente de la imaginación delata un discurso lógico y protocientífico; así como el discurso paracientífico de la ficción proyectiva delata estructuras míticas e imaginarias en su propio planteamiento de la realidad. Podría afirmarse pues que en el fondo de ambos discursos literarios late una misma necesidad por nombrar lo inefable, por alcanzar lo ajeno, por reunir lo que esa misma toma de conciencia acabó por disgregar debido al uso del lenguaje. Es esa pulsión la verdaderamente definitoria del género de la ficción proyectiva y la que justifica el uso de tal nombre.

BIBLIOGRAFÍA

- ELÍADE, M. (1973), *Mito y realidad*, Madrid: Ed. Guadarrama.
- KETTERER, D. (1976), *Apocalipsis Utopía Ciencia Ficción*, Buenos Aires: Ed. Las Paralelas.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1987), *Mito y significado*, Madrid: Alianza Editorial.
- LÉVI-STRAUSS, C. y ERIBON, D. (1990), *De cerca y de lejos*, Madrid: Alianza Editorial.
- OTTO, W. F. (1997), *Dioniso, culto y mito*, Madrid: Ed. Siruela.
- SUVIN D. (1979), *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press.

BIBLIOGRAFÍA LITERARIA

- CLARKE, A. C. (1968), *2001: Una odisea en el espacio*, Barcelona: Orbis [1985]
- FARMER, Philip J. (1971-1983), *El mundo del Río*, Barcelona: Ultramar editores [1989]
- HOMERO (VII a.C.), *Odisea*, Madrid: Gredos [1982]
- MATHESON, R. (1954), *Soy leyenda*, Barcelona: Minotauro [1975]

LO REAL, LO FANTÁSTICO Y LO MARAVILLOSO EN EL RELATO HAGIOGRÁFICO. EL CASO DE LOS *DIÁLOGOS* DE GREGORIO MAGNO

Jorge Sáenz Herrero
Universidad de La Rioja

A mediados del siglo XIX Jules Michelet vislumbró la presencia constante en la historia de una tragedia cuya heroína era una mujer reverenciada y perseguida. Así surgió *La bruja*, obra que publicó por primera vez en 1862 con un gran éxito. Intentando descubrir las razones que hicieron posible la aparición del demonio en los primeros siglos de la Edad Media, el fundador de la historia científica francesa ofreció una serie de rasgos generales centrados en la miseria de un pueblo que había creído en la omnipotencia mágica y maldita de la brujería, y había tenido la necesidad de creer en ella. Afirmó entonces que la incertidumbre de la condición humana, de la que no había ninguna posibilidad de escapar, condujo a la desesperación de este período. Pero no es éste el aspecto que verdaderamente nos interesa traer aquí. Entre estos razonamientos introdujo Michelet una breve pero interesante reflexión sobre el relato hagiográfico:

Los monjes escribieron las vidas de los santos, pero el pueblo las creaba. [...] La vida precaria, insegura, propia de tiempos de violencia, avivaba la imaginación de aquellas pobres tribus, crédulas de sus propios sueños, que les daban seguridad. Sueños extraños, llenos de milagros, de locuras absurdas y encantadoras. [...] Cuando la leyenda llega a la abadía, enseguida encontrará a un monje, un *inútil*, un curioso, que no sabe más que escribir, y que se cree toda clase de cosas maravillosas. La escribe, adornándola con su retórica, estropeándola un poco. Una vez consignada y consagrada, será leída en el refectorio y, más tarde, en la iglesia. Copiada y sobrecargada de adornos, a menudo grotescos, pasará de siglo en siglo hasta que, por fin, se integre en los renglones de la leyenda dorada. (Michelet, 2006: 54-55)

Situados a medio camino entre la realidad y la fantasía, el auge de los relatos hagiográficos se debe a un complejo proceso de relaciones entre la Iglesia y el pueblo. Por un lado, la religiosidad popular fusionó historia y ficción para conformar un relato que se convirtió en *leyenda*, arraigando profundamente en la cultura occidental; por otro, la Iglesia utilizó tales textos como materia para los sermones litúrgicos, expuestos a los fieles con el fin de edificarlos y avivar en ellos sus anhelos de espiritualidad. Esta doble vertiente definirá un género literario de múltiples dimensiones en el que resulta arduo intentar analizar el éxito inicial y su posterior declive.

En esta comunicación vamos a explicar, en primer lugar, los rasgos definitorios de una manifestación literaria caracterizada por la presencia en ella de lo que la crítica ha denominado «lo maravilloso cristiano». Abordaremos a continuación el nacimiento y desarrollo de la vida de santo como género perteneciente a una antigua tradición literaria, para finalizar examinando los rasgos más pertinentes de la tipología hagiográfica (en concreto la estructura interna y los personajes), ejemplificando dichos aspectos con prototipos textuales extraídos de la traducción castellana de los *Diálogos* de Gregorio Magno, muestra clara de lo dicho anteriormente.

1. Realidad y fantasía en el relato hagiográfico: un género *maravilloso*

Toda obra literaria representa un mundo determinado y autónomo que posee una serie de reglas específicas que hacen funcionar el marco en el que se inserta la narración. Tomás Albaladejo (1998: 58-59) propuso una clasificación de estos mundos basada en la existencia de tres modelos: el modelo de mundo verdadero;¹ el modelo ficcional verosímil;² y el modelo ficcional no verosímil: «A él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las

¹ T. Albaladejo: «A él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente» (Albaladejo, 1998: 58).

² T. Albaladejo: «Es aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas» (Albaladejo, 1998: 58).

mismas. Éste es el tipo de modelos de mundo por los que se rigen los textos literarios de ficción fantástica» (Albaladejo, 1998: 59).

Si aceptamos la clasificación de Albaladejo, el relato hagiográfico debe ser incluido en el tipo III, el de lo ficcional no verosímil, y, por lo tanto, es un *texto literario de ficción fantástica*. Indudable resulta el hecho de encontrarnos ante un *texto literario de ficción*,³ pero, ¿son estos relatos *fantásticos*?

Dice Todorov (2001: 48) que «lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural». Siguiendo esta definición, dos son las condiciones indispensables para que aparezca este tipo de textos: por un lado, la presencia de lo sobrenatural y, por otro, la vacilación del lector que le conduce a la pérdida de la seguridad frente al mundo real. De este modo, en el relato fantástico se produce una alteración en nuestra percepción de la realidad: lo real pasa a ser posible irrealidad mientras que lo irreal se concibe como real. En este sentido, señala David Roas (2001: 9) que «en definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar».

En el caso concreto de la hagiografía, la realidad surge de una visión religiosa del mundo. Los textos hagiográficos nos enfrentan con una realidad totalmente distinta a la nuestra, un universo donde lo sobrenatural se convierte en algo cotidiano, aceptado como real desde la fe: lo sobrenatural no es un elemento virtual sino necesario en esa visión religiosa del mundo. Todo esto nos conduce a afirmar que al no entrar en conflicto lo sobrenatural con el contexto en el que suceden los hechos (la «realidad») y al no producirse la vacilación necesaria, este tipo de relatos no son fantásticos. Entonces, ¿a qué género pertenecen?

³ F. Baños: «Para un lector actual no excesivamente crédulo es evidente que la hagiografía medieval es ficción, incluso en aquellos relatos que contienen datos históricos, porque éstos se revisten de detalles, de descripciones, de diálogos y situaciones que no pueden ser sino fábula, invención, y, salvo determinadas actas oficiales no han de considerarse como documentos más veraces que las novelas históricas. La hagiografía medieval es ficción también en otro sentido: por muy inspirado que esté en la realidad, un relato no es una parcela de ella, sino una obra de creación, independiente de la realidad, con sus propios elementos, concebidos para funcionar en su propio sistema, sin que nada sea gratuito ni falte nada. Así entendida la hagiografía medieval es, indudablemente, literatura» (Baños, 2003: 46-47, obra que revisa, resume y enriquece su tesis doctoral defendida en 1989 en la Universidad de Oviedo y titulada *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce vidas individuales castellanas*).

En su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), Todorov expuso que lo fantástico se situaba en el límite de otros dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Según su teoría, lo fantástico sólo dura el tiempo en que el lector (y/o el personaje) vacila ante lo que percibe; es decir, el tiempo de la vacilación de aceptar o no lo que proviene de la realidad. Cuando el lector toma una decisión ya no estamos ante lo fantástico: «Si [el lector] decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso» (Todorov, 2001: 65).

El relato hagiográfico pertenecería, desde este punto de vista, al género de lo maravilloso. No se produce en él, como sucede en lo fantástico, la ruptura con los esquemas de la realidad, ya que el elemento sobrenatural no provoca ni en los personajes ni en el lector implícito ninguna reacción particular: lo sobrenatural es mostrado y entendido como natural (puesto que en el mundo maravilloso todo es posible, todo lo que en él existe es algo normal, natural). Según D. Roas, lo que caracteriza al mundo de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino hacia la naturaleza misma de dichos acontecimientos: «Cada género tiene su propia verosimilitud: planteado como algo normal, «real», dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, aceptamos todo lo que allí sucede sin cuestionarlo [...]. Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso» (Roas, 2001: 10).

David Roas propone la existencia de dos formas híbridas dentro del género maravilloso: el «realismo maravilloso»⁴ y lo «maravilloso cristiano». La diferencia fundamental existente entre estos dos tipos es que el relato maravilloso cristiano se articula en torno al hecho sobrenatural (milagro final),

⁴ D. Roas: «El realismo maravilloso plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro. [...] No se trata, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural / sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico. Podríamos decir, en conclusión, que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso» (Roas, 2001: 12-13).

mientras que en el realismo maravilloso se conjuga armónicamente desde un principio lo natural y lo sobrenatural en la realidad del relato.

Para Roas (2001: 14) pertenece al género de lo maravilloso cristiano «aquel tipo de narración de corte legendario y origen popular en el que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (su desenlace se debe a una intervención divina)». Según esta definición, el relato hagiográfico es una clara manifestación de lo maravilloso cristiano. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, como bien apunta F. Baños (2003: 52), las vidas de santos no son literatura popular, pues son, en general, obra de clérigos, pero su composición y su difusión están directamente relacionadas con el sentir del pueblo.

El mundo que se construye en este tipo de textos obedece a una serie de normas que rigen un orden ya codificado (en este caso, el cristianismo). El fenómeno sobrenatural del relato hagiográfico es entendido y aceptado como una manifestación del poder de Dios. Los prodigios divinos entran, de este modo, en el dominio de la fe, explicándose así otra de las características fundamentales de estas narraciones: la ausencia total de asombro en el narrador y los personajes.⁵

A la explicación religiosa hay que añadir dos elementos esenciales en el código cristiano que favorecen la creación de estas historias. Por un lado, el narrador o narradores nunca son testigos directos de lo que narran, sino que relatan una historia que escucharon a alguien que presenció el hecho. Por otro, los hechos narrados están ambientados en un escenario rural (alejamiento físico) y lejano en el tiempo. Gracias a estos principios básicos, la hagiografía naturaliza el fenómeno sobrenatural al distanciarlo de las experiencias del mundo cotidiano y del tiempo del lector.

⁵ F. Baños: «En realidad, si en la Edad Media se recibían como verdad los episodios más exagerados no es sólo por una general credulidad ilimitada, o por la fe religiosa, sino también porque todo lo escrito era digno de crédito» (Baños, 2003: 47).

2. El género hagiográfico y su tradición literaria⁶

El origen de la vida de santo como género⁷ hay que buscarlo en las llamadas *Actas de los mártires*,⁸ un corpus de textos fechados en los siglos II- IV, entre los que se incluyen desde cartas de autoridades romanas que demuestran la existencia de juicios y martirios a cristianos hasta textos de ficción (que mostraban escenas insólitas). La Iglesia ha ido modificando el corpus de las *Actas de los mártires*, casi siempre para reducirlo, a partir del criterio de veracidad de los textos.⁹

Por otro lado, ya desde el siglo III comenzaron a elaborarse listas de los mártires y obispos locales con sucintos datos biográficos y, a veces, breves síntesis de pasiones que, por un lógico proceso de fundición, terminaron formando catálogos cronológicos provinciales y, finalmente, generales. Son los *martirologios*, cuya lectura fue incluyéndose poco a poco en la liturgia y que, en este proceso de crecimiento, incorporaron datos, personajes y leyendas extraídos de obras que contaban vidas de santos de dudosa historicidad. De este modo, los martirologios locales, convertidos en generales, dieron lugar a los llamados martirologios históricos, a los que las vidas de santos aluden constantemente (Azpeitia, 2000: 17).

Entre los antecedentes de los libros de vidas de santos hay que incluir también la literatura monacal, procedente sobre todo de la iglesia de Alejandría.

⁶ Sobre la producción de los estudios dedicados a las vidas de los santos medievales castellanos véase F. Baños Vallejo (2005), «El conocimiento de la hagiografía medieval castellana. Estado de la cuestión», en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 65-96.

⁷ F. Baños Vallejo analiza de forma acertada la hagiografía como género literario y su evolución en la tradición literaria (Baños, 2003: 9-41). A continuación, resumiendo y siguiendo el hilo de su exposición, profundizaremos en el desarrollo histórico de este tipo de narraciones. Véase además la escueta historia de las vidas de santos que Javier Azpeitia traza en su introducción al *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra (Azpeitia, 2000: 13-34).

⁸ H. Delehaye utilizó el criterio de la historicidad para clasificar en seis categorías estas Actas: 1) transcripciones fieles de interrogatorios de mártires; 2) relatos de testigos presenciales y dignos de crédito; 3) actas cuya fuente es un relato perteneciente a una de las dos categorías anteriores; 4) actas que mezclan elementos verídicos con ficticios y que carecen de una fuente escrita; 5) relatos imaginativos, donde todo es creación del autor; y 6) textos caracterizados por su falsedad absoluta. Como puede verse, las tres primeras categorías se caracterizan, en mayor o menor grado, por su elemento histórico, mientras que las tres últimas pertenecen a una vertiente fantástica situada al margen de la realidad. (Delehaye, 1973: 105-109).

⁹ J Azpeitia: «No se excluyen, sin embargo, historias cargadas de escenas fantásticas, como palomas que escapan del interior de los cuerpos de los mártires al ser atravesados por el hierro; hogueras que, en vez de quemar los cuerpos, los doran; regeneración espontánea de cuerpos llagados y abiertos; etc.» (Azpeitia, 2000: 17).

El monaquismo oriental viajó hacia occidente gracias a la influencia de esta literatura, que incluía compilaciones de anécdotas (milagros, visiones, conversiones) de los monjes. En este entorno aparecieron, como alternativa a las vidas de mártires, las biografías de santos ascetas y ermitaños, que narran sus vidas de aislamiento y oración y su resistencia a las tentaciones que envía el demonio (Azpeitia, 2000: 17-18).

Pronto se comprobó que todas estas historias formaban un marco ideal para incluir digresiones en las que se instruyera teológicamente al lector, al modo de enseñanzas que recibía el santo de su maestro o que impartía él a quienes venían a visitarlo. Lo cierto es que rápidamente comenzaron a hacerse cada vez más legendarias y se inundaron de elementos traídos de la literatura tradicional, a la vez que aparecieron las primeras recopilaciones de relatos de santos, al modo de los martirologios, pero ahora deteniéndose en cada uno de una forma más extensa (Azpeitia, 2000: 18).

La consolidación y el declive del género hagiográfico se produce a lo largo de la Edad Media. Peculiar resulta el análisis de su evolución, pues en ella se producen numerosos altibajos que van condicionando el curso del proceso. Durante los siglos VIII y IX predominó la escritura de pasiones sobre los textos no martiriales, debido a tres factores: el aumento del santoral, la ampliación geográfica del culto de los mártires (ya no se limitaba a iglesias locales), y el afianzamiento de la lectura de estos textos durante la misa o los oficios. En los dos siglos posteriores se produjo un aumento de la producción, por lo que se equilibró la redacción de vidas y de pasiones. A partir del siglo X se aprecia una clara tendencia a la hagiografía biográfica: las vidas van ganando terreno cada vez más a las pasiones. Por otro lado, por primera vez abunda la compilación de textos, aunque será en los siglos posteriores cuando se fortalezca esta actividad (Baños, 2003: 26-30).

Durante los siglos XII y XIII se incrementó la redacción de textos hagiográficos, que alcanzan una mayor difusión debido fundamentalmente al uso de la lengua vernácula. Es en este período en el que se percibe la decadencia del tema martirial y la progresiva importancia de las vidas.

Proliferan las compilaciones,¹⁰ pero ya no se limitan a recopilar material sino que, además, se reescribe (Baños, 2003: 26-36).

El caudal de literatura hagiográfica sufrió una grave crisis en el siglo XIV: el santoral y las compilaciones se redujeron y los escritos pasionales eran raras excepciones. Las vidas de santos en lengua vernácula no supera todavía a las escritas en latín, pero su número es mucho mayor. El cauce formal elegido por los autores pudo influir de forma decisiva en el cambio producido a lo largo de esta centuria: la utilización del verso dio paso a la prosa (el uso del verso se restringió a ciertas composiciones litúrgicas y panegíricas, mientras que el empleo de la prosa originó dos nuevos tipos hagiográficos, prosificaciones de poemas y traducciones de fuentes latinas) (Baños, 2003: 36-38).

El despertar de esta crisis tuvo lugar en el siglo XV. La producción hagiográfica de esta centuria es la más abundante y variada de toda la Edad Media. Aunque no podemos calificar estos textos como medievales propiamente dichos, tampoco poseen el planteamiento humanista posterior, pero sí algunos rasgos que evidencian los pasos hacia una nueva mentalidad. Además, en estos textos se encuentran algunas de las directrices fundamentales que seguirá el género posteriormente: por un lado, el progresivo desarrollo de la hagiografía vernácula y, por otro y de forma paralela, la reducción de la latina a ambientes cada vez más cultos. Por otro lado, el contenido propio de este tipo de relatos se extiende a otras formas literarias, como el teatro, el panegírico o las compilaciones (como, por ejemplo, los *flores sanctorum*), aunque ya habían alcanzado cierto éxito a finales del Medioevo (Baños, 2003: 38-41).

En la hagiografía moderna se pueden distinguir de forma clara dos mentalidades diferentes: una que crea un relato legendario, presidida por la voluntad literaria del autor; y otra que origina un relato histórico, con una actitud supuestamente rigurosa (Aldaz).

¹⁰ Posiblemente sea la *Leyenda áurea*, de Jacobo de Vorágine, la compilación más célebre del siglo XIII, cuya influencia fue decisiva en el desarrollo medieval y renacentista del género.

3. Tipología narrativa hagiográfica

La variedad es uno de los rasgos del relato hagiográfico. Por ello, para poder realizar una caracterización de esta tipología narrativa recurrimos a aspectos de su contenido, concretamente a la estructura interna y a los personajes como los elementos más pertinentes del mismo.

El hecho de que la mayoría de los relatos hagiográficos presente una distribución tripartita en su estructura (vida, milagros *in vita* y milagros *post mortem*) ocasiona que esta división se considere la típica del género. Sin embargo, narrativamente una vida de santo puede incluir los siguientes pasos:

1. Antes del nacimiento. Visiones y acontecimientos sobrenaturales anuncian la llegada de un ser especial a los padres.

2. Infancia y juventud. Por lo general, el santo muestra, desde su infancia, su predisposición a la santidad y, a veces, su madurez inaudita (tópico del «niño viejo»; Curtius, 1999), que lo lleva a alejarse de los juegos propios de la niñez y a asombrar a todos con su sabiduría. Existe también la variante del santo de vida licenciosa que desemboca en una conversión de carácter efectista, casi siempre con una visión divina.

3. Camino de perfección. El anhelo de santidad guía al santo por un proceso de perfeccionamiento. Tras la conversión, el santo o bien se une a una comunidad monástica (y comienza a destacar por su humildad y a realizar distintos milagros) o bien se retira a la vida ascética en un lugar deshabitado. En ambos casos es muy normal que el santo cuente con la ayuda de un maestro que le enseña a vencer las tentaciones y a acostumbrarse a prescindir de los deseos corporales.

4. Pasión. La muerte llegará siempre tras una escala ascendente de sufrimientos. A lo largo de un martirio, el santo sufrirá terribles torturas hasta que, gracias a la ayuda de Dios, logra trascender su propio cuerpo. Por su parte, el asceta, lleno de sabiduría, recorrerá una escala de sufrimientos (ayuno, soledad, castigo corporal, inmovilidad).

5. Tras la muerte. Después de morir, el cuerpo del santo es enterrado. Habituales son entonces los milagros *post mortem*.

Por ello, y al no poder encontrar una distribución explícita en esas tres partes en algunos de los relatos, será el estudio del tradicional esquema planteamiento, nudo y desenlace lo que permita apreciar la afinidad estructural de la narrativa hagiográfica.

Por otro lado, debemos advertir también que en todo relato hagiográfico se aprecia una clara oposición entre los personajes, representándose el mundo de forma esquemática dividido en «buenos» y «malos», razón que nos permite utilizar también esta distribución para caracterizar las vidas de santos.

3.1. Estructura interna¹¹

3.1.1. Relato Paradigmático (Baños, 2003: 109-119)

Puesto que en todo relato hagiográfico se produce un proceso gradual de perfeccionamiento, su estructura interna básica puede representarse siguiendo el modelo secuencial de Bremond, basado en los tres momentos de todo proceso: aquel que abre todas las posibilidades, uno segundo que las desarrolla y el momento que cierra con el resultado (Véase Bremond, 1982). De este modo, los hitos que recorrerán todos los santos a lo largo de su vida son los siguientes:

1. Deseo de santidad.
2. Proceso de perfeccionamiento.
3. Éxito: santidad probada: prodigios *in vita*, muerte y prodigios *post mortem*.

Ésta es la estructura fundamental de todo relato hagiográfico. Pero como es lógico, no resulta nada común encontrar ejemplos de vidas de santos que desarrollen estos tres pasos con el mismo interés. Al contrario, lo habitual es que cada historia se centre en algún punto del proceso, por lo general en el desenlace. Además, las secuencias elementales suelen combinarse entre sí formando diversas secuencias complejas.

¹¹ Para el estudio de los subgéneros narrativos dentro de la literatura hagiográfica seguimos la clasificación teórica de F. Baños (Baños, 2003: 107-131), y ofrecemos para cada uno de estos subtipos un ejemplo extraído de la traducción castellana de Gonzalo de Ocaña de los *Diálogos* de San Gregorio.

Analizaremos a continuación la estructura interna de la vida de San Benito como ejemplo paradigmático del corpus gregoriano, arquetipo que se utilizará en las vidas de la mayoría de los santos de los *Diálogos*. El modelo elegido presenta una organización compleja, debido fundamentalmente a que Gregorio Magno dedica por completo el segundo libro de sus *Diálogos* al santo de Nursia.

El deseo de santidad de Benito se manifiesta en su precoz tendencia a la vida santa: desprecia el mundo en su juventud y no se da nunca a ningún deleite corporal, aunque es el nombre elegido por sus padres el que marca al protagonista, simbolizando su futura condición de santidad.

El proceso de perfeccionamiento en este relato se desarrolla en dos corrientes¹² que discurren de forma paralela. Por un lado, la formación religiosa y el cultivo de las virtudes cristianas, y, por otro, la sucesión gradual de ocupaciones eclesiásticas, proceso que culmina en la fundación de monasterios y en la escritura de su *Regla*. El punto de inflexión en este camino de perfección se produce cuando el santo se aleja del mundo para consagrarse a la vida eremítica, de la que sale, una vez distinguido por las virtudes que proporciona el retiro, para regresar a la comunidad y mejorar su situación.

Sin embargo, es el tercer núcleo de los relatos hagiográficos el que ocupa un lugar destacado dentro de la historia. El triunfo de Benito en su proceso de santificación se constata mediante los prodigios que realizará, garantizando de esta forma el éxito de su evolución santa. Los acontecimientos sobrenaturales que tienen lugar se pueden clasificar en tres grupos: milagros, profecías y visiones. Cada una de estas categorías utiliza una serie de fórmulas y tópicos preestablecidos que evidencian la larga tradición literaria en la que se insertan, tradición que arranca ya en la *Biblia* (por ejemplo, los milagros suelen consistir en curaciones o en exorcismos que toman su estructura de los Evangelios).

La estructura interna del relato vendría a ser de la siguiente forma:¹³

¹² El proceso de perfeccionamiento de la hagiografía masculina desarrolla frecuentemente estos dos planos, clara diferencia con los relatos femeninos, en los que la santidad casi se identifica con la vida contemplativa (Baños, 2003: 110).

¹³ En el análisis que hemos llevado a cabo, cada uno de los hitos narrativos que recorre el personaje a lo largo de la historia presenta la misma estructura esquemática: objetivo del santo → medios utilizados para alcanzarlo → éxito o fracaso final.

3.1.1.1 Vida de San Benito

1. Deseo de santidad:
 - 1.1. Precoz tendencia a la vida virtuosa → austeros sacrificios → éxito.

2. Proceso de perfeccionamiento:
 - 2.1. Formación en Roma → estudio → éxito.
 - 2.2. Retorno a Nursia → abandono de las artes liberales → éxito.
 - 2.3. Vida de ermitaño durante tres años: deseo de abandonar el mundo y alejarse así del pecado → retiro al yermo → éxito pero posterior fracaso: su fama se extiende.
 - 2.4. Tentación del demonio → curación por medio del dolor → éxito.
 - 2.5. Nombramiento de San Benito como abad de un monasterio → petición de los monjes → éxito y posterior fracaso por la envidia de los monjes.
 - 2.6. Nuevo alejamiento al yermo → renuncia a la abadía → éxito y posterior fracaso: se divulga de nuevo su santidad.
 - 2.7. Fundaciones → fundación de doce monasterios → éxito.
 - 2.8. Virtudes del protagonista → cultivo de las virtudes → éxito.
 - 2.9. Fundación del monasterio de Montecassino → conversión del templo de Apolo → éxito.
 - 2.10. Espíritu de profecía: Totila prueba a San Benito → visiones → éxito.
 - 2.11. Virtudes que santifican a San Benito → milagros, obra, palabra y doctrina → éxito.
 - 2.12. Escritura de la Regla de San Benito → libro → éxito.

3. Éxito: santidad probada:
 - 3.1. Milagro del jarrón quebrado → oración → éxito.
 - 3.2. Milagros de la aparición de agua en el monasterio → oración → éxito.
 - 3.3. Milagros del triunfo sobre el diablo: exorcismos de San Benito → oración, reprehensión o imposición de manos → éxito (en una ocasión hay un posterior fracaso: el monje endemoniado no sigue los consejos del santo).
 - 3.4. Profecía y prodigio sobre las aguas → visión y merecimientos de San Benito → éxito.

- 3.5. San Benito profeta: descubrimiento del pan envenenado, de los monjes que comen fuera del monasterio, del vino y las *fazolejas* que esconden dos mozos → visiones → éxito.
- 3.6. Milagro del alzamiento de la piedra → oración → éxito.
- 3.7. Milagro de la fantasía del fuego → oración → éxito.
- 3.8. Milagros de resurrección: deseo de San Benito de resucitar niños → oración → éxito.
- 3.9. Profecía de la destrucción de Roma → predicación → éxito.
- 3.10. Profecía de la destrucción del monasterio → visiones → éxito.
- 3.11. Profecía: San Benito lee el pensamiento de un monje → santidad del protagonista → éxito.
- 3.12. Apariciones de harina, aceite y trece sueldos en el monasterio → oración → éxito.
- 3.13. Aparición de San Benito para que se construya un monasterio → aparición en sueños → éxito.
- 3.14. Milagro de la comunión de las monjas descomulgadas → ofrenda → éxito.
- 3.15. Milagro del entierro del monje → ofrenda y bendición de San Benito → éxito.
- 3.16. Curación de enfermos: deseo de San Benito de sanar → oración (y, en ocasiones, imposición de manos) → éxito.
- 3.17. Milagro de la liberación del aldeano atado → poderío de San Benito con su mirada → éxito.
- 3.18. Visión de ascensiones: San Benito es testigo de la ascensión de Santa Escolástica y de San Germán → visión de la paloma → éxito.
- 3.19. Visión del protagonista de todo el mundo antes de su muerte → visión → éxito.
- 3.20. (Milagro *post mortem*) Aparición de San Benito a unos monjes → aparición → éxito.
- 3.21. (Milagro *post mortem*) Curación de la mujer loca → santidad de las reliquias de San Benito → éxito.

3.1.2. RELATO DE VIDA LICENCIOSA (Baños, 2003: 119-124)

Una variante de estos relatos es aquella que antepone al núcleo que constituye la estructura paradigmática la narración de una vida anterior pecaminosa por parte del santo. Esta parte preliminar se opone a la precoz

inclinación a la vida santa de los protagonistas de la mayoría de los relatos hagiográficos. La exposición presenta una clara estructura bímembre: se narra la vida inmoral para contraponerla a la posterior santidad que alcanzará el personaje (la santificación nace del arrepentimiento). La organización de estas historias puede reflejarse del siguiente modo: a) Vida licenciosa: deseo de vida placentera, proceso de degeneración y resultado (arrepentimiento); y b) Vida ejemplar: deseo de santidad (arrepentimiento), proceso de perfeccionamiento y éxito (santidad probada). En los *Diálogos* no aparece ningún ejemplo de este subgénero, a pesar de que fue una variante muy utilizada por la tradición hagiográfica.¹⁴

3.1.3. Relato de visiones (Baños, 2003: 124-127)

Este subtipo de relatos se caracteriza porque el lugar destacado dentro de la estructura interna es ocupado por la visión (o visiones) de los santos. La biografía y el camino de perfección que recorre el protagonista ocupa un lugar mínimo en la narración. La narración se extiende con detalle en las visiones porque son las que verdaderamente santifican. De este modo, éstas realizan la misma función que los milagros en los otros relatos: son la culminación del proceso vital del protagonista, y con ella, la demostración de su santidad.

Gregorio Magno utiliza este subgénero hagiográfico en el libro cuarto de los *Diálogos*. Éste no se dedica, como los anteriores, a mostrar los prodigios (milagros) de los santos, sino a relatar las visiones que tienen éstos antes de morir (de esta forma se conoce la suerte que corre el alma tras la muerte del cuerpo). Sirva de ejemplo para este apartado la estructura de la vida de Santa Gala (IV, 17).

¹⁴ Uno de los ejemplos más representativos de este tipo de relato hagiográfico es la *Vida de Santa María Egipciaca*, que cuenta con una larga tradición en las lenguas romances. Su popularidad en la literatura castellana la testimonian, además del poema del siglo XIV (San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Monasterio, ms. III-k-4), dos versiones en prosa del mismo siglo y otras que pueden hallarse en los diversos *flores sanctorum*, tanto medievales como posteriores (Baños, 2003: 78).

3.1.3.1. Vida de Santa Gala

1. Deseo de santidad.
2. Proceso de perfeccionamiento:
 - 2.1. Matrimonio → boda → éxito inicial y posterior fracaso por la muerte del marido.
 - 2.2. Deseo de las bodas espirituales → soltería → éxito.
 - 2.3. Virtudes de la mujer → cultivo de los deberes religiosos → éxito.
3. Éxito: santidad probada:
 - 3.1. Visión de Santa Gala: aparición de San Pedro reclamando su presencia en la vida eterna; petición de compañía de Gala; y respuesta de San Pedro → visión → éxito.
 - 3.2. Muerte de Gala y sus dos compañeras → muerte → éxito.
 - 3.3. Ejemplo para todas las monjas → vida ejemplar → éxito.

3.1.4. Relato de viajes (Baños, 2003: 127-129)

Ningún ejemplo propiamente dicho de relato de viajes podemos encontrar en el corpus hagiográfico gregoriano. Este tipo de relatos se articula en torno al viaje que realiza su protagonista. En numerosas ocasiones éste tiene lugar en visiones que relatan sus personajes, por lo que resulta difícil deslindar esta variedad textual de la anterior. Conveniente resulta entonces hablar de un género híbrido que comparte características de ambas estructuras. Por lo que se refiere a la hagiografía medieval castellana, los testimonios son muy escasos.¹⁵

3.1.5. Relato martirial (Baños, 2003: 129-131)

El núcleo narrativo de este subgénero hagiográfico lo constituye la ejecución del santo mártir y los acontecimientos que desencadenan su muerte.

¹⁵ F. Baños toma como exponente de la literatura de viajes en la hagiografía medieval castellana la *Vida de San Amaro* (Salamanca, Biblioteca de la Universidad, ms. 1958), aunque insiste en que ésta no puede desvincularse del subgénero de las visiones (Baños, 2003: 128).

Que el relato se centre en demostrar la santidad del personaje no implica el que no aparezca una breve reseña del deseo de santidad y el camino de perfeccionamiento religioso que sufre su protagonista. Frente a los otros tipos de relatos, en los que la muerte siempre es natural, aquí se presenta como una auténtica batalla existencial, pues significa la liberación, y, por tanto, el éxito de la empresa divina.

Gregorio Magno utiliza esta variante en dos ocasiones. En la primera de ellas (III, 54) relata el martirio de cuarenta aldeanos que se negaron a comer carne consagrada a los ídolos paganos, prefiriendo morir acuchillados a manos de los lombardos. De este modo eligieron la vida eterna y no la salvación en la vida temporal. El segundo ejemplo (IV, 26) está protagonizado por el abad del monasterio de Surano. Como en el caso anterior, la historia vuelve a centrarse aquí en las causas que desencadenan la muerte final.

3.1.5.1. Vida del santo abad del monasterio de Surano

1. Deseo de santidad.
2. Proceso de perfeccionamiento:
 - 2.1. Instrucción religiosa → estudio → éxito.
 - 2.2. Perfeccionamiento religioso → cumplimiento de los deberes eclesiásticos → éxito.
3. Éxito: santidad probada:
 - 3.1. Deseo del santo abad de socorrer a los pobres → reparto de los bienes del monasterio → éxito.
 - 3.2. Persecución: intención de los lombardos de apoderarse del oro y de los tesoros del monasterio → amenazas → éxito.
 - 3.3. Pasión: intención del santo abad de impedir el atropello de los lombardos → reparto de los bienes → éxito.
 - 3.4. Muerte del abad → cuchillada de un lombardo → éxito
 - 3.5. Señal divina que confirma la santidad del obispo → temblor de tierra → éxito.

4. Personajes

Junto a la estructura narrativa interna, el segundo rasgo definitorio del género hagiográfico lo constituyen los personajes (Baños, 2003: 132-152). La figura del santo adquiere un protagonismo absoluto dentro del relato, hasta el punto de que el resto de personas que aparecen en la historia se convierten en *adornos* necesarios para el desarrollo de la narración. Gracias al apoyo positivo o negativo de éstos, el santo puede realizar su proceso de perfección. Por tanto, los personajes se pueden distribuir en un esquema maniqueísta simple de favorables y contrarios al santo. A este criterio de clasificación debemos superponer otro de carácter religioso: seres humanos y seres sobrenaturales¹⁶. Teniendo en cuenta lo anterior, Fernando Baños (2003: 132) propuso la siguiente tipología de personajes comunes en los textos hagiográficos:

	Humanos	Sobrenaturales
Favorables	Padres y familiares ¹⁷ Maestro Hermanos de la comunidad religiosa Cargos de la jerarquía eclesiástica Beneficiarios de los milagros Testigos de la muerte El pueblo (personaje colectivo)	Dios Jesucristo Corte Celestial: ángeles, apóstoles, profetas, etc.
Contrarios	Monjes envidiosos	Diablo y sus sicarios

¹⁶ Dios y el diablo, representantes de las fuerzas del Bien y del Mal, están presentes en los relatos, pero intervendrán de forma indirecta en ellos. Su constante lucha, llevada a cabo, por un lado, por los santos y, por otro, por los demonios, termina siempre con la derrota del Maligno.

¹⁷ Los progenitores del santo aparecen caracterizados como personas piadosas que ayudarán en todo lo posible al protagonista para que alcance su santidad. En la mayoría de los relatos suelen ser, además, de noble linaje.

	Herejes Cargos de la jerarquía eclesiástica	Serpiente (dragón) ¹⁸
--	---	-------------------------------------

Algunos relatos presentan una característica peculiar que los alejan de este esquema básico. En determinadas ocasiones hallamos personajes contrarios en un principio a la santidad pero luego favorables a ella. Tal es el caso del Papa en la Vida de San Equicio (I, 14-22): por consejo de su círculo más cercano, el Papa quiere que el santo abandone la predicación; luego se arrepentirá y permitirá que el protagonista continúe con su vida santa. En estos casos debemos hablar de personajes *dobles*, pues encarnan primero el mal y luego el bien con un fin edificante.

En la caracterización de la figura del santo se utilizan también arquetipos ajenos al propio concepto de santidad.¹⁹ Así, podemos encontrar santos labradores,²⁰ apóstoles, profetas,²¹ vírgenes,²² anacoretas,²³ penitentes, santos fundadores (que se convierten en abades, pese a que ellos se consideran inadecuados para el puesto, porque todos sus compañeros lo solicitan, y en cuya vida hay una larga sucesión de fundaciones de monasterios),²⁴ santos apotropaicos (los que libran de males concretos a sus devotos),²⁵ santos doctores, santos estilistas ('santo-columna' que pasa su vida en el mayor estatismo, a cuyo pie se acercan fieles buscando sabiduría o demonios con tentaciones),²⁶ santos pecadores hasta que Dios los reclama, santos gemelos,

¹⁸ Los animales simbólicos actúan por mandato de Dios o del diablo. Véase a este respecto F. Baños Vallejo (1994), «Simbología animal en la hagiografía castellana», en M^a Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, pp. 139-147.

¹⁹ En la configuración de estos personajes se combinan diversas características que crean una amalgama en la figura del santo, convirtiéndose San Benito en el paradigma por excelencia de esta mezcla de santos. A continuación ofrecemos ejemplos, entre otros, de cada uno de los arquetipos que se pueden encontrar en los *Diálogos* atribuidos a Gregorio Magno.

²⁰ Paulino de Nola (III, 1-3).

²¹ San Sabino (III, 8-9).

²² Santa Musa (IV, 21).

²³ San Menas (III, 50-52).

²⁴ San Honorato (I, 6).

²⁵ Preste muerto (III, 45).

²⁶ San Martín (III, 36).

grupos de mártires,²⁷ etc. También hay historias de santos que consisten en una acumulación de milagros (por supuesto, los milagros pasan de un santo a otro con enorme fluidez).

El carácter del relato y su pertenencia a una determinada subclase hagiográfica, así como su propia extensión, condiciona la aparición de personajes. Por ejemplo, la lista de personajes que aparecen en la Vida de San Equicio (I, 14-22), como en la mayoría de las vidas narradas por Gregorio Magno en sus *Diálogos*, es bastante reducida:

	Humanos	Sobrenaturales
Favorables	Obispo Castorio Monjes Monja Papa	Dios Ángel Jesucristo
Contrarios	Monje Basilio Papa y sus consejeros Lombardos	Diablo Espíritu maligno

Mientras que, por el contrario, la nómina es mucho más amplia en el relato de la Vida de San Benito:

	Humanos	Sobrenaturales
Favorables	Padres del protagonista Discípulos: Constancio, Valentiniano, Luterano y Simplicio Nodriza Monje Román Preste que lo alimenta Mauro y Plácido Monje Teopropo Aldeano Santa Escolástica Abad Servando	Dios Jesucristo

²⁷ Abad del monasterio de Surano (IV, 26).

Contrarios	Monjes de Vicovaro Preste Florencio Totila, rey de los godos Lombardos Monje envidioso de la candela Monjas excomulgadas	Mirlo Diablo Demonio en forma de <i>mozuelo negrillo</i> Dragón
-------------------	--	---

4. Conclusión

Situados a medio camino entre la realidad y la fantasía, los relatos hagiográficos son una clara manifestación de lo maravilloso cristiano. El mundo que se construye en este tipo de textos obedece a una serie de normas codificadas por el cristianismo: el fenómeno sobrenatural es entendido y aceptado como una manifestación del poder de Dios, entrando, de este modo, en el dominio de la fe.

El constituyente esencial de la hagiografía es, por tanto, lo sobrenatural. Tras analizar los componentes del protagonista y la estructura de las vidas de santos se comprueba que la taumaturgia es el eje en torno al cual se articula el relato. La concepción medieval de un Dios todopoderoso, severo y lejano, capaz de modificar el orden natural del mundo, condiciona el esquema espiritual de los fieles, e incluso sus prácticas religiosas, y hace necesaria la aparición de unos intermediarios. En su función de mediador, el personaje destaca por la virtud que deriva de su santidad; es decir, el santo, como mediador, únicamente propicia los milagros que poder divino realiza. Si a esto unimos su naturaleza humana, es fácil comprender por qué el pueblo proyectó en estos seres más próximos su necesidad de intermediarios.

En la hagiografía se descubre la imagen que de los santos forja el pueblo, figura en la que proyecta sus inquietudes religiosas (lo que espera de ellos, sus rogativas y su agradecimiento). Pero será la Iglesia, tras cuestionarse el milagro, quien se lo plantee como testimonio mediante el cual Dios confirma la santidad. En este complejo proceso de relaciones entre la religión culta y la popular se

configuró un género literario que utilizó la Iglesia como materia para la predicación, expuesta a los fieles con el fin de alimentar su devoción y estimular en ellos su fervor espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, O. y AZPEITIA, J. (eds.) (2000): *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, Madrid: Lengua de Trapo.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1998): *Teorías de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante: Universidad de Alicante.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José (En prensa): *Las vidas de santos en los Siglos de Oro*, Madrid: Laberinto (colección Arcadia).
- BAÑOS VALLEJO, F. (1994): «Simbología animal en la hagiografía castellana», en TORO PASCUA, M^a I. (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV – Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, pp. 139-147.
- (2003): *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid: Laberinto.
- (2005): “El conocimiento de la hagiografía medieval castellana. Estado de la cuestión”, en VITSE, M. (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid.
- BREMOND, C. (1982): «La lógica de los posibles narrativos», en *Análisis estructural del relato*, Barcelona: Ed. Buenos Aires, pp. 87-109.
- CARMONA MUELA, J. (2003a): *Iconografía de los santos*, Madrid: Istmo.
- (2003b), *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo.
- CURTIUS, E. R. (1999): *Literatura europea y Edad Media Latina*, Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- DELEHAYE, H. (1973): *Les légendes hagiographiques*, Bruselas: Sociedad de Bolandistas.
- ESTEBAN LORENTE, J. F. (2002): *Tratado de iconografía*, Madrid: Istmo.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.) (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.
- GREGORIE LE GRAND (1978): *Dialogues*, París: Du Cerf.
- (2000): *Opere di Gregorio Magno. Dialoghi*, Roma: Città Nuova.
- (2005): *Storie di Santi e di Diavoli (Dialoghi)*, Milán: Mondadori.

- MICHELET, J. (2006): *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, Madrid: Akal.
- NORTON, F. J. (1997): *La imprenta en España. 1501-1520*, Madrid: Ollero & Ramos.
- ROAS, D. (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros.

E.T.A. HOFFMANN Y LO FANTÁSTICO SOBRENATURAL: [“EINE SPUKGESCHICHTE”]

Sonia Santos Vila

Universidad Europea Miguel de Cervantes

1. Introducción

E.T.A. Hoffmann (1776-1822) es el gran mago de la fantasía del Romanticismo alemán, y el maestro para muchos escritores de la literatura universal contemporánea afines a dicha tendencia. El espectro de su producción fantástica abarca lo fantástico pseudocientífico, lo fantástico psicológico y lo fantástico sobrenatural: es precisamente este último dominio el foco de atención de nuestro estudio y, en especial, su relato [“Eine Spukgeschichte”], narración correspondiente a la segunda sección del segundo tomo de *Die Serapions-Brüder*.

Presentaremos biográfica e históricoliterariamente al autor, abundando, además, en la teoría sobre lo fantástico a la que se adaptan sus escritos. El desarrollo de la esencia nuclear del recopilatorio *Die Serapions-Brüder* es decir, la estructura-marco de los textos, y el principio serapiónico, que se recoge en la magia irracional del cuento [«Eine Spukgeschichte»] constituirán la sección troncal de nuestro trabajo.

2. Hoffmann: contexto bio-estético

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (después cambiaría el nombre de Wilhelm por el de Amadeus en memoria del maestro Mozart) ve la luz el 24 de enero de 1776 en Königsberg. Desde muy temprana edad sufre la separación de sus padres, y la férrea y severa disciplina de su tío materno, Otto Wilhelm Doerffer, con el que convive. Muestra, además, una aguda sensibilidad por las disciplinas artísticas (música y pintura, en especial), pero se decanta por los estudios jurídicos en la Universidad de su ciudad natal. Este espíritu inquieto se

ve amenazado pronto con tan sólo 19 años por la enfermedad que le acompañará ya de por vida.

Su actividad personal y jurídica le lleva a residir en ciudades alemanas y polacas (Glogau, Berlin, Posen, Varsovia), y, precisamente, polaca es su mujer, Mischa¹, quien le daría a su única hija, Cäcilia, que moriría a los dos años de nacer. Mientras, la literatura (en sus vertientes creadora y crítica), la pintura considerando, además, la decoración, el diseño y la caricatura y la música (bien como compositor, bien como recensionista) son aliadas en su peregrinaje vital: de hecho, se le reconoce como *Totalkünstler* (el *artista completo*), por las múltiples facetas abarcadas y desarrolladas (Hoffmann, 1979: 11).²

Su primer volumen de relatos, *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus den Tagebücher eines reisenden Enthusiasten*, aparece en el bienio 1814-1815, y, al mismo tiempo, forja la idea para una novela, *Die Elixiere des Teufels*, publicada en 1815-1816. 1816 marca el inicio de las *Seraphinen-Abenden* (veladas serafínicas), reuniones que Hoffmann mantiene con amigos y compañeros en el oficio literario, y que en 1818 desembocan en la *confraternidad de Serapión*.

Nachtstücke otro volumen de narraciones ve la luz en 1818, y en los años 1819-1821 los tomos correspondientes a *Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*.³ Publica la novela *Lebens-Ansichten des Katers Murr* en 1820, y, también, la obra de crítica *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*.

El 26 de marzo de 1822 dicta testamento. Está muy enfermo, paralítico, y redacta sus últimos relatos con suma dificultad, teniendo, incluso, que recurrir al dictado. Muere el 25 de junio en Berlín, donde fue enterrado.

El Romanticismo literario alemán se desarrolla en un espacio temporal entre dos generaciones muy seguidas: la primera generación contiene a los denominados *Frühromantiker* (o románticos tempranos), entre ellos, los hermanos Schlegel (August Wilhelm y Friedrich), Ludwig Tieck y Friedrich von Hardenberg Novalis, cuya actividad se desarrolla en Jena aunque el

¹ El nombre completo de la esposa de E.T.A. Hoffmann era María Thekla Michalina Rohrer Trzcinska.

² Su lápida funeraria también justifica este apelativo: «E. T. W. Hoffmann/ geb. Königsberg in Preußen/ den 24 Januar 1776/ gest. Berlin den 25 Juny 1822./ Kammer Gerichts rath/ ausgezeichnet/ im Amte/ als Dichter/ als Tonkünstler,/ als Maler./ Gewidmet von seinen Freunden» (Arnold, 1992: 177).

³ E.T.A. Hoffmann fue autor de otras narraciones las cuales no aparecen dispuestas o contenidas en volúmenes, como los reseñados.

grupo inicia su andadura en Berlín y perdura hasta el período entre 1810 y 1815; la segunda se acoge al *Jüngere, Hoch* o *Spätromantik* (Romanticismo más joven, alto o tardío), y surge en torno a 1805 en Heidelberg -con figuras literarias clave como Achim von Arnim, Clemens Brentano, los hermanos Grimm (Jakob y Wilhelm), y Joseph von Eichendorff-, y desde 1810 en Berlín en donde es preciso situar a E.T.A. Hoffmann, Friedrich de la Motte-Fouqué y Adalbert von Chamisso .

La crítica, sin embargo, no parece estar de acuerdo con una adscripción estética definitiva del genio literario alemán. Jean F. A. Ricci (1951: 100-101) hace uso de una de las últimas narraciones del escritor («Des Veters Eckfenster») para relacionarlo con la corriente realista. Según Ricci, el enfermo-observador del relato es intuitivo, a sabiendas de que esa intuición puede ser solamente una fantasía de su cerebro: así pues, para ciertos personajes imaginados o tres explicaciones diferentes, igualmente válidas. Por contraposición, el personaje realista busca una explicación coherente de todos los hechos atribuidos a un dato determinado. En esta misma línea, otros autores como William H. McClain (1955: 65-80) y Ernst Loeb (1962: 47-59) determinan a Hoffmann como un auténtico pionero del Realismo psicológico. Gabrielle Wittkop-Ménardeau (1966: 113-114), por su parte, se cuestiona si es, en esencia, un verdadero romántico y recurre a propuestas conciliadoras: indica que es un *romántico del Realismo fantástico*, resaltando, de este modo, ese carácter híbrido propio de su estilo.

Todas estas consideraciones enraizadas en la constatación del Romanticismo de E.T.A. Hoffmann dan idea de un poeta innovador que se anticipa a los grandes movimientos estéticos posteriores a la fracción temporal en la que vive y crea. Por esta razón, su repercusión es inmensa a lo largo del siglo XIX y el siglo XX.

Hemos de preguntarnos a qué tradición sirve el autor alemán en la elección de lo fantástico. Si el cuento filosófico fue la expresión paradójica de la razón ilustrada, el cuento fantástico nace en Alemania como fruto del Idealismo filosófico con la intención de representar la realidad del mundo interior (Hoffmann, 1990: x-xi), y la generación romántica a la que se adscribe

Hoffmann lo acoge como género protagonista de su producción literaria. La forma de expresión fantástica es el relato breve, porque la intromisión de lo sobrenatural en la realidad cotidiana constituye un momento de crisis, aunque E.T.A. Hoffmann perfecciona la novela corta como opción narrativa más adecuada al género. Al margen de esta tradición, Johann Cerny (1908: 140-144) nos informa de un antecedente del autor sobre el cual influye, precursor del relato fantástico en suelo francés durante el siglo XVIII: Jacques Cazotte. Y Paul Sucher (1912: I-IX) detalla las obras sobre magnetismo animal, psicología, psicopatía, medicina, filosofía naturalista, magia y cábala de las que era asiduo lector.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX ha habido un interés especial por hallar los rasgos distintivos del concepto de lo fantástico aplicado a la Literatura, es decir, por justificar lo fantástico de tantos relatos y *novellas* del panorama universal. Parece ser que la concepción del hecho fantástico como la consecuencia de una ruptura o quebrantamiento de las leyes que gobiernan el mundo natural ante la penetración de algo externo a dichas leyes, a lo cual va unida la «perturbación» del personaje que vive esa experiencia y del lector que la comparte siendo éste una figura clave en la selección y clasificación de los textos como fantásticos, es la concepción más generalizada por parte de los críticos (Caillois, 1966: 8-9; Todorov, 1970: 29; Risco, 1987: 139).

Por lo que se refiere a los temas fantásticos, Roger Caillois (1966: 19-21) distingue el pacto con el demonio, el alma en pena que exige para su descanso la realización de una acción, el espectro condenado a vagar eternamente, la muerte personificada, la «cosa» invisible, los vampiros, la estatua (o autómata) que adquiere independencia animada, la maldición de una bruja, la mujer-fantasma, la inversión del dominio del sueño y de la realidad, la habitación (casa o calle) que desaparecen del espacio que ocupan, y la detención o repetición del tiempo. En la misma línea, Louis Vax (1970: 24-34) enumera una extensa lista de motivos fantásticos: la licantropía (y metamorfosis en general), el vampiro, las partes separadas del cuerpo humano, los problemas de la personalidad, lo visible e invisible, las alteraciones de la causalidad, del tiempo y del espacio, y la regresión. El español Antonio Risco (1987: 153, 187-346), por

su parte, matiza y desarrolla cinco categorías temáticas: el contraste de dos espacios opuestos en sus leyes, la irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano, lo fantástico puro, la fusión de la ficción con la realidad, y la confusión de retórica y diégesis.

Existen, además, dos categorías fronterizas con lo fantástico literario: la literatura maravillosa o de hadas, y la literatura de ciencia-ficción. La literatura maravillosa o de hadas sugiere que los elementos sobrenaturales insertos en el universo ficcional no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector, pues la magia y el encantamiento son las reglas fundamentales de ese mundo (Todorov, 1970: 59-62). La ciencia-ficción, por otro lado, es una especie de sueño que se adelanta a la ciencia e inventa, a partir de elementos embrionarios, lo que los sabios y técnicos crearon o crearán más tarde (Finné, 1980: 89).

Teniendo en cuenta los mencionados presupuestos teóricos en materia fantástica, doce son las narraciones de E.T.A. Hoffmann contenidas en el dominio de lo *fantástico puro* por contraste con aquellas que presentan una explicación ambigua y una explicación lógica o racional en sus aproximaciones al género fantástico. Esas narraciones son: «Don Juan. Ein fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen» (1812, *Fantasiestücke*), «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza» (1813, *Fantasiestücke*), «Ignaz Denner» («Der Revierjäger») (1814, *Nachtstücke*), «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» (1815, *Fantasiestücke*), «Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde» (1816, *Die Serapions-Brüder*), «Das Majorat» (1817, *Nachtstücke*), «Der Kampf der Sänger» (1817, *Die Serapions-Brüder*), «Die Bergwerke zu Falun» (1818, *Die Serapions-Brüder*), [«Eine Spukgeschichte»]⁴ (1819, *Die Serapions-Brüder*), [«Nachricht aus dem Leben eines bekannten Mannes»] (1819, *Die Serapions-Brüder*), «Die Brautwahl. Eine Geschichte in der mehrere ganz unwahrscheinliche Abenteuer vorkommen»

⁴ El hecho de que se cite entre corchetes obedece a que este relato aparece dentro del volumen sin título, es decir, se incluye dentro del discurso-marco. Se le ha dado este título por convención para constatar su individualidad. Esta particularidad también la extendemos a otros cuentos pertenecientes a la misma colección y que figuran entre corchetes.

(1819, *Die Serapions-Brüder*), y una de sus últimas narraciones, «Der Elementargeist» (1821).

En virtud de la naturaleza de lo fantástico puro en los relatos citados se puede establecer una clasificación tripartita: en primer lugar, a lo *fantástico sobrenatural* en donde se hallan casos de ubicuidad, animales que hablan, pactos con el demonio, fantasmas, apariciones infernales e inmortalidad se adscriben «Don Juan. Ein fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen», «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza», «Ignaz Denner» («Der Revierjäger»), «Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde», «Das Majorat», «Der Kampf der Sänger», [«Eine Spukgeschichte»], [«Nachricht aus dem Leben eines bekannten Mannes»], y «Die Brautwahl. Eine Geschichte in der mehrere ganz unwahrscheinliche Abenteuer vorkommen»; en segundo lugar, «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» y «Die Bergwerke zu Falun» están contenidas dentro del ámbito de lo *fantástico psicológico*; y, finalmente, lo *fantástico pseudocientífico* se corresponde con «Der Elementargeist».

La siguiente sección tiene como objeto de análisis el cuento [“Eine Spukgeschichte”], inserto en el recopilatorio *Die Serapions-Brüder*.

3. Lo fantástico sobrenatural en [«Eine Spukgeschichte»] de E.T.A. Hoffmann

La colección de relatos *Die Serapions-Brüder* de Hoffmann presenta dos notas características que sirven de pautas unificadoras de las narraciones: por un lado, la estructura-marco conformada por las conversaciones de los hermanos de Serapión conversaciones que dan paso a los relatos , y, por otro lado, el denominado *principio serapiónico* o *serapióntico*.

Distingue Friedrich Schnapp (1962: 99-112) dos períodos en la conformación de la reunión serapiónica⁵. El primero se extiende desde octubre

⁵ Schnapp informa de que la reunión serapiónica en un principio fue conocida bajo el apelativo de *Seraphinenorden*, y lo justifica a través de una carta -fechada en Berlín, el 14 de marzo de 1815- de Georg Seegemund a Wilhelm Neumann: «Hoffmann, Hitzig, Koreff, Fritz Pfuel, Contessa un ich bilden wöchentlich einmal ein Kreis, welchen Kreisler [Hoffmann] den Seraphinenorden nennt, weil er am Seraphinentage zuerst zusammen trat. Es geht meist poetisch und lebendig zu, mir gährt es mitunter zu viel. Aber das Bild dieses Kreis wird Dich ansprechen in der Ferne».

de 1814 a otoño de 1816. Hoffmann, por aquel entonces, es ya una celebridad: se introduce en las sociedades, y es conocido por su ironía y sarcasmo. Además, sus asiduas visitas a las tabernas le permiten entablar relación con mucha gente. El segundo período abarca desde noviembre de 1818 a principios de 1821. En febrero de 1818 y por expreso deseo del editor Georg Reimer el escritor reúne sus cuentos dispersos en revistas y diversas publicaciones, y se le ocurre el afortunado pensamiento de unirlos mediante las conversaciones de diferentes personas. Así surge *Die Serapions-Brüder*.

Bajo los nombres de Ottmar, Sylvester y Vinzenz es posible identificar a Hitzig, Contessa y Koreff respectivamente, todos ellos amigos personales del escritor. Schnapp llega incluso a fechar las diferentes tardes en las que se reúne la confraternidad: son en total ocho que se corresponden con las ocho partes en las que se dividen los cuatro tomos de la colección. La primera reunión se produce el 14 de noviembre de 1818, domingo, en la que se dan cita Lothar, Ottmar, Cyprian y Theodor en la vivienda del último, fundándose, así, la hermandad. La segunda, el 21 de noviembre de 1818, domingo, en casa de Theodor. La tercera, el 12 de diciembre de 1818, domingo, también en casa de Theodor. La cuarta, el 19 de diciembre de 1818, en la que se reúnen por vez primera los seis hermanos, al agregarse Sylvester y Vinzenz. La quinta transcurrido un tiempo, el 31 de mayo de 1819, viernes. Para la sexta no se halla una datación exacta. La séptima sería en torno a noviembre/diciembre de 1819. La octava y última reunión se produce en casa de Theodor hacia mediados de febrero de 1820.

Juan Tébar (Hoffmann, 1988a: 13-14) indica que bajo el apelativo de Lothar suele estar el escritor Fouqué aunque a veces es el propio Hoffmann, mientras que Cyprian y Theodor responden a Hoffmann. Según Werner Keil⁶ (1985: 40-52), Theodor representa la faceta musical del autor, Cyprian la vertiente mística, y Lothar el matiz irónico.

⁶ Son curiosas las equivalencias numéricas que Keil establece entre las divisiones de la obra y el propio nombre del autor: su nombre se iguala a la suma de los relatos serapiónicos distinguiendo aquellos con título propio y aquellos otros integrados en el discurso-marco, lo cual nos conduce a pensar en una intencionada partición de la obra. Esta circunstancia es una muestra clara de sus lecturas sobre numerología y su interés por la cábala.

La segunda gran característica que unifica estas narraciones es el *principio serapiónico*. Esta pauta es una verdadera normativa de crítica literaria, y se propone en la conversación de los hermanos tras la conclusión del cuento «Rat Krespel» en relación con el primer relato de la colección, «Der Einsiedler Serapion» (Hoffmann, 1976: 53-56). Oigamos las palabras de Lothar, quien lo presenta:

Aber Schau her, o mein Cyprianus, schau nochmals in dies herrliche Werk voll unumstößlicher Wahrheit, in dieser sehr stattlichen Hauskalender. Bei dem vierzehnten November findest du zwar den schnöden namen *Levin* verzeichnet, aber werfe deinen Blick in diese katholische Kolonne! - Da steht mit roten Buchstaben: *Serapion* Märtyrer! - Also an dem Tage des Heiligen, starb dein Serapion! Heute ist Serapions Tag! - auf! - ich leere diese Glas zum Gedächtnis des Einsiedlers Serapion; tut, meine Freunde! desgleichen!⁷

Y añade:

ich vehrere Serapions Wahnsinn deshalb, weil nur der Geist des vortrefflichsten oder vielmehr des wahren Dichters von ihm ergriffen werden kann. Ich will mich nicht darauf als auf etwas Altes, zum Überdruß Wiederholtes beziehen daß sonst der Dichter und der Seher dasselbe Wort bezeichnete, aber gewiß ist es, daß man oft an der wirklichen Existenz der Dichter ebensosehr zweifeln möchte als an der Existenz verzückter Seher welche die Wunder eines höheres Reichs verkünden! [...] Vergebens ist das Mühen des Dichters uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute. [...] Dein Einsiedler, mein Cyprianus, war ein wahrhafter Dichter, er hatte das wirklich geschaut was er verkündete, und deshalb ergriff seine Rede Herz und Gemüt.⁸

⁷ Ofrecemos la traducción al español:

Pero mira, Cyprian, mira otra vez esta obra maravillosa llena de verdades irreprochables, mira este hermoso calendario. El día 14 de noviembre encuentras el indigno nombre de Levin, pero ¡dirige tu mirada a esa columna católica!... ¡Ahí está, con letras en rojo: Serapión mártir!... ¡Así pues, tu Serapión murió el mismo en que se celebra el santo que él creía ser! ¡Hoy es el día de San Serapión!... ¡Arriba!... ¡Voy a vaciar este vaso en memoria de Serapión el Ermitaño! ¡Y vosotros, amigos míos, haced lo mismo! (Hoffmann, 1988a: 62).

⁸ Ofrecemos la traducción al español:

[...] admito la locura de Serapión porque sólo él puede captar el espíritu del más selecto o, mejor, del auténtico poeta. No quiero con ello referirme a algo viejo repetido hasta la saciedad, como es que la misma palabra servía para denominar al poeta y al visionario, pero lo cierto es

Se anticipa la realización práctica del principio serapiónico. Continúa Lothar:

Mich bedünkt, es sei nun ausgemacht, daß, wie schon vorhin Theodor erwähnte, wir alle voneinander glauben, es sei etwas an uns daran, und jeder es wert hält mit dem andern die alte Verbindung zu erneuern. [...] Bestimmen wir daher heute Tag, Stunde und Ort wo wir uns wöchentlich zusammenfinden wollen... Noch mehr! - Es kann nicht fehlen, daß wir, einer dem andern nach alter Weise manches poetische Produktlein, das wir unter dem Herzen getragen mitteilen werden. Laßt uns nun dabei des Einsiedlers Serapions eingedenk sein! - Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen. So muß unser Verein auf tüchtige Grundpfeiler gestützt dauern und für jeden von uns allen sich gar erquicklich gestalten. Der Einsiedler Serapion sei unser Schutzpatron, er lasse seine Sehergabe über uns walten, seiner Regel wollen wir folgen, als getreue Serapions-Brüder.⁹

que a menudo se podría dudar tanto de la existencia real de los poetas como de la existencia de visionarios extasiados que anuncian los milagros de un reino superior... [...] Es vano todo esfuerzo del poeta por intentar hacernos creer lo que él no cree, lo que no puede creer porque no lo llegó a percibir. [...] El ermitaño, querido Cyprian, era un auténtico poeta; él había visto realmente lo que anunciaba y por ello sus palabras impresionaban el corazón y el ánimo... (Hoffmann, 1988a: 62).

⁹ Ofrecemos la traducción al español:

Me parece, y démoslo por decidido, que, como ya mencionó Theodor antes, todos creemos que hay algo especial en nosotros y consideramos valioso el renovar las antiguas relaciones. [...] Así pues, determinemos hoy mismo el día, la hora y el lugar en que nos reuniremos semanalmente. ¡Más aún! No puede faltar que aportemos, según la antigua costumbre, algún que otro pequeño producto poético que hayamos llevado oculto en el corazón. ¡Y tengamos en ello siempre presente a Serapión el Ermitaño!... Que cada uno examine a fondo si en verdad ha visto lo que pretenda dar a conocer antes de osar relatarlo en voz alta. Al menos, que cada uno se esfuerce con toda seriedad por captar la imagen que se ha manifestado en su interior con todas sus formas, colores, luces y sombras para luego, cuando se sienta realmente iluminado, llevar a la vida externa su representación. Así, nuestra asociación, apoyada en sólidos pilares, será duradera y edificante para todos y cada uno de nosotros. ¡Que Serapión el Ermitaño sea nuestro protector, que su don de la videncia reine sobre nosotros; seguiremos sus normas como fieles hermanos de San Serapión! (Hoffmann, 1988a: 63).

Tras la formulación de la regla serapiónica es decir, el escritor debe ser un visionario, debe mirar a su interior y exponer hacia el exterior aquello que ha encontrado dentro, las palabras de Lothar concluyen con la constatación del principio: «Schweigen wir aber über alles Verfängliche unseres Vereins, das der Teufel schon von selbst hineingetragen wird, bei guter Gelegenheit, und sprechen wir von dem Serapionsichen Prinzip! Was haltet ihr davon?».¹⁰

[«Eine Spukgeschichte»] corresponde a la segunda sección del segundo tomo de *Die Serapions-Brüder*, y recoge, en consecuencia, los parámetros guías del recopilatorio expuestos con anterioridad. Respecto a las fechas de composición, hay dificultad en ubicar esta narración temporalmente. Gabrielle Wittkop-Ménardeau (1968: 197) informa de que apareció en *Der Freimütige*, en Berlín, entre el 3 y el 5 de abril de 1819, por lo que se deduce que su redacción se ejecutó poco antes, teniendo en cuenta, además, que, de modo paralelo, «Nachricht aus dem Leben eines bekannten Mannes» (*Die Serapions-Brüder*) y «Haimatochare» uno de los últimos relatos de Hoffmann fueron publicados meses después en el mismo medio y datan de 1819.

Lo fantástico sobrenatural en el texto según la clasificación desprendida de lo fantástico puro y expuesta en el primer punto de nuestro estudio se justifica con claridad puesto que se trata de un relato de fantasmas. Se narra por Cyprian al resto de la sociedad serapiónica, la cual, tras haber deliberado sobre el magnetismo, experiencias magnéticas y espectros, se dispone a escuchar el breve cuento. La acción gira en torno a Adelgunde, una niña a quien su familia cree loca cuando les comunica que, al dar en el reloj las nueve en punto de la noche, ve una figura blanca femenina a la que solo la joven parece que puede contemplar que le extiende la mano. Un médico aconseja a la familia que, dada la extraña conexión entre la hora y la aparición, sería conveniente retrasar el reloj, de modo que Adelgunde no se sintiera influida por el devenir temporal. La familia sigue el consejo del doctor. Sin embargo, al dar las ocho en realidad las nueve, Adelgunde ve la misteriosa

¹⁰ Ofrecemos la traducción al español: «Pero callemos, en esta agradable situación, todo lo que de capcioso pueda tener nuestra asociación, que el propio diablo ya se ocupará de introducirlo, y hablemos del Principio Serapiónico. ¿Qué opináis vosotros?» (Hoffmann, 1988a: 64).

figura pero nadie la cree. El hecho de que un plato levite, como sujeto por una «mano invisible», permite demostrar al resto de los familiares sus visiones, y liberarse, igualmente, de una vez por todas, de su particular fantasma. Leamos el texto:

Da schlägt die Wanduhr achte (es war also die neunte Stunde) und leichenblaß sinkt Adelgunde in den Lehnstuhl zurück - das Nähzeug entfällt ihren Händen! Dann erhebt sie sich, alle Schauer des Entsetzens im Antlitz, starrt hin in des Zimmers öden Raum, murmelt dumpf und hohl: «Was! - eine Stunde früher? - ha seht ihr's? - seht ihr's? - da steht es dicht vor mir - dicht vor mir!» - [...] Und wie willenlos, unverwandten starren Blickes, greift nun Adelgunde hinter sich, faßt einen kleinen Teller der zufällig auf dem Tische steht, reicht ihn vor sich hin in die Luft, läßt ihn los - und der Teller, wie von unsichtbarer Hand getragen, schwebt langsam im Kreise der Anwesenden umher und läßt sich dann leise auf den Tisch nieder! (Hoffmann, 1976: 325).¹¹

Desde entonces los familiares de Adelgunde se vieron inmersos en una situación realmente destructiva. Al finalizar el relato los hermanos comentan acerca de la impresión de miedo, de excitación, etc. que les ha producido este cuento fantasmal.

Paul Sucher (1912: 85, 105) indica, por otra parte, que a Hoffmann le interesa el tema de los fantasmas en función del interés que suscitan en el sujeto, y añade, además, que le fascina el ámbito de la mecánica y la maquinaria, como se aprecia en la elección del recurso del reloj.¹²

¹¹ Ofrecemos la traducción al español:

El reloj de pared dio ocho campanadas (eran por tanto las nueve). Adelgunde, lívida como un cadáver, se hundió en el sofá... La labor cayó de sus manos. Alzándose y mostrando en su rostro todo su horror, musitó con la mirada fija en el vacío espacio de la sala y en tono sordo y hueco: -¡Cómo! ¿Una hora antes? ¡Ah! ¿Lo veis? ¡Ahí se encuentra... frente a mí! ¡Frente a mí! [...] ¡Y con qué abúlica, fija, petrificada mirada tomó Adelgunde un pequeño plato que se hallaba por azar sobre la mesa a sus espaldas, lo extendió en el aire ante sí, lo soltó... y el plato, como transportado por una mano invisible, flotó lentamente en derredor de los presentes y fue a depositarse de nuevo con suavidad sobre la mesa! (Hoffmann, 1988b: 65-66).

¹² También nos comunica Paul Sucher (1912: 109): «Hoffmann nie toutes les formes de merveilleux, en tant que formes particulières, déterminées, données dans la réalité sensible. Il ne croit ni aux spectres, ni aux esprits en général, ni aux automates parlant tout seules. [...] Hoffmann affirme l'existence du merveilleux; bien plus, il en a peur ». La obsesión de Hoffmann por los relojes la refrenda Juan Tébar (Hoffmann, 1986: 12).

4. Conclusión

La comunicación expuesta ofrece un ejemplo claro y preciso de la maestría fantástica del escritor alemán decimonónico E.T.A. Hoffmann: se trata, en concreto, del carácter sobrenatural aplicado al hecho fantástico, articulado a través de un texto de espectros. No es sino un ejemplo del universo literario de este escritor, cuya estela se proyecta, internacionalmente, a lo largo de la época contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLD, H. L. (ed.) (1992): *E.T.A. Hoffmann. Text und Kritik, (Zeitschrift für Literatur. Sonderband)*, München: Text + Kritik Gmb H.
- CAILLOIS, Roger (1966): *Anthologie du fantastique*, Paris: Gallimard.
- CERNY, Johann (1908): «Jacques Cazotte und E.T.A. Hoffmann», en *Euphorion*, núm. 15, pp. 140-144.
- FINNE, Jacques (1980): *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1976): *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, München: Winkler-Verlag.
- (1979): *Contes fantastiques* (trad. Loève-Veimars), Paris: Garnier-Flammarion.
- (1986): *Fantasías a la manera de Callot* (trad. Celia y Rafael Lupiani), Madrid: Anaya.
- (1988a): *Los hermanos de San Serapión I* (trad. Celia y Rafael Lupiani), Madrid: Anaya.
- (1988b): *Los hermanos de San Serapión II* (trad. Celia y Rafael Lupiani), Madrid: Anaya.
- (1990): *Relatos fantásticos*, Madrid: Mondadori.
- KEIL, Werner (1985): «Erzähltechnische Kunststücke in E.T.A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr*», en *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, núm. 31, pp. 40-52.
- LOEB, Ernst (1962): «Bedeutungswandel der Metamorphose bei Franz Kafka und E.T.A. Hoffmann: Ein Vergleich», en *The German Quarterly*, núm. 35, pp. 47-59.
- MCCLAIN, William H. (1955): «E.T.A. Hoffmann as Psychological Realist: A Study of "Meister Floh"», en *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, núm. 2, pp. 65-80.
- RICCI, Jean F.-A.(1951): «Le fantastique dans l'oeuvre d'E.T.A. Hoffmann», en *Études germaniques*, núm. 6, pp. 100-116.
- RISCO, Antonio (1987): *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid: Taurus.

- SCHNAPP, Friedrich (1962): «Der Seraphinenorden und die Serapionsbrüder E.T.A. Hoffmanns», en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF*, núm. 3, pp. 99-112.
- SUCHER, Paul (1912): *Les sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Paris: Librairie Félix Alban.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil.
- WITTKOP-MENARDEAU, Gabrielle (1966): *E.T.A. Hoffmann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag Gmb H.
- (ed.) (1968): *E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt am Main: Insel Verlag.

IMAGO MUNDI: LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DE LA GEOGRAFÍA MÍTICA, FANTÁSTICA Y POLÍTICA

José Manuel Querol

Universidad Carlos III, I.E.S. Lázaro Cárdenas

Los espacios en blanco siempre fueron en los mapas territorio donde imaginar utopías, donde ejercitar la especulación performativa, que luego, alcanzados y redibujados por navegantes y exploradores que les asignaron nuevos significados, acabaron normalizando su valor proyectivo, aunque algunos conservasen durante mucho tiempo después el halo de leyenda y ensoñación con el que ingresaron en nuestra imaginación cultural.

A la cosmovisión moderna puede parecerle infantil la representación de los antiguos modelos del mundo, si bien esta puerilidad resulta que tiene más que ver con un interés simbólico y vivencial en la geografía antigua que con el de la representación física documental; por otra parte, tampoco la validación de la experiencia geográfica contemporánea está exenta de la construcción de elementos interpretativos que tienen su origen en los modelos gnoseológicos generales y en su desarrollo histórico endocéntrico.¹

Es muy tardío, mucho más de lo que podemos pensar, el giro hacia la prevalencia de los sistemas de observación empírica en la construcción de nuestra imagen del mundo. Si en el siglo XVII la descripción geográfica de los exploradores de la Francia antártica daba lugar a las especulaciones de Montaigne sobre los caníbales, en quienes sin embargo creía reconocer el acento griego de la Edad Dorada, un siglo más tarde Rousseau aún componía su teoría del buen salvaje con las observaciones del mismo texto de Jean de Lerry, a pesar

¹ Esta es la conclusión de los postulados de la Geografía de la Percepción de Bunge o Lowenthal que construyeron en la década de los 60 un esquema de aproximación a la desviación «sentimentalizada» podríamos decir, de la geografía (Lowenthal, 1961: 241-60 y Bunge, 1962: 346-59). Desarmada de los planteamientos marxistas originales, la Geografía de la Percepción puede ofrecérsenos como instrumento viable para una Geografía Cultural importante para establecer el modo generador de estructuras de modelización del mundo tal y como las planteo tiempo atrás Cassirer (1984).

de las conclusiones de Bouganville después de dar su vuelta al mundo, mientras que Sade, al tiempo, componía en su *Aline et Valcour* una geografía de repúblicas fantásticas en las que la realidad de los antropófagos tupinanbou era relegada al olvido por el mito ingenuista postrousseauiano. De la misma manera, la geografía fantástica del universo en nuestros días compone en el imaginario literario, y hasta en el político, un sistema de poblaciones y regiones hechas a imagen y semejanza nuestra que se dan cita en la ciencia ficción y en las llamadas novelas de no-ficción (pseudoensayos)².

La construcción del imaginario espacial fantástico se teje desde la noche de los tiempos en los telares de historias que provee el pensamiento mítico una vez fosilizado y eufemizado, reciclando significados, adaptándose a los sucesivos modelos culturales de representación, aunque respetando el orden teleológico que les anima y que proyecta imágenes armónicas, dando así un *lugar idóneo* (como en las teorías medievales de Nicolás de Oresme) en las regiones ignotas, inexploradas, vacías en los portulanos y mapamundis, al reino de la utopía social y política tanto como a los monstruos terribles nacidos del miedo que habitan tras aquellas puertas que cierran las *habitaciones del alma* que nombrara Quincey. Estos espacios alterados, universos distópicos donde experimentar ensayos político-morales (y hasta demencias personales), o donde refugiar los anhelos perdidos en el devenir histórico (como imagen de la frustración de un futurible) reemplazan con nuevos símbolos los viejos significados de las creencias mitológicas que son a veces refugio de la ontología heterodoxa de quienes rechazan la imperfección social de nuestro mundo.

Hay, además, una continuidad histórica en las reglas de generación fantástica de estos espacios que encuentra correspondencia con las viejas formas mitológicas; las divisiones espaciales básicas descritas por Durand (1981) nos permitirían diseñar un mapa de regiones gobernadas por regímenes diurnos, grandes extensiones ctónicas, elementos posturales que forman penínsulas ideológicas que perviven en formas muy diversas de nuestra cosmografía cultural: del *ómphalos* griego al *Fresno Universal* germánico para encajarse en el

² Un recorrido más amplio sobre este proceso puede verse en nuestro trabajo (Querol y Reyzábal, 2008: 139 y ss.); para el universo alienígena de la ciencia ficción, véanse las pp. 283 y ss.

axis mundi medieval y hasta en la proyección colonialista moderna del mapamundi de Mercator. El viaje por el mundo de los muertos de Ulises o Eneas, o el sid céltico, reino subterráneo donde son desterrados los dioses de Irlanda, reaparecen en estructuras eufemizadas recurrentemente con valores entrópicos en las elucubraciones fantásticas sobre los intra-terrestres o, más allá, en las demenciadas teorías sobre la Agartha nacional-socialista.

Para el pensamiento mitológico antiguo, la importancia de la *físis* era sólo relativa; la *imago mundi* que presenta, por ejemplo, el *Pentateuco* no parece tener ningún interés en responder a preguntas de carácter formal, sino a las teleológicas que el mundo suscita. Su respuesta, presentada en el *Génesis* (2, 8-14), contesta a la finalidad del mundo y a los procesos de su creación, elaborando un esquema geográfico del Paraíso Terrenal simple y de tendencia claramente centrípeta y orden jerárquico, rasgo común de todos los sistemas gnoseológicos religiosos, en los que el orden simbólico altera la percepción, o más bien *informa* la percepción.

Al margen de las fuentes del mito del Paraíso (la mitología sumerio-babilónica y la ugarítica) que no vamos a discutir aquí (Poupard, 1987), lo cierto es que el folklore hebreo ofrece ya, curiosamente, una visión más detallada de ese *Oriente - Paraíso* que encierra un modo perceptivo original que se hará sincrético en la Edad Media atravesado por las tradiciones celtogermánicas de substrato cultural y que terminará dando lugar a una de las primeras geografías fantásticas, quizás la de mayor relevancia y proyección de cuantas haya habido en Occidente. La imagen del Paraíso que proporciona el *Génesis* 2 y los textos folklóricos hebreos comunica en la Baja Latinidad y la Alta Edad Media, conjuntamente con los elementos de substrato incorporados, una percepción vívida de este *locus divinae amoenitatis* que decía Tertuliano;³ como advierte Patch (1983: 142), la gente de la época estaba convencida de que el Edén estaba no mucho más lejos que la línea del horizonte, tan difícil y al tiempo tan fácil de alcanzar como las maravillas que describían los viajeros que volvían de Oriente (Coli, 1897: 60).

La terrenalidad del Paraíso que aparece cartografiada en los beatos del siglo XII o en mapamundis como el de Ebstorf (1234) en el extremo oriental del

³ Véase Tertuliano, *The apology*: vol. III, xlvii, p.52.

mundo tiene armazón bíblico, pero, en el imaginario occidental, la topofanía acepta también las huellas de las antiguas creencias precristianas a las que se superpone la imaginación clásica sobre las regiones periféricas de la *oikoumene*. En cierta manera, la imagen medieval del Paraíso en la tierra salvaguardaba a un tiempo las viejas creencias y el orden moral en forma de espacio donde podía proyectarse la maravilla divina y la esperanza que, en términos medievales, estaba teñida con los colores de la utopía religioso-política; podríamos decir que el Paraíso se eufemizaba en diferentes imaginarios sociopolíticos con resultados a veces desconcertantes.

La fantasía geográfica medieval tiene un componente simbólico que habla de la nostalgia del orden y de Roma, y se manifiesta en los siglos XII y XIII al amparo literario del *roman courtois* como aval de la monarquía anglonormanda de los Plantagenet pero, y sobre todo, como forma simbólica del anhelo de restauración de Roma bajo la fórmula política del Sacro Imperio. Camelot, el reino de Arturo, es imagen que revierte en la retina otros paraísos de justicia íntimamente relacionados con la mitología cristiana sembrada en los campos del universo mitológico céltico y que da lugar a ensoñaciones como Ávalon o Sarras (Montsalvach), la ciudad que guarda el Santo Grial. En el pensamiento de los troveros estos lugares se forjaron como alegoría (a veces herética, hay que reconocerlo) de un reino de justicia divina que corría parejo al Reino de los Cielos que estaba tomando forma geopolítica real al mismo tiempo en Jerusalén.

Pero no todo era puro simbolismo, y cuando Saladino hizo despertar en Hattin (1187) a los cruzados del sueño del Oriente Latino la política occidental refugió sus esperanzas en la salvación venida desde ese Paraíso Terrenal que se extendía al oriente de los sarracenos. Todo comenzó poco tiempo antes, en 1145, cuando Otto, obispo de Freising, anotó en la *Historia duabus civitatibus*, que Hugo, Obispo de Jabala, le había hecho saber de la existencia del Preste Juan, rey de unos cristianos que vivían en el este, más allá de Armenia. Este enigmático rey, a quien muy pronto se hizo descendiente de los Reyes Magos, simbolizaba la esperanza de ayuda para defender Tierra Santa. El reino del Preste Juan tomaba cuerpo en una carta supuestamente enviada por el propio Preste en 1177 al Papa

Alejandro III, al emperador Manuel I Comneno y a Federico Barbarroja, epístola que fue contestada por el Papa intentando encontrar en él un aliado⁴.

En el Reino del Preste Juan se concentraban todas las maravillas y portentos que la tradición clásica había consignado en los confines del mundo, y las criaturas que aparecían en las *mirabilias* de Plinio o de Solino podían seguir teniendo un lugar donde habitar; los mapamundis de la época, como el de Hereford (1290), los consignaban en la remota Asia o en el este de la inexplorada África⁵.

Por ello, cuando Marco Polo llegó a Catay no podía sino asombrarse de no encontrar tal reino ni ninguna de las maravillas descritas en las cartas,⁶ pero las dudas de Micer Polo no fueron obstáculo para que la fantasía se apropiase de los deseos y proyectase sobre aquél espacio, en las fronteras mismas del Paraíso, toda la tradición literaria sumada a la necesidad de encontrar un refugio donde escapar del inestable y terrible siglo XIV; este es el marco en que se inscriben los fantásticos viajes de Mandeville, escritos a mediados de la centuria, en los que, como no podía ser de otra manera, la imaginación literaria corrigió, aumentó y añadió todo lo que pudo ocurrírsele a la carta del sucesor del apóstol Tomás.

Mandeville usó todas las fuentes disponibles en la época para la confección de su relato, desde libros de viajes auténticos, como el *Itinerarium* de Odorico de Pordenone, o el de Juan del Plano Carpino, a textos históricos como los de Alberto de Aix, Jaques de Vitry o Guillermo de Trípoli; también usó compendios generales (el *Speculum Naturale* y el *Speculum Historiale* de Vicent de Beauvais), que a su vez recogían fuentes clásicas y patrísticas, y textos literarios (los ciclos de Alejandro, Carlomagno o Arturo), hagiografías (la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine) y todas las fuentes primarias, las apócrifas (la carta del Preste Juan), y las clásicas (Herodoto, Plinio...), terminando por construir uno de los ejemplos más

⁴ Véanse algunas de las diferentes versiones de la carta editadas por Javier Martín Lalanda (2004). Véase también el estudio recopilatorio, aunque divulgativo, de Villarubia (2007).

⁵ Véase el Libro V de la *Historia Naturalis* de Plinio. En el Libro VII cap. II aparecen diversos pueblos con características fantásticas (Véase Querol y Reyzábal, 2008: 31). Para Solino, cfr. *De mirabilibus mundi*, caps XXX y XXX.

⁶ Véase Polo, Marco; *Libro de las Maravillas*; CLXVII, CLXX, CLXXIII, CXCI donde el viajero intenta encontrar las huellas de estos seres fabulosos.

fantásticos de los *compendios de mirabilia* medievales (Querol y Reyzábal, 2008: 52-53).⁷

La fabulación de Mandeville inflamó después la imaginación de Colón, quien también, en la carta que envió a Luis Santángel en 1493, se extrañaba de no haber encontrado los seres fabulosos descritos por la tradición: *En estas islas fasta aquí no he hallado ombres mostrudos como muchos pensauan, mas antes es toda gente de muy lindo acatamiento* (Colón, 1982: 144), y en toda la correspondencia colombina sólo se hace mención, y de oídas, a los cinocéfalos, a los hombres sin cola (ilusión de la que tampoco escapó Marco Polo) y a las sirenas, único de los portentos que Colón decide confesar que ha visto (Gil,1989: 24 y ss.).

El Reino del Preste Juan continuó nutriendo la imaginación de los marinos portugueses hasta perderse en la nebulosa leyenda del Negus etíope, ingresando en la lista de los paraísos perdidos en los avatares de la Historia, y como Thule o las Islas Afortunadas, que aún aparecían en los portulanos de los siglos XV y XVI, fue desapareciendo del imaginario occidental, empequeñeciéndose hasta desaparecer.

Pero la funcionalidad política del espacio físico y el mitológico ha sido siempre uno de los usos más relevantes de la imaginación geográfica. El primer ejemplo aparece en Platón y su descripción de una sociedad ideal sostenida por elementos del folklore y la mitología y reelaborados como material pseudohistórico. El mito de la Atlántida nace con él en el *Crítias* y en el *Timeo*. En el *Crítias* narra la leyenda, y en el *Timeo*, Critias vuelve a hablar de la Atlántida en el contexto del debate sobre la sociedad ideal, centrándose en la historia, geografía, organización y gobierno, para luego comenzar a contar, dejándolo inacabado, cómo fue que los dioses decidieron castigar a los atlantes por su soberbia.⁸

La Atlántida platónica es el reino de la justicia y la virtud y con un alto contenido mitológico preñado de fatalidad pero, y sobre todo, está impregnada de un importante contenido moral: los reyes atlantes, descendientes de Poseidón,

⁷ En la Carta del Preste Juan no todo era sin embargo fabulación y simbología, Gumilev entrevió las trazas históricas del mito en los nestorianos orientales (los naimanes) y sospechó de un reino lejano (Gumilev, 1994).

⁸ *Timeo*, 20d, 21d, 26e-23-e.

perdieron poco a poco la naturaleza divina y fueron castigados por los dioses a causa de su soberbia.⁹ Platón inició el proceso que continuarían con imaginación Estrabón,¹⁰ Posidonio, y luego Plinio y Plutarco¹¹, añadiendo detalles al relato de Crítias. En el Renacimiento la Atlántida se convirtió en alegato utópico humanista al tiempo que se fue poblando de elementos esotéricos (más que esotéricos, heterodoxos) en textos como *La Nueva Atlántida* de Francis Bacon (1626), que no era sino una fantasía política sobre el progreso científico y técnico. El siglo XIX traerá, primero de mano de la literatura a través de Verne y sus *Veinte mil leguas de viaje submarino*, y luego (en 1883) de la de Ignatius Donnelly y su delirante *Atlántida: el mundo antediluviano*, una nueva forma peligrosa de actualización del relato resultado de la actuación sobre él del esoterismo tardorromántico y que derivó el mito en prueba irrevocable de las teorías del *difusionismo* de Ratzel en su versión menos científica, la del *hiperdifusionismo monocéntrico* que aclamaron luego los antropólogos y arqueólogos de la *Ahnenerbe* nazi.

El libro de Donnelly produjo un efecto materializador del mito, especialmente por su influencia en *La Doctrina secreta* de Madame Blavatsky, quien supuestamente lo había escrito teniendo delante un manuscrito atlante, y así, en el *Libro de Dzian*, Blavatsky, no contenta con el subterfugio cervantino, llegaba a afirmar que los habitantes de la Atlántida eran una raza de humanos anterior a la nuestra que alcanzaron un desarrollo científico y cultural muy superior al que podríamos soñar; poco le haría falta más a Himler para afirmar que tal raza era la *aria* al amparo de la absurda *Teoría del Mundo Helado* de Hans Hörbiger. En cierta manera, la farsante Blavatsky estaba cimentando todo el misticismo esotérico nazi, no sólo con sus alucinaciones atlantes sino, y como veremos enseguida, con la especulación sobre Agartha. La historia del proceso es complicada pero, y sobre todo, dura aún en el pensamiento marginado y divergente, anhelante de la materialización de un mesianismo religioso que le ampare.

No en vano la modernidad tiñe sus contradicciones de alteridades imaginarias; el positivismo comtiano y el final de los espacios en blanco en los

⁹ *Critias*, 120e, 121c.

¹⁰ Estrabón; *Geografía*, II. 3.6.

¹¹ Véase Plinio el Viejo; *Historia Naturalis*, II. 92 y Plutarco; *Solón*, 26.

mapas provocó una reacción antimaterialista en contra que procedía de la recusación de la finitud de las expectativas románticas y del arrebatismo orientalista consecuencia del desarrollo colonial durante el siglo XIX. Al mismo tiempo que el Romanticismo introduce elementos espirituales materializados en la novela gótica como externación de los miedos, anhelos y temores de la subjetividad en expansión, reaparecen también en Europa formas de enfrentarse a la realidad hasta entonces soterradas, escondidas en cavernas iluministas, actualizadas ahora a través de la filosofía oriental que aún hoy dan juego a los desencantados de la política, de la física, de la cultura, a generadores de ilusiones alternativas que en casi todos los casos no producen sino extravagancias egotistas, fraudes espiritistas o maneras de llamar la atención que esconden, intencionadamente o no, peligros enormes para el desarrollo de la libertad del individuo preso de gurús, videntes, iluminados y líderes sectarios.¹²

Es el universo de la New Age, el ejercicio de síntesis perezosa, así podríamos llamarlo, que necesita de espacios secretos donde el individuo postrromántico, presionado y envilecido por los medios de producción, aniquilado por los sistemas totalitarios, diluido en la globalización del bienestar y la cultura de masas, pueda encontrar un hueco donde refugiarse como miembro de un grupo escogido para conocer una nueva fe y un orden alternativo en la Historia.

Detrás de la *Teoría de la tierra hueca*, de continentes perdidos como Agartha, Lemuria¹³ o la Atlántida, se esconde un *totum revolutum* de pensamientos fundados sobre la prevalencia de los complejos de inferioridad sumados a una lectura sin alcance intelectual de la mística oriental que tuvo su

¹² Incluso en alguna universidad norteamericana se ha defendido una tesis (supuestamente científica) en la que se afirma que la Atlántida era una sociedad enfrentada a Lemuria, en la que los vascos, debido a su teórica antigüedad genética, fueron los primeros pobladores europeos descendientes de los atlantes, y el vasco es el origen de la mayor parte de las lenguas del mundo y de la cultura céltica. Tal disparate es propiedad intelectual de Colin Rivas (Rivas, 1998), un ejemplo claro de los problemas que tiene la cultura kitsch postmoderna: no tomarse en serio eso de estudiar.

¹³ Lemuria, continente perdido que fue un supuesto teórico científico del geólogo inglés Philip Sclater que pretendía explicar la existencia de lémures en India y en el sur de África, que acabó siendo identificado con Mu, tierra mitológica que aparece descrita en los libros místicos tamiles de la India y convertido finalmente en la cuna de la tercera raza madre de las cuatro que teóricamente han habitado la tierra según teorías del Mundo Helado de Hörbiger.

valedor fundacional para la modernidad, aunque pocos lo sepan hoy, en la *Ahnenerbe* nazi. El estudio desorganizado de las fuentes mitológicas y la consideración historicista de sus discursos dio valor real a una *imago mundi* mitológica que, además, amalgamó fuentes medievales célticas (tan de moda hoy) como los *Inramas* o las *Aisling*, considerándolas formas probatorias universales de la existencia histórica de tales lugares por un exceso y desproporción de las premisas generales de los estudios de mitología comparada que iniciara Max Müller. Los mundos subterráneos de la mitología nórdica contenidos en la *Völuspà* y la *Ynglingasaga*, las leyendas sobre Thule, y la inventiva incontinente de la Blavaski dieron al imaginario nacionalista alemán, constreñido y humillado en Locarno y Versalles en 1918, pábulo al despropósito que luego engendraría el horror.

Das Ahnenerbe, o *Herencia ancestral*, era una organización fundada en 1935 por Himmler que pretendía aglutinar un conjunto interdisciplinar de estudiosos dedicados a encontrar las bases biológicas, históricas y morales de la supremacía de la raza aria desde una perspectiva pretendidamente científica y, al tiempo, indagar y aglutinar todo el pensamiento esotérico al que Himmler y Hitler eran adictos, reconstruyendo los espacios de heterodoxia gnóstica y mística considerados como sabiduría perdida de la raza aria desperdigada por todo el mundo (Pringle, 2007).

A la *Ahnenerbe* llegaron personajes salidos de un frenopático, como Karl Maria Wiligut, falsarios como Walter Darré, arqueólogos e historiadores con cierta reputación, como Franz Altheim o Walther Wüst, folkloristas (Grönhagen) y hasta algún buen especialista en Edad Media como Otto Rahn, y el trabajo de todos ellos, absurdamente, tenía como premisas las delirantes teorías de la *Tierra Hueca* y del *Mundo Helado* que fascinaban al Führer, y la obligación política de encontrar un lugar geográfico para la teórica patria primigenia de la raza aria.

La pasión nazi por el ocultismo, cuyo símbolo fue el gran escenario recreado en el castillo de Wellenburg, hundía sus raíces, como ya hemos avanzado, en la imaginación esotérica tardorromántica reunida en simbiosis con un nacionalismo exacerbado que en 1918 llevó a la creación de

agrupaciones ocultistas como la *Sociedad Thule*, origen del posterior Partido Nacional-Socialista Alemán, que aglutinaba en su ideario racismo, desconsuelo religioso y político y una gran dosis de fraude; los mismos elementos que desarrollarán los arqueólogos e historiadores nazis a los que sumarán el asesinato de inocentes y el pillaje de cuantos museos cayeron en sus manos durante la guerra.

El espacio fantástico creado por la ingeniería intelectual nacionalsocialista tiene varios frentes; quizás el más complejo sea el intento de la construcción del ámbito geográfico ocupado por los arios en las edades tempranas del hombre sostenido sobre los honrados, aunque incompletos y a veces erráticos estudios de la filología romántica alemana, los estudios de Bopp sobre el sánscrito o las teorías schillerianas sobre la poesía ingenua y sentimental, construyendo una geografía fantástica del indoeuropeo que se materializaría en la imagen de Crimea como patria ancestral de los godos, a quien todo ultranacionalista alemán veía como sus ancestros meridionales. En Crimea soñaba Himmler con construir la sociedad ideal nacionalsocialista compuesta de hermosas granjas ocupadas por señores feudales y soldados-granjeros (*Wehrbauern*) en las que volverían a la antigua religión germánica y sus ancestrales tradiciones, curando con plantas y conjuros mágicos y tocando el lur (Pringle, 2007: 293).

Pero el más llamativo y delirante ejercicio de geografía fantástica nazi tenía sesgos aún más curiosos, y además tiene aún proyección; muchos de los ensayos ficcionales sobre extraterrestres e intraterrestres de los habituales escritores de pseudoensayos científicos como von Däniken, Graham Hancock o nuestro J. J. Benítez participan, en algunos casos conscientemente y en otros ingenuamente, de las novelas y ensayos de otro de los miembros de la *Ahnenerbe*, el arquitecto Edmund Kiss, quien se empeñó en establecer las relaciones entre la Atlántida, según él primera patria de los arios, y las civilizaciones andinas precolombinas (Kiss, 1931: 256-265 y 1933: 138-144), a lo que se unió más tarde la fantasía de los ovnis que tuvo su origen iconográfico en el proyecto militar Hauneburg; de la combinación de estos elementos con una dosis alta de literatura victoriana ontologizada nacieron sociedades

esotéricas como la *Vril*, y de sus extravagancias otras como las de Hans Altmann (*Eine Deutsche Legende*), Ralf Ettl (*Z-Plan*) o Wolfgang Ziegler (*Das Erbe*).

Como en casi todo, *la pluma es más fuerte que la espada*¹⁴, Hitler y Himmler eran ávidos lectores impresionados por la estética postrromántica que diera a la luz los híbridos que fundamentan la ciencia ficción y, sobre todo, personajes necesitados de una alteridad personal y social, de una realidad alternativa que encontraron en la literatura fantástica. El origen de la Agathia nazi está, curiosamente, en una de las novelas del autor de *Los últimos días de Pompeya*, Bulwer-Lytton, *The Coming Race* (1875) y es también rastreable en alguna novela de Edgar Rice Burroughs, el creador de Tarzan,¹⁵ aunque todo esto no era ya nada nuevo, el imaginario romántico había experimentado su necesidad de abismo, de intensidad, en muchos paisajes extremos; el Polo y el viaje al mundo subterráneo no eran desconocidos en absoluto por los lectores educados en el romanticismo literario ni en la literatura victoriana; así desde Godwin (*Arktos*) a George Sand (*Laura ou le voyage dans le crystal*) o Poe (*Arthur Gordon Pym*), pasando por Alejandro Dumas (*Isaac Laquédem*), o Julio Verne (el *Voyage au centre de la terre* o *Le Sphinx des glaces*) formaron a la generación de principios de siglo en los escenarios literarios polares y subterráneos, que continuaron William Bradshaw (*The Goddess of Atvatabar*, 1892), Robert Ames Bennet (*Thyra, A Romance of the Polar Pit*, 1901), Willis George Emerson (*The Smoky God*, 1908) y Edgar Rice Burroughs (*The Pellucidarian stories*). Por otro lado, nada nuevo que no estuviera antes en la Historia Literaria desde Homero.

Estas eran sólo novelas que arrastraban el orientalismo colonialista que popularizó el mito tibetano de una civilización subterránea a la que se accede a través de puertas en los Polos y que había llegado a Europa de manos de Joseph Alexandre Saint-Yves d'Alveydre (*Mission de l'Inde*, 1886) divulgado después por autores como Ferdinand Ossendowski (*Beasts, Men and Gods*, 1923) Nicholas Roerich (*Altai-Himalaya*, 1929) o Edwin Bernbaum (*The Way to Shambhala*), y que tuvo consecuencias en los estudios serios de simbología como los del místico francés René Guenon (*El rey del Mundo*) tanto como en la literatura (*Horizontes*

¹⁴ Frase acuñada por Bulwer-Lytton, de quien hablaremos a continuación.

¹⁵ Véase *Pellucidar* (1923), en la que habla de las civilizaciones subterráneas.

lejanos, de James Hilton) en la década de los 30.

Blake y Bowler-Lytton fueron las influencias confesadas de la Blavatsky que dieron lugar al ocultismo nazi (Goodrick-Clarke, 1985 y Godwing, 1996), y probablemente también Louis Jacolliot, el primer occidental en mencionar Agartha en sus libros, pero, más allá de la literatura y la mística, Agartha se convirtió en un referente político ideal, y si en el pensamiento místico oriental Agartha es un reino psíquico, éste se materializó para los nazis, como se materializó el Paraíso Terrenal bíblico, adquiriendo después, en la posguerra, una doble dimensión especulativa, reavivando, en el rígido universo de la Guerra Fría, y sobre todo en las postrimerías de un siglo XX acuciado por un futuro sin petróleo y alarmado por el cambio climático, el argumento de la novela de Bowler-Lytton: el narrador es conducido por un ingeniero de minas a un mundo subterráneo poblado por una raza superior, los Vril-Ya, quienes poseen un poder misterioso que les permite vivir sin máquinas y sin las dependencias de la sociedad moderna, justo aquello que soñara Himmler en Crimea.

A partir de aquí, las dos nociones ideológicas básicas del libro, y de todo el pensamiento heterodoxo, se manifiestan como verdades hurtadas a los hombres por una sinarquía oculta y malévolas que esconde ovnis en el Área 51, y la imaginación en Internet se dispara con agujeros en el Polo Sur que nos conducen a un reino nazi de felicidad o a las bases secretas nacional-socialistas en la Luna y en Marte tanto como a la reivindicación neo pagana de la New Age y sus realidades históricas alternativas tan adolecidas de peso intelectual como llenas de intenciones cuando menos turbias. Tras las elucubraciones sobre los *Haunebu* (los primeros platillos volantes nazis), o sobre la reclamación alemana del territorio antártico de Nueva Suabia, tras el relato alucinado del almirante Byrd en 1946 y el avistamiento de ovnis en la tierra a partir de 1947, lo único que hay es el relato metasimbólico y mitológico de la Guerra Fría; eso y la nostalgia de un mundo perfecto, de un Paraíso Terrenal donde el hombre no sea un ser arrojado a la existencia, un solitario en un desierto en el que debe actuar sin guía (la nostalgia de Dios), y un deseo infantil, manifestación de la debilidad y de un condicionamiento histórico ancestral, de ese rey-sacerdote,

dios-extraterrestre y gobernante en la sombra que dé finalidad a nuestras pequeñas vidas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (2004): *La carta del Preste Juan*, (ed. Javier Martín Lalanda) Madrid: Siruela
- BARING GOULD, Sabine (1867): *Myths of the Middle Ages*, Boston: s.r.e.
- BUNGE, William (1962): «Theoretical Geography» en E. Fred Dohrs y M. Lawrence Sommers (1967), *Introduction to Geography: Selected Readings*, New York: Thomas Y. Crowell Company, pp. 346-59.
- CASSIER, Ernst (1984): *La filosofía de las formas simbólicas*, (3 vol.), México: FCE.
- COLI, Edoardo (1897): *Il Paradiso Terrestre dantesco*; Firenze: Pubblicazioni del R. Istituto di Studi Superiori e Patrici e di Perfezionamento in Firenze, Sezione di Filosofia e Lettere.
- COLÓN, Cristobal (1982): *Textos y documentos completos*, (ed. Consuelo Varela), Madrid: Alianza.
- DURAND, Gilbert (1981): *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*, Madrid: Taurus
- ESTRABON (1998): *Geografía*, (Vol.II, libros III-IV), Madrid: Gredos.
- GIL, Juan (1989): *Mitos y Utopías del Descubrimiento, Colón y su tiempo*, (Vol. 1), Madrid: Alianza.
- GODWIN, Joscelyn (1996): *Arktos: The Polar Myth in Science, Symbolism and Nazi Survival Kempton*, Illinois: Adventures Unlimited Press.
- GOODRICK-CLARKE, Nicholas (1985): *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and Their Influence on Nazi Ideology*, Northamptonshire, U.K.: Aquarian Press.
- GUMILEV, L.N. (1994): *La búsqueda de un reino imaginario*, Barcelona: Crítica.
- KISS, Edmund (1931): «Die Kordillerenkolonien der Atlantiden», en *Schlüssel zum Weltgeschehen*, núm. 8/9 pp. 256-265.
- (1933): «Nordische Baukunst in Bolivien?» en *Germanien*, pp. 138-144.
- LOWENTHAL, David (1961): «Geography, Experience and Imagination: Toward a Geographical Epistemology» en: *Association of American Geographers*, Vol. 51, pp. 241-60.

- MANDEVILLE, John (2001): *Los viajes de Sir John Mandeville*, (ed. Ana Pinto) Madrid: Cátedra.
- MAUSO, Pablo (2007): *El fantástico reino del Preste Juan*, Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- PATCH, Howard R. (1983): *El otro mundo en la Literatura medieval*, México: F.C.E.
- PLATÓN (2003): *Diálogos*, Madrid: Gredos, 9 vols. Vol. VI: *Filebo. Timeo. Critias*.
- PLINIO EL VIEJO (1998): *Historia natural* (trad. María Luisa Arribas), Madrid: Gredos
- PLUTARCO (1947): *Vidas Paralelas Solon Publicola Temistocles Camilo*, Madrid: Espasa Calpe.
- POLO, Marco (1999): *Libro de las Maravillas*, (trad. María de Cardona y Suzanne Dobelmann), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- POUPARD, Paul (ed.) (1987): *Diccionario de las Religiones*, Barcelona: Herder
- PRINGLE, Heather (2007): *El plan maestro*, Barcelona: Debate.
- QUEROL SANZ, J. M. y Reyzábal, M^a V. (2008): *La mirada del otro. Textos para trabajar la educación intercultural y la diferencia de género*, Madrid: La Muralla.
- RIVAS, Colin (1998): *The Origins of The Basque Languages and Peoples*, M.A. Thesis for department of Foreign Languages at California State University at Northridge, dirigida por el Dr. Brian Castronovo,
- SOLINUS (1847): *De mirabilibus mundi*, (ed. Theodor H. Mommsen), Paris: C.L.F. Panckoucke edition.
- TERTULIANO (1885): *The apology*, en *The Ante-Nicene Fathers*, Vol. III, (ed. Alexander Roberts y James Donaldson), Búffalo: s.r.e.

LA TRANSGRESIÓN FANTÁSTICA: IMPOSIBLES LÓGICOS Y ABISMOS DE SENTIDO EN LO FANTÁSTICO DEL NOVECIENTOS

Giuliana Zeppigno
Universidad de Trento

Durante mucho tiempo, tanto en el imaginario del público como en los ambientes académicos, lo fantástico ha sido considerado como el género de evasión por excelencia, a causa de una apresurada asimilación al universo, contiguo a lo fantástico pero radicalmente distinto, de lo maravilloso. En particular, la sospecha o la aversión hacia lo fantástico como género de la irresponsabilidad ética, social y política se han ido agudizando en períodos de «emergencia» histórica, en los que el silencio de la literatura sobre lo real ha sido identificado con su aval, como está demostrado por la incómoda posición, en la Italia de los años Cuarenta, de un escritor anómalo como Dino Buzzati, o por las incesantes acusaciones de torre de marfil arrojadas contra los iniciadores del género en América Latina, empezando por Jorge Luis Borges.

Si lo fantástico tradicional manifiesta —por razones muy distintas de las aducidas tradicionalmente y dependientes de más complejas tensiones de orden cultural y epistemológico— una tendencia innegable hacia la conservación del orden constituido, incluso hacia la regresión a códigos superados, la hipótesis central de este estudio es que muchos cuentos fantásticos contemporáneos tienen, por el contrario, una carga auténticamente subversiva, y que en esta vocación a la transgresión reside una de las diferencias más significativas entre las manifestaciones recientes del género y sus antecesores románticos.

No se tiene aquí la posibilidad de adentrarse en el enredado debate definitorio que desde el nacimiento del género, y sobre todo a partir de la publicación del ensayo *Introducción a la literatura fantástica* de (Todorov, 2000),

divide a los críticos con respecto a la identidad y a las fronteras de lo fantástico:¹ acojemos por lo tanto operativamente la definición mínima de Roger Caillois, «Lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una vulneración, una irrupción insólita, casi insoportable, en el mundo de la realidad [...] Lo fantástico es, pues, ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable lagalidad cotidiana» (1984: 90-92)², limitándonos a sustituir el término «realidad» (suficiente para plantear problemas teóricos vertiginosos) por la noción de «paradigma de realidad» propuesta por Lucio Lugnani (Lugnani, 1983), más adecuada para rendir cuentas del carácter convencional y mutable de lo que una cultura dada tiende a considerar 'la norma', y capaz de echar luz sobre aquella que podríamos definir como la *historicidad* peculiar del género, o su intensa *deteriorabilidad* histórica.

La literatura fantástica del Novecientos constituye un panorama surcado por considerables divergencias interiores y contraseñado por una inclinación casi constitutiva a la hibridación, ligada esta última a la progresiva declinación de la acepción normativa del género e indiscutible cifra de toda la literatura postmoderna: en lo fantástico del siglo XX se hallan, por lo tanto, cuentos perfectamente canónicos que reiteran —en algunos casos reactivándolos con temáticas nuevas, más a menudo pedisecuamente— los mismos dispositivos de lo fantástico *à la Hoffmann*; textos «espurios», en vilo entre modos representativos contiguos, como muchos cuentos de Kafka; cuentos irónicos y paródicos, que juegan conscientemente con las formas más típicas de lo fantástico y de lo gótico; cuentos liminares entre escritura ficcional y ensayística que hacen proceder lo fantástico de la literalización de hipótesis filosóficas o teológicas (Borges, Bioy Casares); cuentos fantásticos fuertemente innovadores respecto a la tradición en la que se insertan.

Para esta amalgama de textos atravesada, en su interior, no solo por intentos y estrategias muy diversas, sino también por una «desigual

¹ Véanse, Castex, 1951; Caillois, 1984, 1985; Vax, 1965, 1987; Penzoldt, 1952; Finné, 1980; Bessière, 1973; Jackson, 1986; Campra, 2000; Bozzetto, 1992; en Italia: Bonifazi, 1982; Ceserani, 1996; Amigoni, 2004.

² Trad. de la autora.

historicidad»³, me parece muy pertinente la definición de *modo* propuesta en tiempos recientes por estudiosos como Irène Bessièrre, Rosemary Jackson, y en Italia Neuro Bonifazi y Remo Ceserani, que consideran lo fantástico, antes que un género literario históricamente y geográficamente circunscripto, una categoría narrativa más amplia «que ha tenido raíces históricas precisas y se ha realizado históricamente en unos géneros y subgéneros, pero luego ha podido ser empleada y sigue siendo empleada [...] en obras que pertenecen a géneros completamente distintos» (Ceserani, 1996: 11)⁴. No obstante es posible identificar, en el interior del modo fantástico, un grupo de obras caracterizadas por una fuerte carga innovadora respecto al género y unidas por unos rasgos recurrentes, para cuya comprensión el recóndito potencial subversivo al que hemos aludido al principio constituye una clave de bóveda fundamental.

En el específico, la transgresividad rastreable en varios cuentos de Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Dino Buzzati, José María Merino y otros —una transgresividad que podríamos calificar de semántica en sentido amplio y en muchos casos, como veremos, también de lógica— está determinada por la combinación peculiar de dos factores, el uno de orden esencialmente temático, el otro prevalentemente formal: 1. por un lado, el carácter radicalmente *negativo* de las imágenes fantásticas contemporáneas, fuertemente refractarias a la significación y consecuentemente vehículo de una amplísima —aunque no infinita— apertura semántica; 2. por el otro, determinadas estrategias narrativas orientadas a la reticencia y a la substracción deliberada de información.

Para comprender a fondo los mecanismos subyacentes a la imaginación fantástica y sus transformaciones a lo largo del siglo XX, hay que tomar en examen la relación dialéctica, inestable y históricamente mudable que transcurre entre ficción fantástica e imaginario colectivo. Surgido entre el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX como síntesis y superación de las varias tendencias góticas (*gothic novel* inglés, *Schauerroman* alemán, *roman noir* francés),

³ Se hace referencia a la idea blochiana —así llamada de la ‘no-contemporaneidad’ de la historia y aquí aplicada a la evolución literaria— según la cual ‘tiempos distintos’ pueden coexistir en el mismo período histórico: en el seno de la producción fantástica contemporánea se hallan en efecto, al lado de textos innovadores y vanguardistas, cuentos canónicos, que en un panorama social y cultural completamente mutado replican, a menudo con éxito, formas literarias desusadas.

⁴ Trad. de la autora.

lo fantástico «nace en el momento en que nadie ya cree en la posibilidad del milagro» (Caillois, 1985: 21)⁵, sobre los detritos de la fe en lo maravilloso y en el clima de escepticismo que se va adensando en torno a las explicaciones sagradas y religiosas del mundo. Nacida como reacción al racionalismo ilustrado y al cientificismo del siglo XVIII, e implicada con ellos en una relación ambivalente, en vilo entre el conflicto y la *liaison* amorosa, la narrativa fantástica dieciochesca extrae tanto sus temas como su sistema conceptual de referencia de un código ya conocido por la colectividad, pero culturalmente destituido de su valor y suplantado por nuevos modelos, apoderándose de aquellos objetos de la creencia (fantasmas, brujería, vampirismo, magia, etc.) que la mutación de los códigos cognoscitivos ha degradado a superstición.

Fue Freud el primero en iluminar, en una página definitiva (2006), el vínculo existente entre lo fantástico y el reemerger de algo familiar que ha sido rechazado, atribuyendo el sentimiento del *unheimlich* tanto al regreso de complejos infantiles reprimidos (*vedrängt*), como a aquel de creencias arcaicas superadas (*überwunden*), sobre la base de la correspondencia profunda establecida entre el desarrollo del individuo (ontogenético) y aquel de la colectividad (filogenético).

Prescindiendo del proceso de formación histórica de estos imaginarios, lo que interesa aquí subrayar es el carácter *ya codificado*, ya conocido, de aquel material, y el alto grado de descifrabilidad que este posee para su público, según un paradigma —asimilable, con Bozzetto, a la noción formalista de *rebarbarisation*⁶— desvinculado de un preciso repertorio temático y recurrente en configuraciones históricas y geográficas completamente distintas: una idéntica relación entre invención literaria y superado es rastreable por ejemplo, en pleno siglo XX, hasta en la obra de un renovador del género como Julio Cortázar, que en un cuento aparentemente impenetrable como *Axolotl* (1968) hace reemerger

⁵ Trad. de la autora.

⁶ Para aclarar la génesis del género fantástico, Bozzetto recurre a aquel mecanismo que los formalistas rusos denominaron «rebarbarisation de la littérature», y «que consiste en que un campo literario vuelva a apropiarse —al fin de expresar algo nuevo— de lo que la literatura dominante había precedentemente excluido para constituirse» (Bozzetto, 1992: 49).

de hecho, en un mundo perfectamente realista, la verdad, sobrepasada, de un mito.⁷

La arraigada ambivalencia ideológica que late en el fondo de la literatura fantástica desde su génesis —evidenciada por la crítica más avisada contra la tentación, a la que muchos ceden, de poner cualquier infracción del código vigente en el saco del «subversivo»— puede ser atribuida a dos órdenes de motivos:

1. Desde un punto de vista estrechamente temático, se ha observado (Jackson, 1986) cómo temas aparentemente transgresivos, por ejemplo la sexualidad en sus múltiples formas y perversiones (homosexualidad, incesto, necrofilia, amor a tres o más, sadismo, vampirismo)⁸, frecuentemente acaban por actuar funcionalmente a la confirmación del orden constituido, en la medida en que proporcionan una satisfacción vicaria a deseos expulsados por la cultura, consintiendo una descarga provisoria e inocua que de hecho desactiva su potencial subversivo.

2. Más en general, se puede notar cómo la mirada de condescendencia que lo fantástico dirige hacia códigos de lectura del mundo obsoletos, a primera vista interpretable como una instancia contestataria, si bien regresiva, hacia el paradigma vigente, se revela más una manera para «domesticar lo diferente» que una efectiva relativización de la norma: como ha ilustrado Irène Bessièrre, si en el plano estético lo fantástico «corresponde a la puesta en forma estética de los debates intelectuales de un momento determinado» (Bessièrre, 1973: 11)⁹, presentándose como «contraforma» o contrario de los varios discursos teológicos, ilustrados, espiritualistas o psicopatológicos del tiempo, desde un punto de vista ideológico actúa en cambio, paradójicamente, como confirmación del orden.

⁷ El célebre cuento se relaciona, por lo que respecta a su acontecimiento fantástico (la progresiva identificación del protagonista con el axolotl, hasta su metamorfosis y el casi imperceptible desdoblamiento de su conciencia) a un mito azteca de la creación, al que el texto, sin nombrarlo nunca, alude sutilmente desde el comienzo (Cfr. Fontmarty, 1986).

⁸ Son los que Todorov denomina «temas del tú» o «temas del discurso», por ser basados en la relación del sujeto con los otros y con el mundo exterior, y por consecuencia en su relación con el deseo y el lenguaje (Todorov, 2000). Sobre la conexión entre fantástico y deseo, cfr. también Vanon Alliata, 2002.

⁹ Trad. de la autora.

Lo superado que vuelve a aflorar en las obras maestras del género, (desde Potoki, Hoffmann, Edgar Allan Poe, Merimée, hasta Gautier, Maupassant, Dickens, Stevenson, James), así como en los muchos resultados contemporáneos del mismo modelo, encerrado entre las paréntesis de la ficción narrativa y sometido a una función esencialmente lúdica, es destituido del originario alcance epistemológico y ya no constituye una amenaza para el sistema del saber: 'perturbador' (siniestro) a nivel inconsciente pero inofensivo para la razón, lo reprimido vuelve, en la mayoría de estos casos, más como demora nostálgica que como replanteo de la cultura.¹⁰

Esta vocación de lo fantástico —regresiva en la medida en que acredita, también solo en forma dubitativa, códigos superados; tendencialmente conservadora según una visión global y, digamos, sociológica, del fenómeno— es en parte reemplazada, a lo largo del siglo XX, por una tendencia de carácter opuesto: los objetos o acontecimientos fantásticos convocados por los cuentos más innovativos (metamorfosis en insecto; condena a vomitar conejitos vivos; misterioso aterrizaje de una cabaña del cielo y su partida etc.) son creaciones imaginativas *ex novo*: no existe, ni probablemente va a existir nunca, un código en base al cual traducirlas. Si el objeto fantástico tradicional, extraño a la enciclopedia de sus lectores, se refería sin embargo a un bagaje enciclopédico asimilado desde generaciones, los *monstrua* de la literatura fantástica contemporánea ya no remiten a nada: formas nuevas, aún desconocidas por el imaginario cultural y literario, introducen brechas y vacíos en el paradigma de realidad vigente, que minan desde el interior sin reemplazarlo con algún modelo alternativo, negándose por consiguiente a producir un sentido contingente y sin embargo invocando la atribución de un significado ulterior, *latu sensu* simbólico. Como hace notar Bozzetto:

¹⁰ Con respecto al carácter ideológicamente ambivalente de la literatura en general, entendida como el producto de un regreso de lo reprimido «formal» y, a menudo, también temático, como en el caso de lo fantástico tradicional, cfr. cuanto afirma Francesco Orlando: «la poesía es pues incorregiblemente conservadora y subversiva a la vez [...] un regreso de lo reprimido puesto a disposición de una pluralidad social de personas, pero convertido por la sublimación en algo inocuo, merece ambas estas calificaciones contradictorias, más bien que una sola» (Orlando, 1990: 28).

En lo fantástico anterior se hallaba una sobrenatura conocida, repertoriada, presente, sólida y, en último término, disponible. [...] En lo fantástico moderno [...] se produce indudablemente algo absurdo, irracional, que no es percibido como la irrupción de un orden superior, si no más bien como un impedimento, una perturbación, un desorden que se introduce por fallas mínimas, subvertiendo las bases de la realidad consideradas como normales [...] El universo de lo fantástico moderno está desconectado del sentido [...] el sentido parece haber desertado el mundo (Bozzetto, 1992: 216-217).

A la naturaleza radicalmente *negativa* de su transgresión y a la *irreducibilidad* de sus contravenciones —configuradas en el texto por elecciones temáticas «escandalosas», pero también, como veremos, por estrategias formales específicas— el cuento fantástico debe su carácter detonante, y asimismo el contacto incongruente, de complicidad y violencia, que establece con su lector. No obstante, la *epoké* del sentido en la que desemboca la transgresión fantástica no sanciona de ninguna manera la renuncia a la interpretación: la imagen alrededor de la cual se estructura el cuento está vacía de un vacío lleno de sentido, densa de significados múltiples que no se anulan recíprocamente. Valiéndose de una calificación reservada tradicionalmente a la enunciación poética, se puede decir que esa se manifiesta, allí donde las estrategias de transgresión son llevadas a sus extremas consecuencias, como imagen constitutivamente «oscura».

Lo fantástico tradicional se basaba por lo general, tanto a nivel de la fábula o *histoire* como en el plano de la interpretación interna (la *explication* de Todorov), en aquella que podríamos llamar una retórica de la ambigüedad — donde con el término ambigüedad se hace referencia a la incertidumbre, más o menos explícitamente representada en el texto, entre una gama *estricta* (dos, más raramente tres) de interpretaciones alternativas, determinada por el empleo de un narrador no fiable y declinada generalmente en oposiciones «indecidibles» del tipo: el personaje estaba despierto y vio al fantasma / el personaje estaba dormido y soñó con el fantasma; el personaje vio al fantasma / el personaje cree haber visto al fantasma pero no es cierto, porque está loco / ha bebido / ha ingerido drogas, etc.— y conducía su lector a encrucijadas de calles

al fin y al cabo bien delineadas, si bien a menudo impracticables. Los cuentos más transgresivos del siglo XX se presentan, en cambio, como constitutivamente oscuros u opacos, en la medida en que empujan al lector a una *impasse* hermenéutica de la cual es imposible evadirse si no a condición de una interpretación aberrante.

Algunos ejemplos podrán aclarar con mayor eficacia lo que aquí se entiende por abismo de sentido y de qué manera el objeto o acontecimiento fantástico se presenta como la pieza vacía, paradójica, de una textura textual por lo demás perfectamente consecuente: en un célebre cuento de Julio Cortázar (“Carta a una señorita en París”, 2002), el protagonista vomita, de vez en cuando, un conejito vivo, y llevado progresivamente a la desesperación por el número creciente de los animalitos opta, en el final, por el suicidio; en el cuento “Los ganadores de mañana” del inglés Holloway Horn, recogido en la *Antología de la literatura fantástica* (Borges, 1940), un personaje desconocido entrega a un ex-manager de boxeo un periódico con la fecha del día siguiente: una vez superado el desconcierto inicial, este último lee los nombres de los ganadores de las carreras que están a punto de empezar y, borracho, se apresura a apostar una gran cantidad de dinero, ganando de inmediato una fortuna. Durante el regreso en tren, sin embargo, hojeando las demás páginas del periódico, tropieza con el anuncio de su propia muerte en el mismo convoy y, presa de un repentino malestar, reclina la cabeza sobre el pecho, y muere.

En el cuento “Espantosa venganza de un animal doméstico”, de Dino Buzzati (1984), una chica de visita en casa de una tía se entera con horror de la presencia, en el brazo del sillón de la vieja, de un animalucho disgustoso sólo aparentemente parecido a un murciélago. Cuando el inmundo cuadrúpedo, mimado por todos los presentes como la mascota de la casa, hace ademán de verterle un chupito de licor, víctima de un arranque de repulsión la chica rechaza la oferta, provocando la consternación general y la inmediata venganza del animalito, que hace rodar la lámpara y la precipita al suelo, mientras horribles detonaciones y estallidos retumban, afuera, sobre la ciudad.

En el soberbio cuento “Buscador de prodigios” de José María Merino (2007), un narrador-niño y una mujer asisten al descenso del cielo de una

misteriosa cabaña de la que salen carcajadas joviales y una luz leve y amarillenta: mientras que el primero se queda mirándola aterrorizado, la mujer se dirige a la casucha y entra sin demora, como si no hubiese esperado otro hasta entonces, para salir algunas horas más tarde alegre y reanimada. El día siguiente, en la luz del amanecer, la mujer recoge sus cosas y vuelve a la cabaña, poco antes de que ésta se alce en vuelo bajo la mirada consternada del niño y del atónito buscador de prodigios.

En estos ejemplos como en muchos otros casos, el discurso oscuro tiende a hacer coexistir, con contradicción sólo aparente, el sentido de lo inefable por un lado y una cierta «exuberancia semántica» por el otro: en muchos casos el vacío del sentido vehicula en efecto, allí donde no sea llevado a un nivel como para hacer desistir desde el principio cualquier tentativa hermenéutica, una marcada densidad semántica, autorizando una pluralidad de lecturas y abriéndose en el mismo momento en el que parece cerrarse y negarse herméticamente a cualquier interpretación interna.

La imagen paradójica resultante de esta operación puede ser puesta provechosamente en relación con la noción de *alegoría vacía* así como ha sido formulada por Walter Benjamin en su *Origen del drama barroco alemán* (1999), aplicada luego indirectamente a la obra de Kafka (*Franz Kafka. Por el décimo aniversario de su muerte*, 1995) y desarrollada polémicamente por György Lukács sobre todo en *El significado actual del realismo crítico*, (1957) y en *Alegoría y símbolo* (1975). A este respecto, es interesante notar como la noción de alegoría vacía — empleada también, en tiempos recientes, en la indagación de lo fantástico kafkiano por el germanista italiano Giuliano Baioni (1984 e 1997)— se muestra íntimamente convergente con la de *metáfora fantástica* introducida, en referencia al así llamado género neofantástico, por Jaime Alazraki, y definida por el crítico argentino como «una metáfora que escapa a toda interpretación unívoca para proponer los términos de esa metáfora irreductible como el único mensaje al que accede el texto» (Alazraki, 1983: 123), frente a la cual al crítico no sería otorgada otra tarea sino el estudio, estructuralista, de su funcionamiento.

Al rechazo de la significación y a la consecuente apertura semántica contribuyen, además de las elecciones temáticas aberrantes a las que se ha

aludido, a la taxatividad de la regla de la verosimilitud, en que la crítica coincide por unanimidad, y a la intrínseca contradictoriedad de los mundos instaurados por lo fantástico, por definición inhabitables y lógicamente imposibles,¹¹ algunos elementos formales decisivos: por un lado la técnica, imperante en toda la vanguardia fantástica contemporánea, así llamada de la naturalización de lo sobrenatural, consistente en referir como natural algo escandaloso para la razón, con un fuerte efecto de extrañamiento en el lector; por el otro lado una general inclinación a la reticencia, llevada en algunos casos a tal paroxismo que resulta suficiente, incluso en ausencia de acontecimientos maravillosos, a instaurar lo fantástico, como en el paradigmático “Casa tomada” de Julio Cortázar (2002).

«Lo fantástico» ha escrito Rosalba Campra a este respecto, «se crea esencialmente a partir de lo eludido» (Campra, 1986: 214), y también a falta de una caracterización fantástica en el nivel semántico (es decir en los casos en los que no aparece ningún fantasma, ningún monstruo, etc., ni pasa algo verdaderamente imposible), la fantacidad puede brotar del «silencio sobre el circunstante causal» (ibidem), produciendo aquello que la estudiosa argentina ha definido —introduciendo una categoría muy proficua para el análisis de lo fantástico más innovador del siglo— como «un fantástico del discurso» (Campra, 2000: 133) o, mejor aún, como «una declinación sintáctica de lo fantástico» (Campra, 2000: 92).

Si el imperativo del silencio no constituye un elemento imprescindible para la definición de lo fantástico, su incumplimiento, mediante la explicitación de una llave de lectura filosófico-teológica, como a menudo en Borges, o moral-existencial, frecuente en Buzzati, reduce considerablemente la transgresividad semántica del texto y su vocación polisémica. Confrontando por ejemplo tres cuentos fantásticos unidos por el mismo ámbito temático, lo del ángel y de la aparición de alas en la espalda de seres humanos, o sea “La mujer con las alas”, de Dino Buzzati (1971); “Tales eran sus rostros”, de Silvina Ocampo (1961), y

¹¹ Particularmente proficua para el análisis del cuento fantástico es la semántica de mundos posibles, surgida en los años Sesenta en el seno de la filosofía analítica y de la lógica modal y a lo largo de los años Setenta extendida a la investigación narratológica por las propuestas de estudiosos de literatura como van Dijk, Pavel, Eco, Doležel. Cfr. Pavel, 1992; Eco, 2002; Doležel, 1999.

“Las islas nuevas”, de María Luisa Bombal (2007), se puede notar cómo, dosificando de manera diversa lo no dicho, los tres cuentos hacen brotar, a partir de sucesos parecidos, efectos muy diferentes.

El cuento de Buzzati no vacila en interpretar la aparición de las alas en el dorso de la joven Lucina, casada con un hombre celoso y egoísta mucho más viejo que ella, como un don del Señor, y su imprevista desaparición, después del adulterio de la mujer con un joven del pueblo, como el viraje o el castigo de Dios. En “Tales eran sus rostros”, cuarenta niños sordomudos, que el cuento describe sometidos a una progresiva, misteriosa metamorfosis interior, implicados en un accidente aéreo despliegan de repente alas de ángel y planean en el vacío, sin que el lector sepa (porque el texto a este respecto calla deliberadamente) si ellos eran ángeles o más bien seres humanos de una naturaleza distinta, recíprocamente unidos hasta la violencia y la crueldad; y si su vuelo tiene que ser interpretado como una fuga planeada desde tiempo atrás o si en cambio el crecimiento silencioso de las alas en sus espaldas se debe atribuir a la acción de un destino que, absurdamente a la obra contra sí mismo, había dotado de antemano a los niños de un medio para escapar a la futura catástrofe.

La ominosa presencia de un ala de pájaro en la espalda de la enigmática Yolanda en “Las islas nuevas”, por final, alcanza una oscuridad aún más impenetrable que la de los cuentos precedentes: vinculada de una manera misteriosa a las pesadillas nocturnas de la mujer, a su aspecto parecido a aquel de una gaviota y a su aparente refractariedad al fluir del tiempo, como a las islas que aparecen y desaparecen en la laguna no muy lejana de su casa, la imagen se detiene —en fuerza de una reticencia tanto «explicativa» como semántica (o simbólica)— en el umbral de cualquier explicación posible, vehiculando un misterio que es formulado a malas penas.

Por lo que respecta a la naturaleza específica de la transgresión fantástica, a la cual sólo podemos aludir brevemente, esa atañe en primer lugar al plano lógico y epistemológico, y puede ser inscrita en aquella vasta reflexión, literaria y filosófica, que a lo largo del siglo XX se ha interrogado con fuerza creciente sobre los límites de la *ratio* y las posibles incursiones más allá de sus

fronteras. Blanco privilegiado de las infracciones fantásticas más eficaces es la armadura de la lógica aristotélica, definida por los principios de no contradicción y del tercer excluido, así como por las nociones de tiempo, espacio y relación: mediante infracciones de naturaleza lógica —para cuyo análisis me parecen muy provechosos los estudios sobre la lógica simétrica del psicoanalista chileno Ignacio Matte Blanco (2000, 2000a, 2004), en que no tenemos aquí la posibilidad de profundizar—, lo fantástico más innovador del siglo XX provoca cortocircuitos que, haciendo vacilar los cimientos mismos del pensamiento, comprometen indirectamente a todas las estructuras (sociales, éticas, políticas) edificadas encima de ellos.

Como quiera que se decida llamar el «fondo indiferenciado» que presiona, en los cuentos fantásticos, debajo de la textura lógico-aristotélica, haciendo saltar sus costuras —sea que lo se define, con Freud, pensamiento animista, Dionisiaco con Nietzsche, modo simétrico con Matte Blanco, neutro con Blanchot, discurso *de la locura*, ausencia de obra y pensamiento del afuera con Foucault, *Das Ding* con Lacan—, eso remite, en todos casos, a una misma imposibilidad y a un mismo desafío: los de decirse afuera del *logos*, de rodear el lenguaje para coger, desde el lenguaje, algo que por definición le escapa.

En esta óptica, la literatura fantástica con mayor potencial subversivo representa una tentativa lograda de dar voz al Sin-fondo, a lo ilógico, sin renunciar al *logos*, abarcándolos ambos en un gesto que, lejos de integrar los dos polos, mantiene el conflicto en el punto de máxima tensión y en las dinámicas mismas del conflicto inscribe su identidad más preciosa.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos.
- AMIGONI, Ferdinando (2004): *Fantasmí del Novecento*, Torino: Bollati Boringhieri.
- BAIONI, Giuliano (1984): *Letteratura ed ebraismo*, Torino: Einaudi.
- (1997): *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano: Feltrinelli.
- BENJAMIN, Walter (1999): *Il dramma barocco tedesco* (trad. Flavio Cuniberto), Torino: Einaudi
- (1995): *Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in di. *Angelus Novus* (ed. Renato Solmi), Torino: Einaudi.
- BESSIERE, Irène (1973): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris: Larousse.
- BOMBAL, María Luisa (2007): "Las islas nuevas", en *La última niebla, La amortajada*, Barcelona: Seix Barral.
- BONIFAZI, Neuro (1982): *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna: Longo.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo (1940): *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BOZZETTO, Roger (1992): *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence.
- BUZZATI, Dino (1971): *La moglie con le ali*, en *Le notti difficili*, Milano: Mondadori.
- (1984): *Spaventosa vendetta di un animale domestico*, en *Paura alla Scala*, Mondadori: Milano.
- CALLIOIS, Roger (1984): *Nel cuore del fantastico* (trad. Laura Guarino), Milano: Feltrinelli.
- (1985): *Dalla fiaba alla fantascienza* (ed. Paolo Repetti), Roma: Theoria
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma: Carocci.

- (1986): “Fantasma, ¿estás?”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar: Coloquio internacional*, Madrid: Fundamentos.
- CASTEX, Pierre-George (1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris: Corti.
- CESARINI, Remo (1996): *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino
- CORTÁZAR, Julio (2002): “Carta a una señorita en París” y “Casa tomada”, en *Bestiario*, Madrid: Santillana.
- (1968): “Axolotl”, en *Final del juego*, Buenos Aires: Sudamericana
- DOLEZEL, Lubomír (1999): *Fiction e mondi possibili* (trad. Margherita Botto), Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto (2002): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.
- FINNE, Jacques (1980) *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- FONTMARTY, Francis (1986): “Xolotl, Mexolotl, Axolotl: una metamorfosi recreativa”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar: Coloquio internacional*, Madrid: Fundamentos.
- FREUD, Sigmund (2006): “Il perturbante” (trad. Celsio Balducci), en *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma: Newton Compton.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli: Pironti.
- LUKÁCKS, György (1957): *Il significato attuale del realismo critico* (trad. Renato Solmi), Torino: Einaudi.
- (1975): “Allegoria e simbolo”, en *Estetica*, vol. II (de. Ferenc Fehér), Torino: Einaudi.
- LUGANI, Lucio (1983): “Per una delimitazione del ‘genere’”, en Remo Ceserani et al. (eds.), *La narrazione fantastica*, Pisa: Nistri-Lischi.
- MATTE BLANCO, Ignacio (2000): *L'inconscio come insiemi infiniti*, Torino: Einaudi.
- (2004): “Creatività ed ortodossia”, en Pietro Bria e Fiorangela Oneroso (eds.), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Milano: Franco Angeli.

- (2000a): “Riflessioni sulla creazione artistica, Note sulla creazione artistica”, en Daniele Dottorini (ed.), *Estetica ed infinito. Scritti di Ignacio Matte Blanco*, Roma: Bulzoni.
- MERINO, José María (2007): “Buscador de prodigios”, en *Cuentos del reino secreto*, Madrid: Santillana.
- OCAMPO, Silvina (1961): “Tales eran sus rostros”, en *Las invitadas*, Buenos Aires: Losada.
- ORLANDO, Francesco (1990): *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino: Einaudi.
- PAVEL, Thomas (1992): *Mondi d’invenzione. Realtà e immaginario narrativo* (trad. Andrea Carosso), Torino: Einaudi.
- PENZOLDT, Peter (1952): *The Supernatural in fiction*, London: Nevill.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *La letteratura fantastica* (trad. Elina Klersy Imberciadori), Milano: Garzanti.
- VANON ALLIATA, Michela (ed.) (2002): *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica: Atti del convegno tenuto a Venezia nel 2001*, Venezia: Marsilio.
- VAX, Louis (1965): *La séduction de l'étrange*, Paris: PUF.
- (1987): *La natura del fantastico*, Roma-Napoli: Theoria.

EL DIGITALISMO EN LA INVENCIÓN DE MOREL

Teresa López Pellisa

Universidad Carlos III de Madrid

« ¿Les cuesta admitir un sistema de reproducción de vida, tan mecánico y artificial? Recuerden que en nuestra incapacidad de ver, los movimientos del prestidigitador se convierten en magia»

La invención de Morel, Bioy Casares

Yavé se clonó a su imagen y semejanza. Bautizó como Adán a su criatura y le dotó de sus mismos atributos divinos e inmortales hasta que le castigó privándole de todo. Para los cristianos la recuperación de la perfección adánica y la imitación de la vida de Cristo se convirtieron en la búsqueda de la divinidad y el acercamiento al Paraíso prometido. David F. Noble, en su ensayo *La religión de la tecnología*, desarrolla un minucioso estudio sobre cómo a principios de la Edad Media los eclesiásticos comienzan a estudiar las escrituras desde una perspectiva teórica que ensalza la tecnología y la trascendencia de tal modo que el conocimiento y las artes útiles se transforman en el único medio para lograr acercarnos a Dios. La tecnología se convierte en una técnica necesaria para sobrevivir en nuestro imperfecto y terrenal mundo, y en la posibilidad de la salvación. David Noble considera a los monjes benedictinos como los impulsores del desarrollo tecnológico orientado a fines espirituales, cuya premisa se basa en la recuperación de los poderes divinos que se poseían antes del pecado original a través de la ciencia.

En consecuencia, llegados a este punto, la recuperación de la semejanza divina de la humanidad y la trayectoria trascendental de la cristiandad se convirtieron en un proyecto histórico inmanente. Como resultado, la búsqueda de la perfección renovada —a través de diferentes medios, que en este momento incluían el avance de las artes— ganó coherencia, confianza, sentido de la misión y temporalidad. Este nuevo milenarismo historizado tendría una influencia enorme en el pensamiento europeo, y animó como nunca antes el

matrimonio ideológico entre la tecnología y la trascendencia. En este momento, la tecnología se convirtió paralelamente en escatología. (David Noble, 1999: 38)

El milenarismo resurge en la Alta Edad Media gracias al abad cisterciense de Calabria Joaquín de Fiore, que según Noble instauró el sistema profético más influyente conocido en Europa hasta la aparición del marxismo (véase Noble, 1999: 40). Esta corriente ha perdurado en el tiempo encontrando en filósofos, científicos y literatos a portadores y difusores de su doctrina, desde Roger Bacon a Giordano Bruno. En el siglo XVII el comentarista Walter Blyth declaró que «la razón y la experiencia de las Escrituras muestran que podríamos restaurar el paraíso en la tierra si añadiéramos ingenio a la creación» (Noble, 1999: 65). Newton dedicaba sus investigaciones científicas a comprender el universo porque consideraba que era el camino para identificarse con la mente del creador, y esta corriente milenarista perdura hasta nuestros días, si bien hoy podríamos hablar de neomilenarismo, tecno-paganismo, tecno-hermetismo o digitalismo. Podemos resumir este posicionamiento frente al fenómeno tecnológico como fe en la tecno-utopía. Estas tendencias cibernéticas o digitalistas que otorgan al papel de la ciencia y a las posibilidades que ofrece el ciberespacio un rol divino, y que se encarnan en los nuevos altares del siglo XXI para continuar seduciendo a los individuos pero ahora a través del poder evocativo de las máquinas, han sido denominados por Iñaki Arzoz y Andoni Alonso como tecno-hermetismo en un brillante ensayo titulado *La nueva ciudad de Dios* (2002), parodiando la ciudad de San Agustín. Ni la ilustración ni el positivismo han suprimido el estigma judeocristiano de occidente, y el siglo XXI-2.0 continúa teniendo alma, aunque ahora se trate de un alma cibernética.

La inteligencia artificial (IA) hace una defensa muy elocuente de las posibilidades de la inmortalidad y la resurrección basada en las máquinas, y sus discípulos, los arquitectos de la realidad virtual y del ciberespacio, están exultantes ante sus expectativas de una omnipresencia de carácter divino y de perfección incorpórea. Los ingenieros genéticos se imaginan a sí mismos como participantes divinamente inspirados en una nueva creación. Todos estos

pioneros tecnológicos albergan creencias profundamente asentadas que son variaciones de temas religiosos que nos son familiares. (David Noble, 1999: 17)

Douglas Rushkoff se refiere a esta creencia escatológica en las nuevas tecnologías como cultura ciberdética¹: «La ciberdelia reconcilia los impulsos trascendentales de la contracultura de los sesenta con la infomanía de los noventa. Además, también toma de los sesenta el misticismo milenario *New Age* y el ensimismamiento apolítico del movimiento por el potencial humano» (Mark Dery, 1998: 28). De este modo racionalismo e intuición, materialismo y misticismo, ciencia y magia, *New Age*, neopaganismo y tecnología digital se unen en el ciberespacio para dotar a los dígitos binarios (bits) de un poder transhumano que hace que Dios se encuentre igual de cómodo hoy entre los circuitos de un ordenador, como antes lo estaba en la cumbre de una montaña².

La invención de Morel es una novela publicada en 1940 bajo la influencia de teorías científicas deterministas y el devenir estético de la fotografía y el cine. Adolfo Bioy Casares muestra con acertado espíritu crítico los conflictos y dilemas del fanatismo tecnológico en una isla en la que se produce una suerte de realidad virtual, y cuyos elementos son muy significativos para comprender algunos de los problemas o falacias que nos promete el tecno-hermetismo: la tecno-utopía de Morel es la distopía de Bioy Casares. A través de la ciencia el

¹ Véase Mark Dery (1998). Douglas Rushkoff desarrolla el concepto *ciberia* en *Cyberia: life in the Trenches of Hyperspace Liberia*. El término lo toma del «Proyecto Liberia» de tecnología de realidad virtual patrocinado por Audodesk. Otros autores marcan el origen de *Ciberdelia* en la contracción entre *cibernética* y *psicodelia*.

² El exponente ficcional ciberdético o tecnohermético mas popular del siglo XX lo encontramos en la trilogía *Matrix* de los hermanos Wachowsky. Numerosos científicos informáticos, físicos y programadores contribuyen a fomentar esta relación entre ciencia y metafísica; John Perry Barlow, autor de la Declaración de Independencia del Ciberespacio (http://biblioweb.sindominio.net/telematica/manif_barlow.html), percibe las relaciones que se entablan entre los ciberusuarios como «la carne hecha palabra», debido a la digitalización de nuestros yoes virtuales a través de avatares de bits con los que nos relacionamos vicarialmente a través del código binario y de la escritura. Christopher Evans considera al ordenador como una máquina semidivina ultrainteligente capaz de salvar al ser humano. El libro *Hackers*, de Steven Levy, está lleno de metáforas ocultistas y religiosas que hablan de los programadores como «monjes tecnológicos» y el *Nuevo Diccionario de los Hackers* incluye definiciones de expresiones como «alta magia» o «programación vudú» (Véase Mark Dery, 1998).

personaje de Morel seculariza a Dios, convirtiéndolo en una máquina oculta capaz de hacerle inmortal.³

1. Las imágenes

« ¿Quién no desconfiaría de una persona que dijera: Yo y mis compañeros somos apariencias, somos una nueva clase de fotografías»
La invención de Morel, Bioy Casares

Las imágenes que reproduce el invento de Morel son holográficas⁴ y funcionan de un modo analógico. El artefacto tecnológico que asedia la isla es descrito como un proyector cinematográfico, aunque su resultado sea lo que hoy conocemos por realidad virtual⁵. Noël Burch, en *El tragaluz infinito*, explica cómo el propio Edison pretendía conquistar la naturaleza a través de sus reproductores de imágenes para triunfar sobre la muerte y consideraba que «el estereofantascopio o bioscopio da, a un tiempo, como indica su nombre, la sensación de relieve y del movimiento, o da la sensación de la vida» (1999: 22). Noël Burch ejemplifica con varios artículos de la época esta idea metafísica y trascendental que parecía emanar del celuloide y que puede verse perfectamente reflejada en la novela de Bioy Casares. En un artículo aparecido el 29 de diciembre de 1895 en *La Poste* podemos leer:

³ Argumento de *La invención de Morel*: El protagonista sin nombre de la novela llega a una isla huyendo de la justicia. La escoge como escondite porque le han dicho que está apestada y que nadie irá a buscarle a un lugar así. Al cabo de un tiempo descubre que no está solo, sino que la isla está habitada por un grupo de amigos de extrañas costumbres, y en su diario va describiendo lo que hacen cada día y el miedo que le producen por el riesgo de que le descubran y le delaten. Diariamente les observa con sigilo, y se enamora de una de sus integrantes: Faustine. Intenta entrar en contacto con ella, pero ésta le ignora. Finalmente descubrirá que las presencias no son reales, sino imágenes holográficas que mediante un invento tecnológico había tomado Morel (uno de los miembros del grupo) cuando los llevó allí de vacaciones. Dicho invento funciona de la siguiente manera: cuando toma una imagen, mata el original, y sólo permanecen en la isla sus dobles infográficos (aunque eso sí, eternamente).

⁴ La holografía fue inventada en 1948 por el premio Nobel en Física Dennis Gabor. Según Nicholas Negroponte «un holograma es una colección de todos los puntos de vista posibles en un solo plano de patrones de modulación de luz. Cuando se hace pasar la luz a través de este plano, o se refleja desde él, la escena se reconstruye ópticamente en el espacio» (1996: 149).

⁵ La realidad virtual es un entorno digital generado por las nuevas tecnologías informáticas. Este entorno se caracteriza por ser inmersivo, interactivo, tridimensional y polisensorial. En *La invención de Morel* se dan todas estas características, pero debido a la tecnología de la época no se trata de un espacio digital, sino analógico.

Cuando estos aparatos sean entregados al público, cuando todos puedan fotografiar a los seres que les son queridos, no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con la palabra a punto de salir de sus labios, la muerte dejará de ser absoluta. (Burch, 1999: 43)

El propio Morel, al confesarse con sus amigos, les dice que en un principio pensaba «erigir grandes álbumes o museos, familiares y públicos, de estas imágenes» (Bioy Casares, 2001: 162), de ahí la construcción del Museo en la isla. La concepción del arte pictórico, fotográfico y cinematográfico basada en la mimesis⁶ como modelo de comprensión y dominio de la realidad ha hecho que en la cultura occidental se piense que este tipo de reproducciones tecnológicas pueden generar «sobre-realidades espirituales»⁷. Esta idea espiritual basada en la fe de que las nuevas tecnologías cinematográficas, o actualmente el ciberespacio, pueden aportar novedades metafísicas a nuestras vidas será la inspiración directa de Bioy Casares, fascinado por los reflejos en los espejos, la tecnología y el cinematógrafo. La recreación de vida y el triunfo simbólico sobre la muerte ahora era posible:

Hubo, además, que perfeccionar los medios existentes. Los mejores resultados honraban a los fabricantes de discos de fonógrafo. Desde hace mucho era posible afirmar que ya no temíamos a la muerte, en cuanto a la voz. Las imágenes habían sido archivadas muy deficientemente por la fotografía y por el cinematógrafo. Dirigí esta parte de mi labor hacia la retención de las imágenes que se forman en los espejos. (Bioy Casares, 2001: 155)

Morel cree que ya no se puede temer a la muerte gracias al fonógrafo, la fotografía y el cine, pero también cree que su invento va más allá:

⁶ Véase Tomás Maldonado (1994) y Román Gubern (1996).

⁷ En las siguientes declaraciones de George Demeny también apreciamos este componente tecnológico en referencia a la tecnología del cinematógrafo: «Cuántas personas serían felices si pudieran volver a ver los rasgos de alguien que hoy ha desaparecido. El futuro reemplazará a la fotografía inmóvil, congelada, por el retrato animado, al que se podrá, con una vuelta de rueda, devolver la vida. / Se conservará la expresión de la fisonomía como se conserva la voz en un fonógrafo. Incluso se podrá añadir este último al fonoscopio para complementar la ilusión. A partir de ahora ya no hará falta analizar más, se hará revivir» (citado por Noël Burch, 1999: 43).

Estaba seguro de que mis simulacros de personas carecerían de conciencia de sí (como los personajes de una película cinematográfica). Tuve una sorpresa: después de mucho trabajo, al congregarse esos datos armónicamente, me encontré con personas reconstituidas, que desaparecían si yo desconectaba el aparato proyector, sólo vivían los momentos pasados cuando se tomó la escena y al acabarlos volvían a repetirlos, como si fueran partes de un disco o de una película que al terminarse volvían a empezar, pero que, para nadie, podrían distinguirse de las personas vivas (se ven como circulando en otro mundo, fortuitamente abordado por el nuestro). [...] Congregados los sentidos, surge el alma. Había que esperarla. Madeleine estaba para la vista, Madeleine estaba para el oído, Madeleine estaba para el sabor, Madeleine estaba para el olfato, Madeleine estaba para el tacto: Ya estaba Madeleine. (Bioy Casares, 2001: 156-157)

La primera parte de la máquina de Morel capta las imágenes, la segunda las graba y la tercera las proyecta. Las proyecciones del científico se distribuyen por el espacio y presume que ningún testigo admitiría que son imágenes, y que nadie creería en la perfección de su invento ya que sería más sencillo pensar que había contratado a un grupo de actores. Para Morel no hay duda acerca de la hipótesis del alma en estas creaciones artificiales, y se basa en los efectos que produce la máquina sobre las personas, animales y vegetales emisores: los desintegra. De este modo entiende Morel que la vida o el alma o la conciencia pasan del emisor al clon tridimensional. Este mundo hologramático paralelo al real está conformado por una inmaterialidad que le otorga un estatus imperecedero. Este mundo artificial es inmortal e incorruptible, siempre que la máquina funcione.

El físico Frank Tipler, en *La física de la inmortalidad*, habla de la metafísica derivada de los ordenadores, de que la teología no es más que una cosmología física basada en la idea de que la vida es inmortal, y demuestra sus postulados desde el materialismo científico y no desde la fe, describiendo el mecanismo físico a través del cual tiene lugar la resurrección universal sin la intervención de ningún fenómeno sobrenatural. Frank Tipler considera el alma humana como un programa ejecutado por un ordenador llamado cerebro. Para el

científico, igual que para Moravec Minsky⁸, «el mecanismo físico responsable de la resurrección individual consiste en la simulación de todas y cada una de las personas fallecidas hace tiempo —junto con los mundos en que vivieron— en los ordenadores del futuro lejano» (2005: 47). Pero no se trataría tan solo de una simulación, como ocurre en la semana que graba Morel en *La invención de Morel*, sino que consistiría en una *emulación*⁹, y esto nos lleva de nuevo a otros referentes literarios que ya mostraron que ni siquiera la ficción podía soportar la emulación, tal y como ocurre en la «Parábola del palacio» y en «Del rigor en la ciencia», de Jorge Luis Borges¹⁰.

La emulación, según el físico, permite a estos avatares evolucionar igual que sus entes reales, y al contrario que en *La invención de Morel*, estas simulaciones sí que pueden pensar y relacionarse con su entorno. Lo curioso de esta fantasía es que no saben que están dentro de un ordenador, ni que son una emulación, y esto nos recuerda inevitablemente a la novela de Daniel Galouye *Simlacron3* (1964) y su versión cinematográfica *Nivel 13*, de Josef Rusnak (1999), por utilizar ejemplos más recientes y no mentar a Calderón de la Barca. Podríamos sintetizar como moraleja de sus fórmulas matemáticas que vivimos en una emulación; que no sabemos si nosotros somos los emulados, y que la inmortalidad la conseguimos gracias a un superordenador que todavía no tenemos la capacidad de inventar, pero que albergará nuestras mentes en una realidad virtual revisitando de nuevo la caverna de Platón y el mundo de *Matrix*.

¿No debe llamarse vida lo que puede estar latente en un disco, lo que se revela si funciona la máquina del fonógrafo, si yo muevo una llave? ¿Insistiré en que todas las vidas, como los mandarines chinos, dependen de botones que seres desconocidos pueden apretar? Y ustedes mismos, cuántas veces habrán

⁸ Director del MIT (Instituto Tecnológico de Massachussets) y pionero en las investigaciones sobre inteligencia artificial. Considerado uno de los gurús cibernéticos con mayor repercusión en el pensamiento cibercultural.

⁹ Se trata de «la simulación absolutamente precisa de otro objeto» (Frank Tipler, 2005: 271)

¹⁰ «En el primer caso Borges apuesta por la desaparición del original ya que «en el mundo no pude haber dos cosas iguales; bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio como abolido y fulminado por la última sílaba». Y en el segundo caso es el clon el que perece y «en los desiertos del Oeste perduran despedazadas ruinas del Mapa, habitadas por animales y por mendigos» (Antonio Rodríguez de las Heras, 2004: 67).

interrogado el destino de los hombres, habrán movido las viejas preguntas. ¿A dónde vamos? ¿En dónde yacemos, como en un disco músicas inauditas, hasta que Dios nos manda nacer? ¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes? (Bioy Casares, 2001: 157-158)

Aunque debo reconocer que la descripción del mecanismo físico gracias al cual tiene lugar la resurrección universal de Frank Tipler me parece del todo excéntrica, lo cierto es que nos ayuda a decodificar el universo ficcional de *La invención de Morel*, ya que tanto el científico, como el protagonista y Faustine están inmersos en esa pseudo-realidad virtual inmortal dejando atrás sus corruptibles cuerpos, emulando al protagonista de la película *El cortador de césped* (Brett Leonard, 1992) cuando se fusiona con la Red. Morel es consciente de que sus reproducciones son o están vivas, y que por eso necesita emisores vivos, pero también llega a decir que no crea vida, por lo tanto sólo la transforma. Frank Tipler afirma que existe la vida tras la muerte debido a una inteligencia artificial que denomina Punto Omega recogiendo el trabajo del jesuita francés Pierre Teilhard de Chardin. Las simulaciones informáticas de los seres humanos serán la realidad virtual que Tipler denomina *resurrección de los muertos*, tal y como concibe Morel su universo holográfico. El físico y matemático estadounidense muestra su desacuerdo con el Kant que en *La crítica de la razón pura* afirma que la ciencia jamás encontrará respuesta a tres cuestiones centrales de la metafísica: Dios, la Libertad y la Inmortalidad. Tipler «demuestra» científicamente la existencia de Dios y de la Inmortalidad sin apelar a lo sobrenatural considerando el funcionamiento del organismo humano como el de un sistema informático. Pero, ¿qué tipo de hologramas son estos?, ¿se podría hablar realmente de inmortalidad y de alma, tal y como la hemos entendido hasta hoy?

2. La isla

«Hoy, en la isla, ha ocurrido un milagro»

La invención de Morel, Bioy Casares

Ha llegado el momento de anunciar: Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones —físicas, morales— para su defensa: creo que lo protegerán. Aquí estaremos eternamente —aunque mañana nos vayamos— repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos (Bioy Casares, 2001: 162).

Así describe su distopía tecnológica Adolfo Bioy Casares y así describe Morel su tecnoutopía. Bioy Casares escoge el nombre de Morel como homenaje a su inspirador Moreau, de la *La Isla del Doctor Moreau* de H. G. Wells, tal y como explica Borges en el prólogo a la novela. Numerosas utopías y paraísos soñados se encuentran ubicados en una isla, desde *La ciudad del Sol* (1623), de Campanella consagrada al culto de la ciencia y la tecnología como principios para la perfección moral, hasta *La Nueva Atlántida* (1672) de Francis Bacon, o *Cristianópolis* (1619), de Johan Valentin Andreae. Todas centradas en el uso de la tecnología como consecución de la felicidad. El propio Bioy Casares utiliza otro escenario insular como distopía científica y crítica a estos usos perniciosos y transhumanistas de las nuevas tecnologías en *Plan de Evasión* (1945).

Morel le usurpa a Dios su papel de creador al tomar el rol de demiurgo configurando y construyendo su paraíso soñado: la simulación de una relación sentimental con Faustine. El protagonista de la novela se encontrará frente a una realidad aparentemente cotidiana que no es real, y descubrirá que se trata de un universo codificado ante el que impondrá sus deseos manipulando las grabaciones —informaciones— que componen la matriz creada por Morel —

código alterable—. El fugitivo ha pecado y su castigo ha sido el vivir solo en una isla, convertido en un proscrito. Se refugiará en la única morada posible que le ofrece el dios-máquina, y el mundo tecnológico creado por Morel aparecerá como el salvador de su conciencia una vez que haya muerto materialmente —filosofía transhumanista—. Él será de algún modo el virus de la tecno-utopía de Morel, como Neo para el Arquitecto de Matrix, ya que reconfigura la programación de Morel para mostrarse ahora él como el amante de Faustine. Al encontrar el tesoro-máquina vence al máster del juego —Morel— y consigue a Faustine —la mujer virtual—.

3. La Arquitectura

«Con el piso iluminado y las columnas de laca negra que lo rodean, en ese cuarto uno se imagina caminando mágicamente sobre un estanque, en medio de un bosque»

La invención de Morel, Bioy Casares

Toda isla, sociedad o ciudad utópica debe estar pensada para que en un futuro posible puedan habitarla seres humanos, por lo que se necesitan edificios y casas en los que puedan desarrollar su vida. En esta isla los edificios son especialmente importantes ya que fueron diseñados para que vivieran allí eternamente las presencias holográficas de los amigos de Morel, y nos describen minuciosamente algunas estancias del museo que no podemos dejar pasar por alto, ya que evidencian la postura tecno-hermética, neomilenarista, tecnopagana o digitalista de Morel. En la superficie de la isla se pueden ver un museo, una capilla y una piscina.

Bioy Casares prepara el escenario de su invento a la perfección ya que no puede prometer la inmortalidad, la eterna juventud y el amor eterno sin un contexto místico religioso que lo legitime, así que en la isla tendremos dos pilares universales del pensamiento transcendental: la capilla de occidente y el museo —templo— de oriente. La descripción del *museo* parece dibujar un templo egipcio, que hará las veces de panteón eterno guardián de las maravillosas máquinas y las presencias que produce: «El comedor es de unos dieciséis metros por doce. Arriba de triples columnas de caoba, en cada pared,

hay terrazas que son como palcos para cuatro divinidades sentadas —una en cada palco—, semi-indias, semi-egipcias, ocres, de terracota» (2001: 100). Andoni Alonso e Iñaki Arzoz consideran Egipto como la cuna del actual tecnohermetismo, ya que sería «la primera versión de una creencia fantástica y mágica en la que se confunden el ocultismo, el gnosticismo y la mera superstición religiosa» (2000: 132). Egipto todavía hoy se considera el paradigma de la ciencia y de la sabiduría, junto a la biblioteca de Alejandría. En estos lugares ciencia y religión se confundían, por lo que para Alonso y Arzoz estos centros de «ciencia digitalista» serían los precedentes ancestrales de lo que hoy conocemos como Silicon Valley.

Dentro del museo hay una estancia que nos parece fundamental: el acuario. Vemos esta sala como una analogía de la isla, ya que es redonda, está rodeada de agua y para desplazarnos necesitamos navegar igual que en la Red. Este es el escenario que escogerá Morel para confesar su experimento al grupo. Ellos tomarán conciencia de la situación, despertarán y conocerán la verdad entre las aguas del acuario; símbolo de viaje —Caronte y el mito de Europa—, y de pureza o bautismo —ahora comenzarán sus vidas, puros y sin sus cuerpos—. La descripción de esta sala ofrece unas imágenes cuasi fantásticas, que interesan no sólo por su plasticidad sino por su trascendencia. Pero al margen de las descripciones del narrador, me interesa destacar las declaraciones de Jaron Lanier¹¹, uno de los creadores de la realidad virtual, sobre el futuro de esta nueva tecnología:

Digamos que estamos en algún punto del futuro. No sé cuándo, porque depende sobre todo de cómo vaya la economía. Pero esto podría empezar a ocurrir en diez o veinte años. Entrás en tu casa y miras a tu alrededor, y todo es normal excepto que hay mobiliario nuevo, pero sólo cuando te pones una gafas especiales. Fuera gafas y ya no hay muebles; te las pones y ahí están. Y el mobiliario virtual da la sensación de ser real, parece real, está junto al resto de tus cosas, pero es virtual. Uno de los elementos del mobiliario es un gran conjunto de estanterías con peceras. Si miras dentro de las peceras ves que no

¹¹ Jaron Lanier acuña el oxímoron *realidad virtual* en 1984 a raíz de una publicación para la revista *Scientific American*.

hay peces sino pequeñas personas correteando. En una, la gente está en unos grandes almacenes probándose ropa; en otra, está en un taller de terapia médica; en otra, mirando una propiedad inmobiliaria que está en venta. Entonces, cuando observas todas estas peceras, ves que en algunas están ocurriendo cosas realmente extrañas, como fiestas extravagantes en las que las personas se convierten en serpientes gigantes; metes la mano en una de estas peceras que de pronto empieza a hacerse enorme, hasta que estás dentro y eres una de esas personas. Y todas ellas forman grupos de personas que están unidas y ven cómo entran; así es cómo podría funcionar. Ése sería el teléfono del futuro. (Lanier, 2004)

En estas declaraciones podemos observar cómo su idea del futuro de la comunicación tiene paralelismos con el digitalismo que hemos detectado en *La invención de Morel*, y cuyo objetivo «es la producción de una realidad paralela o ilusoria como trasunto del cielo a través de diferentes tecnologías y cibertecnologías que van desde la televisión a la biotecnología y, especialmente, de la informática y de Internet» (Alonso y Arzoz, 2002: 100). Además del concepto de realidad virtual como el teléfono del futuro, Jaron Lanier también acuñó el término comunicación postsimbólica¹² para referirse a un tipo de metalenguaje ampliado basado en el intercambio de imágenes y sonidos en lugar de palabras escritas u orales. En este tipo de comunicación las imágenes ya no necesitan referentes reales, abriéndose el camino a todo un nuevo tipo de herramientas cognitivas en el sistema relacional. Navegando entre ese acuario enmarcado por el cuadrado de la interfaz de nuestra pantalla, nos asomamos a un océano infinito en el que podemos interactuar en comunidades virtuales a través de una comunicación post-simbólica y extracorporal.

La *capilla* es un símbolo directo del cristianismo católico, por lo que se hace muy significativo el silencio respecto a este edificio. Tras su descripción la única información que obtendremos es que siempre está vacía y que el protagonista no ha identificado a ningún cura entre los visitantes, por lo tanto ¿por qué la han construido? En su explicación-confesión Morel no lo aclara, y podemos suponer que en este universo también se hacía necesaria la presencia del

¹² Véase Mera (1993) y Vivar Zurita (2000).

Vaticano. Llegados a este punto debemos mencionar la importancia que otorga Paul Virilio a la velocidad: para él la *cronopolítica* es la que rige el mundo. Y le preocupa enormemente que la desaparición de las distancias que proporciona la Red la haga desaparecer:

Hoy en día hemos puesto en práctica los tres atributos de lo divino: la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez; la visión total y el poder total. Esto no tiene nada que ver con la democracia, es una tiranía (Virilio, 1999: 18)

Quizás podamos traer a colación cómo Peter Sloterdijk le recuerda a Virilio que la *contaminación dromosférica*¹³ de la que nos advierte fue iniciada por la expansión global del catolicismo con el descubrimiento de América por parte de Colón, «el Vaticano es el primer rincón del universo afectado por la polución dromológica: en él ha comenzado el efecto de la implosión» (Sloterdijk, 2003: 59) y el Papa es el primero en sufrir la falta de distancia. Tal y como dice el periodista cibercultural Julian Dibbell:

A lo largo de la historia, la espiritualidad se ha recluso en lugares específicos [...] ¿Qué le pasa a lo sagrado en un época en que las telecomunicaciones ridiculizan el concepto de geografía? Pues que se concentra en los nodos. Los nodos son el equivalente electrónico de los lugares y se dan en cualquier punto donde se crucen dos líneas de comunicación» (citado por Mark Dery, 1995: 59).

Si para este sector de la cibercultura la conexión a Internet supone una experiencia religiosa, y su credo se basa en las premisas encender, enchufarse y conectarse; es natural que las palabras de Julian Dibbell nos recuerden el versículo del *Nuevo Testamento*, «porque donde están dos o tres congregados en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos» (Mateo, 18'20)¹⁴, haciendo parecer a

¹³ La contaminación dromosférica es «la contaminación de la dimensión real por la velocidad. La velocidad contamina la extensión del mundo y las distancias del mundo. Esta ecología no se aprecia, porque no es visible sino mental» (Virilio, 1999: 59).

¹⁴ Véase Mark Dery (1998: 59).

las BBS¹⁵ los nuevos templos de la era de la información. Como hemos observado hasta ahora la simbología judeocristiana ha conceptualizado nuestras inmersiones en los exosistemas digitales a través del teletransporte más allá de nuestros cuerpos. Pero esa simbología no se ha desprendido de la ideología que sustenta sus discursos monopolistas, patriarcales y hegemónicos, reproduciendo los modos de representación institucional, el poder de la fuerza coercitiva y extendiendo los aparatos ideológicos del Estado al otro lado de la pantalla. Para comprender la capacidad de adaptación y de transformación de estas estructuras hegemónicas es necesario mencionar el análisis de Jacques Gallito a propósito del catolicismo:

La Iglesia primitiva era una suerte de Internet en sí misma, lo cual fue una razón para que el Imperio romano no la pudiera combatir. Los primeros cristianos entendieron que lo más importante no era afirmar su poder físico en un sitio concreto, sino crear una red de creyentes, que estuvieran *on-line*. (citado por Andoni y Arzoz, 2002: 89)

Parece que la profecía de Nietzsche a cerca de la segunda muerte de Dios tras su primera resurrección no contaba con una segunda resurrección entre los bits y ángeles del ciberespacio. Frente a la reproducción de viejas estructuras de dominación ligeramente camufladas entre el cableado de la banda ancha se hace necesario promover el espíritu crítico y hacktivista que proponen Andoni Alonso e Iñaki Arzoz con sus propuestas ciberatenienses.

4. El espíritu

«Mi alma no ha pasado, aún a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez)
a Faustine»

La invención de Morel, Bioy Casares

¹⁵ «Un BBS o *Bulletin Board System* (*Sistema de Tablón de Anuncios*) es un software para redes de computadoras que permite a los usuarios conectarse al sistema» (En <<http://es.wikipedia.org/wiki/BBS>> [Fecha de Consulta: 1 de mayo de 2008]).

La novela que nos ocupa se construye en torno a la construcción de un deseo y la imposibilidad del mismo. Morel es el creador de un invento que registra durante ocho días la vida de sus amigos en una isla, para reproducir eternamente sus hologramas. La motivación sexual del científico y su obsesión erótica hacia Faustine desvelan unas estructuras discursivas perversas, ya que su acción se centra en una tecnología que al grabar una imagen mata los originales¹⁶. El paraíso de Morel es por tanto un sucedáneo del cielo que imaginó, y debe transformar los cuerpos de sus amigos para poder habitarlo porque la materialidad de ese mundo es holográfica y sus habitantes también deben serlo. Uno de los gurús más radicales del panorama tecno-hermético es Nicholas Negroponte y probablemente uno de sus análogos cinematográficos sea David Cronenberg con su propuesta de «la nueva carne» en películas como *Videodrome* (1983) o *eXistenZ* (1999). Esto supone la creación de seres artificiales, del nacimiento de la «nueva carne» en detrimento de «la vieja carne», para lograr esa anhelada inmortalidad. En la novela vemos cómo el ser cibertecnológico ya no tiene por qué someterse a los problemas terrenales; la morada donde debe desarrollarse el ser ya no existe, se encuentra desubicada, desterritorializada, «fuera de ahí» (véase Lévy, 1998). Pero a pesar de esto Tomás Maldonado no se olvida de recordarnos que

para los ciberespacianos como para los místicos el cuerpo descorporalizado continúa siendo un problema porque, se quiera o no se quiera, en el espacio que ellos llaman poscorporal, el cuerpo, si bien ilusorio, continúa existiendo y obrando como un cuerpo real, con los mismo deseos, necesidades, placeres, anhelos, sufrimientos y frustraciones. (1994: 64)

¹⁶ «Cuando completé el invento se me ocurrió, primero como un simple tema para la imaginación, después como un increíble proyecto, dar perpetua realidad a mi fantasía sentimental» (Bioy Casares, 2001: 153). Reseñamos a continuación algunas de las obras más destacadas en las que se desarrolla el tema de la relación sentimental con una mujer artificial: *El hombre de arena* (1817) de E. T. A. Hoffmann, *Eva futura* (1879) de Villiers de L'Isle Adam, *El castillo de los Cárpatos* (1892) de Julio Verne. Y en los textos audiovisuales *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, *Casanova* (1973) de Fellini, *Tamaño Natural* (1973) de Berlanga, *No es bueno que el hombre esté solo* (1973) de Pedro Olea y *Abre los ojos* (1997) de Amenábar.

De hecho, Morel es una imagen eterna en la que podemos percibir su amor frustrado, porque en su alma, o conciencia —si es que su máquina realmente pudo captarla aunque tan sólo fuera durante los instantes de la grabación— expresaba las tensiones volitivas de su cuerpo: la imposibilidad de poseer a Faustine.

En *La invención de Morel* Bioy Casares puebla su isla de entidades fantasmales, igual que Gibson en *Neuromante* o *Mona Lisa Acelerada* crea inteligencias artificiales que pululan inmortales entre el no-espacio del ciberespacio. Y aunque se considera una herejía transformar el cuerpo por ser la obra de Dios, parece que la ambigüedad de las escrituras permite al ser humano forjarse la forma que prefiera como escultor cibernético y poner en práctica las propuestas artísticas que *performers* como Orlan o Stelarc abanderan, partiendo de la premisa de que el cuerpo está obsoleto. Pico della Mirandola en su discurso *De la dignidad del hombre* (1486), recoge las palabras de Yavé en el *Génesis* donde se muestra esta ambigüedad

No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informases y plasmasen en la obra que prefirieses. Podrás degenerar en los seres inferiores que son las bestias, podrás regenerarte, según tu ánimo, en las realidades superiores que son divinas. (2008)

Y parece que hoy el ciberespacio permite llevar a cabo todo este tipo de regeneraciones, que van desde las divinas a través de la encarnación de avatares incorpóreos, hasta las modificaciones escultóricas a través del *bodybuilding* posibilitado por la biotecnología y la cirugía estética, sin que por ello tenga el ser humano que perder su dignidad.

5. Fin

«Es ya molesto cómo quiero a esta mujer (y ridículo: no hemos hablado ni una vez)»

La invención de Morel, Bioy Casares

Para finalizar, no podemos dejar pasar por alto la aparición de Elisa en la narración. Cuando el protagonista estaba a punto de morir, recordó a una mujer de carne y hueso que le ayudó siempre: «mientras mire a Faustine no te olvidaré» (Bioy Casares, 2001: 86). Este dato es trascendental ya que Faustine se convierte en el *revenant* de Elisa y podemos preguntarnos si quiso de verdad a Faustine en algún momento o simplemente representaba, simulaba, aquello que él amaba. Aunque adore la imagen de Faustine o el recuerdo de Elisa, lo que realmente le impulsa a actuar es un referente humano y real que no puede alcanzar materialmente y por eso busca su análogo inmaterial, holográfico o virtual. ¿No es esta motivación la que empuja a muchos individuos de nuestra sociedad a encerrarse en sus «islas» y actuar de este modo en la red?¹⁷ En la historia de Bioy Casares se practica el malthusianismo¹⁸, pero no ya promovido por la castidad del catolicismo sino por su reaparición en forma de tecnopaganismo o digitalismo, fomentando una red de relaciones artificiales que olvidan que el amor es el placer de la carne y del contacto físico, haciéndonos recordar la frase de Paul Virilio acerca de que «¡ya no asistimos al divorcio de la pareja, sino al divorcio de la cópula!» (1999: 63).

¹⁷ Me parece fundamental la investigación de Sherry Turkle al respecto en su ensayo *La vida en la pantalla, construcción de la identidad en la era de Internet* (1995).

¹⁸ «O mejor dicho: estará completamente asegurada el día que los hombres entiendan que para defender su lugar en la tierra les conviene predicar y practicar el malthusianismo» (Bioy Casares, 2001: 164). Las alusiones a Malthus en la novela pueden interpretarse de diversos modos, pero me interesa especialmente la ironía de esta referencia en una isla semi-inerte, en la que el protagonista no puede mantener relaciones sexuales con la mujer deseada, y además esta mujer es estéril.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Andoni e Iñaki ARZOZ (2002): *La nueva ciudad de Dios*, Madrid: Siruela.
- BIOY CASARES, Adolfo (2001): *La invención de Morel*, Madrid: Cátedra.
- BURCH, Noël (1999): *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.
- DERY, Mark (1998): *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, Madrid: Siruela.
- GUBERN, Román (1996): *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama.
- LANIER, Jaron (2004): *Entrevista a Jaron Lanier*, en Universidad de Concepción, disponible en <<http://www.udec.cl/~litterae/irrew.htm>>, [fecha de consulta: 2 de abril de 2004].
- LÉVY, Pierre (1998): *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona: Paidós.
- MALDONADO, Tomás (1994): *Lo real y lo virtual*, Barcelona: Gedisa.
- MERA, Esther (1993): «Tecnología digital y universos descorporalizados», en Marcelo Expósito y Gabriel Villota (eds.), *Plusvalías de la imagen: acotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*, Bilbao: Rekalde.
- MIRANDOLA, Pico Della (2008): «De la dignidad del hombre», disponible en <<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/pico.htm>>, [fecha de consulta: 3 de mayo de 2008].
- NEGROPONTE, Nicholas (1996): *El mundo digital*, Bilbao: Ediciones B.
- NOBLE, David (1999): *La religión de la tecnología*, Barcelona: Paidós.
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio (2004): «Espacio digital. Espacio virtual» en *Debats*, n° 48, págs. 63-67.
- SLOTERDIJK, Peter (2003): *Experimentos con uno mismo*, Valencia: Pre-textos.
- TIPLER, Frank J. (2005): *La física de la inmortalidad*, Madrid: Alianza.
- TURKLE, Sherry (1995): *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet*, Barcelona: Paidós.
- VIRILO, Paul (1999): *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid: Cátedra.

- VIVAR ZURITA, Hipólito (2000): *Realidad Virtual*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- VV. AA. (1990): *Álbum: Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes»*, Anthropos.
- YEHYA, Naief (2001): *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*, Barcelona: Paidós.

LA NARRATIVA HIPERMEDIA: LOS RELATOS DEL SIGLO XXI

Rosa María Muñoz Lozano

Universidad de Alicante

Recurro a Cervantes para iniciar mi camino hacia la nueva forma de construir relatos: Cervantes le pide al lector, la atención y participación que Sancho demanda a Don Quijote, pidiéndole que no pierda detalle de la historia porque esta le debe su evolución. Pues bien, nuestro maestro, reconoce así, la autoría del autor y la autonomía propia de la obra desligada del autor. La obra puede discurrir por múltiples sendas y solo la participación interactiva puede iluminar y completar cada una. Nunca hubiera imaginado Cervantes que llegaríamos e escribir relatos digitales. Si el cine y la televisión han sido los medios protagonistas del siglo XX, parece que los hipermedia lo serán del siglo XXI. Su crecimiento ha sido espectacular y su influencia sobre los medios tradicionales es cada vez mayor. Es un hecho que está revolucionando los negocios, la educación y la utilización del tiempo libre.

Transitar por los laberintos digitales comienza a ser tan común para las nuevas generaciones como ir al cine o ver la televisión; pero su conocimiento es caótico y los senderos enrevesados. Los bloqueos cognoscitivos convierten en estatuas digitales a muchas personas que no se atreven a usarlos por miedo a perderse. Si un espectador se duerme en una película, esta no se detendrá; sin embargo, un programa multimedia interactivo sí. Luego el receptor de los multimedia no es un espectador pasivo, sino un lector activo y participativo, un *lectoautor*, un coautor del relato que puede optar por distintos tipos de participación. En un texto tal, la habitual dicotomía lector-escritor sencillamente desaparece.

La narrativa hipermedia plantea apasionantes interrogantes a autores, *lectoautores* e investigadores. Las musas de la literatura y la tecnología convergen hacia un mismo interés narrativo.

El gran reto que se le plantea a la narrativa hipermedia es dar cuenta de los procesos creativos de esta nueva narrativa surgida de la convergencia de

expresiones audiovisuales, fotográficas, etc., amalgamadas interactivamente por programas informáticos capaces de producir relatos según la participación de los *lectoautores*.

1. El hipertexto. Definición

Un hipertexto está formado por textos y *enlaces (links)* que pueden abrirse o activarse para remitir a otros textos, a otros tipos de información visual o auditiva que, a su vez, contienen enlaces que remiten a nuevos textos, y así, sucesivamente. En teoría, la red de remisiones, no tiene principio ni fin: cada hipertexto procura la posibilidad de continuar la lectura de otros hipertextos, y así *ad infinitum*.

Se atribuye a Theodor Nelson, la utilización, en la década de los sesenta, del término *hipertexto* para referirse a la *escritura no secuencial* que no llegaría a materializarse hasta los años ochenta con la formación de Internet, esto es, el sistema internacional que permite la publicación de textos relacionados entre sí por medios electrónicos.

Con frecuencia la definición quiere incorporar también la experiencia de los lectores y autores, ya que, por una parte, el hipertexto es proclive a la autoría múltiple, y por otra parte, proporciona al lector múltiples itinerarios de lectura y, por ello, obras expandidas cuyas fronteras y límites son difusos.

Un hipertexto es, en cierto sentido, como una enciclopedia, esto es: una colección de escritos en la que el lector puede moverse libremente en cualquier dirección. Pero a diferencia de una enciclopedia impresa, el hipertexto no se presenta al lector con una estructura previamente definida. Los *enlaces* pueden ser palabras clave o símbolos especiales. Al activarlos, al escribir una frase en un teclado o al hacer una indicación con el ratón, la página indicada aparece en pantalla, y un nuevo texto se despliega ante nuestros ojos, ocultando tras sí otros textos como si de un pliegue de papiroflexia se tratase.

Como bien señala Bolter, el enlace es un signo cuyo significado es el nodo con el que nos enlaza. Esta interminable cadena de significación justifica el

vértigo que dicen sentir a menudo los usuarios de hipertextos, que se van atrapando en una cadena significativa prácticamente interminable.

La tentación de definir y caracterizar comparativamente al hipertexto respecto del libro es comprensible: al igual que los primeros impresos imitaban la estética del manuscrito con sus abreviaturas y llamadas, los textos digitalizados se conciben a veces a partir del libro impreso o se nombran con metáforas relacionadas con él (tienen, por ejemplo, páginas, aunque su disposición sería más semejante a la del rollo que se desenvuelve ante el lector).

Si el hipertexto es muy distinto a una edición del libro de imprenta es porque varía el soporte, ahora electrónico, la capacidad de almacenar información y, sobre todo, de recuperarla de una forma múltiple e instantánea; por ello, multiplica los itinerarios de lectura de forma radical e inmediata. En este caso, la diferencia cuantitativa de accesibilidad y de interrelación sí procura un importantísimo salto cualitativo.

Cada itinerario de lectura será único: toda elección de un lector es exclusiva, ya que una opción cierra la otra como si no existiera, de tal modo, que de las muchas tramas posibles, el lector hipertextual sólo lee una.

Siguiendo en esta línea, Neus Rotger, dice que «jugar significa inventar espacios nuevos: lugares insólitos, regidos por leyes distintas». En cierto modo, la literatura electrónica inventa un juego interminable que propone a los lectores la posibilidad ilimitada de jugar.

Si, como decía Borges, «un buen escritor crea sus predecesores», la nueva escritura hipertextual también ha creado su tradición y sus antecedentes. La teoría literaria ha revisado la historia literaria a la búsqueda de casos de escritura no secuencial en los libros impresos, y, en particular, en la narrativa. La lista de los *protohipertextos* es variada, y también discutible.

Le cabe un lugar de honor a *Rayuela* de Cortázar, que, como todos sus lectores recuerdan, es muchos libros, pero fundamentalmente dos libros: el que se deja leer de forma convencional, siguiendo el orden de páginas y capítulos, y el que sigue un itinerario diverso, que el autor indica en cabecera de página y al final de cada capítulo.

También se cuenta en la breve nómina de recuperaciones, *Il castello dei destini incrociati* de Italo Calvino, *Dans le labyrinthe* de A. Robbe-Grillet, *Pale Fire* de Nabokov, *Tristram Shandy* de Sterne, *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Borges. A todos ellos se pueden añadir los sonetos combinatorios de Raymond Queneau.

De ahí la gran utilidad filológica del hipertexto, las muchas posibilidades que abre a la edición y anotación de textos.

2. La narrativa hipertextual

Así nace la narrativa hipertextual o, traduciendo directamente del inglés, la hiperficción, el hiperdrama o la hiperpoesía. Los lectores se convierten en hiperlectores (porque la lectura ya no es lineal) y los autores en hiperautores porque la construcción de textos requieren nuevas destrezas y previsiones.

De esto se deriva la respuesta a la siguiente pregunta: ¿los instrumentos de la teoría literaria, por ejemplo de la narratología, son aplicables sin modificaciones a la nueva literatura que hace uso de los enlaces hipertextuales, o tales herramientas han de ser modificadas por otras nuevas?

En los siglos XIX y XX, el deseo de ver el mundo en la palabra ha sido sustituido por la tecnología de la *ilusión perceptual*, mientras la prosa popular propia de la era posmoderna parece decidida a imitar el lenguaje de medios como el cine, la televisión o los ordenadores.

En los últimos años el hipertexto ha generado tanto interés que los interrogantes y las polémicas sobre el futuro del libro, abundan tanto en los libros como en la red, que es en sí misma un hipertexto de un tamaño y una accesibilidad sin precedentes.

Muchos creen descubrir un retorno a la cultura oral en las posibilidades que abre la hipernarración: el relato se convierte en una especie de espectáculo de títeres, el autor en un cuentacuentos que representa su obra en el ciberespacio.

El lector activo, el que ejerce el poder, el *escrilector*, es siempre bien recibido en el hipertexto. El autor crea el texto como una propuesta de opciones,

de historias que se forman y deshacen en cada lectura. A veces, los lectores de hipernarrativa suelen quejarse de que se sienten a merced del texto, arrastrados de acá para allá intertextualmente por caminos invisibles, incapaces de saber de qué trata el texto, y menos aún de encontrarlo significativo.

La naturaleza del hipertexto es multilineal, policéntrica, interconectada, fluída, cambiante, indefinida y antijerárquica.

Ahora bien, el hipertexto explora el movimiento, el desplazamiento y la metamorfosis. Ningún nodo es el origen o inicio absoluto, pues el hipertexto nunca es jerárquico ni asume una estructura fija. Esto no quiere decir que no tenga un centro o principio ordenador, lo tiene, pero cambiante y transitorio.

El hipertexto es, en ocasiones, *ilegible*, porque la lectura no termina nunca o porque el texto desaparece físicamente. De este modo, la ficción hipertextual no *es*, sino que *pasa*, ya que sólo existe durante el proceso de lectura.

A la fijación del texto impreso se contrapone, pues, la dispersión del texto en el ciberespacio. El texto físico y material, pasa a ser electrónico y virtual.

La creación de ilusión del autor crea espacios vacíos que piden un ejercicio de inventiva en el lector. Sí, la ilusión se convierte en requisito fundamental para entregarnos al otro mundo que nos propone el texto digital.

3. Comentario lingüístico de *Los estilistas en la sociedad tecnológica*

El libro digital da comienzo con una secuencia descriptiva de la ciudad de Moriana. Es un narrador en tercera persona, estamos ante la ausencia de protagonista, ya sea héroe o antihéroe. Sin dejar la primera página asistimos a un narrador que recurre a la primera persona del plural de modestia o inclusión para avanzar en el relato que sigue inmerso en una descripción. Las únicas referencias que obtenemos a lo que pudiéramos entender como personajes es una mera alusión a « el bosque de los estilistas » (como aquellos anacoretas entregados a la meditación que vivían sobre una columna).

La palabra Moriana le sirve de recurso lúdico, el autor llama la atención sobre ella, ya que aparece sola y repetida cobrando todo el protagonismo (pintada de blanco) en la pantalla sobre un fondo negro.

El narrador nos da una breve explicación de por qué eligió este nombre, y no otro, y en nuestra mente se hace cercano el recuerdo de Italo Calvino. Lo elige porque «se extiende en dos dimensiones como la pantalla de un libro electrónico».

Se produce de manera inmediata un hibridismo con el género lírico, la propia distribución en zigzag de las oraciones en la pantalla recuerdan a un poema. Estamos ante una de las primeras metáforas, de las muchas que recorren este hipertexto, en esta ocasión alude a la propia definición del hipertexto y para ello recurre a una serie de paralelismos sintácticos que otorgan musicalidad al texto: «se vuelve a las ciudades, se vuelve a los libros»; «ninguna es la primera, ninguna es la última» (refiriéndose claramente a las páginas de un libro).

Continúa con un juego de imágenes visuales, las palabras se deslizan y pasean por la pantalla a su antojo obligando a nuestros ojos a seguirlas y a romper con la linealidad de la lectura del libro impreso.

El narrador retoma la historia, esta vez anunciando la llegada a la ciudad de Moriana y escoge a «el hombre» como ser genérico que se encuentra ante ella. «Los grandes cubos de cristal negro» es la siguiente metáfora cuyo elemento A es Moriana. Los edificios no son tales sino «cajas grandes revestidas de cristal». Las casas adquieren una adjetivación trimembre «cúbicas, acristaladas, negras».

Un conector temporal hace avanzar el relato: «Al poco tiempo», frase, por cierto, ambigua y poco clarificadora respecto al tiempo transcurrido desde el inicio de la narración. Ahora el hombre genérico se convierte en «el visitante» y los edificios en «espejos negros», término disémico cargado de una clara connotación negativa.

La ciudad en sí pasará ahora a ser metafóricamente «el miope mastodonte». Una interrogación cubre por sí sola el espacio negro del interfaz elegido por el autor, y la repuesta es tan sorprendente como enigmática: «¿Y las calles de Moriana?», «Moriana no tiene calles», y al carecer de ellas, carece también de memoria. En el centro de la ciudad no está la plaza esperada sino un basurero electrónico. A las afueras, en lugar de los actuales chalés adosados, habita una población en columnas de cemento a modo de estilitas (de aquí el

título del hiperrelato). Recorriendo sus calles no llegamos a la iglesia o a la catedral, pero sí a una cúpula que «asegura una atmósfera transparente».

Memoria y recuerdo forman parte de un campo semántico alejado de los vocablos de la ciudad que otorga al texto su cariz ensayístico, invitándonos a una reflexión sobre la propia evolución de la humanidad.

En este momento se produce una interrupción del relato, y la voz del narrador pasa a ser la del autor que nos hace indicaciones para poder continuar. A través de diferentes enlaces, la historia es interrumpida por él mismo e, involuntariamente, por el lector.

En este paso, la sensación del lector de estar totalmente perdido es enorme. Un mundo de opciones se presentan ante él: «dejar, volver, alcanzar, consultar, glosar, comunicar», sin tener la certeza de qué opción es la válida si desea conocer el final de la historia.

Solo una imagen encontrará el lector que quiera navegar por este hipertexto: la imagen de un hombre frente a un espejo en el que se refleja todo el contenido de la habitación, incluido el sillón en el que está sentado, excepto la imagen de sí mismo. Esta imagen también es una metáfora de la visión distorsionada de la realidad que nos ofrece la sobreinformación que recibimos a través de la pantalla del ordenador.

El espejo es borroso porque absorbe una información desbordante y la comunicación no pasa con nitidez al otro lado. El espectador se va quedando solo en una sociedad de la información pero no de la comunicación. Asistimos a la fragilidad de la burbuja de esta sociedad tecnológica que representa nuevas formas de ignorancia en las sociedades avanzadas.

Poco antes de finalizar llegamos a una metáfora a modo de conclusión y que estaba claramente anunciada en las páginas anteriores: «la sociedad tecnológica es una débil burbuja en el planeta tierra».

El bosque de los estilitas representa a los ciudadanos actuales que viven frente a una pantalla de ordenador y esto ha hecho que se vean mermadas muchas de sus facetas como ser sociable. «Personas sin horario» que ya no precisan bajar a la calle ni siquiera para comprar porque pueden hacerlo a través de la red.

El basurero es la enfermedad de la obsolescencia: cualquier aparato electrónico tiene una corta vida y es una enfermedad que se traslada al hombre, y que establece a su vez una línea divisoria, del mismo modo que anteriormente la establecía el hecho de estar alfabetizado o no, hoy en día es la alfabetización informática la que marca la diferencia entre países, y por lo tanto, entre seres humanos.

Uno de los componentes que hace que un texto sea reconocido como un relato son sus límites, y, precisamente, el hipertexto de Rodríguez de las Heras, no los tiene. Hecho que marca una de las grandes diferencias de la hiperficción electrónica con respecto al libro impreso. La percepción por parte del lector de una situación inicial y una final es uno de los criterios para el reconocimiento de un texto narrativo en el libro impreso, aquí, por el contrario, no existe final.

Si tenemos en cuenta que existen relatos de acontecimientos y relatos de palabras, estamos claramente ante un ejemplo de estos últimos, ya que son las palabras insertas en frases breves y con contenido metafórico las que dominan el texto.

Si comentamos la espacialidad, Rodríguez de las Heras se ha dejado llevar, al igual que Cervantes, y ha pensado una ciudad imaginaria que pudiera representar a cualquier ciudad de la civilización moderna rodeada de avances tecnológicos; el término tan indiscutiblemente de moda, la globalización, le ha servido para denunciar todas las enfermedades de las nuevas sociedades.

4. Conclusiones

Paradójicamente, vivimos en la era de la comunicación, pero la incomunicación es cada vez mayor, el propio eje familiar, entendido como tal, está en crisis y cada vez son más las personas que viven solas; queda muy bien decir que son hombres o mujeres emancipados y con éxito profesional, pero el ámbito personal es el que nos lleva a la felicidad en un porcentaje muy alto, todos buscamos la recompensa del reconocimiento por parte de nuestros seres queridos.

Quién sabe si la película *Matrix* no será una realidad si el hombre no es capaz de dominar las propias máquinas que crea, y demuestra su inteligencia consiguiendo que estas le ayuden a mejorar su nivel de vida, y no al contrario.

La conclusión, a modo de opinión personal, a la que llego después de la lectura de este hipertexto narrativo, es que me ha costado mucho vislumbrar elementos positivos y esperanzadores en el contenido de este ensayo sobre nuestra sociedad tecnológica, que me he servido de elementos del discurso de Genette para una aproximación a su comentario, aun pareciéndome que los lingüistas deben descubrir nuevos métodos de análisis adecuados a este hibridismo de artes que ha supuesto la hiperficción literaria, y que he disfrutado mucho leyendo en la pantalla de un modo totalmente diferente al que estoy acostumbrada, anclada por generación y por profesión a la era Gutemberg, y por tanto, al libro impreso.

Por último, si Rodríguez de las Heras, quería invitar a sus lectores a una reflexión sobre los daños y perjuicios a los que se enfrenta el mundo actual, desbordado por la sobreinformación y por la falta de valores humanos como la conversación y la compañía, lo ha conseguido con creces.

También es cierto, que para quitarnos ese sabor de boca un tanto agrio, he de decir que soy una gran defensora de los avances y que no he pensado, en ningún momento, en que el libro impreso como tal pueda desaparecer, y mucho menos las humanidades, ya que, precisamente, por todos los nuevos modos de lectura que se han generado, creo que la comprensión lectora y la madurez crítica a la que nos lleva su práctica, es del todo imprescindible en la educación actual.

BIBLIOGRAFÍA

- ESTEBANEZ CALDERÓN, D. (2001): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza editorial.
- GARRIDO DOMINGUEZ, A. (1993): *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.
- GENETTE, G. (1965): *Estructuralismo y crítica literaria*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba.
- LANDOW, G.P. (1994): *Teoría del hipertexto*, (trad. P. Ducher), (ed. Orig. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1994). Barcelona: Paidós.
- MORENO, I. (2002): *Musas y nuevas tecnologías. El relato hipermedia*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, A. *Los estilitas de la sociedad tecnológica*, disponible en <<http://www.campusred.net/intercampus/rod8.htm>> [fecha de consulta: 1 de mayo de 2008]
- VEGA, M^a José (ed.) 2003. *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Mare Nostrum.

LA CIENCIA: ¿NUEVA RELIGIÓN EN JULIO VERNE?

José Gregorio Parada Ramírez

Universidad de los Andes

1. ¿La ciencia: una religión?

No sólo la masonería sino los viajes, las lecturas, la enciclopedia y muy particularmente la Ciencia marcada por la corriente positivista de la época van a moldear al famoso escritor. Y es que el siglo de Verne es revolucionario desde el punto de vista científico. Es cierto que muchas de sus «máquinas» existían ya en su época, pero el autor no hace otra cosa sino aumentar las dimensiones. Verne quiere que el mundo sea técnico, científico y desinteresado y paradójicamente regido por las leyes del dinero, nos dice Jean Pierre Poncey (1976: 63). Incluso los héroes vernianos entran en el mundo descrito por Marx: Detrás de Fogg y su sangre fría están los «bank-notes» que pueden resolver todos los problemas, Kin-fo, el héroe de *Las Tribulaciones de un chino en China*, por ejemplo, no le «coge gusto» a la vida sino reencontrando su fortuna. Por cierto, en la fortuna del padre de Kin-fo encontramos el beneficio capitalista por doquier: la fortuna que proviene del comercio fúnebre consistente en repatriar a China los despojos de los chinos muertos en California es un beneficio; por otro lado la exportación de la fuerza de trabajo china se constituye en otro beneficio. De igual manera, la fortuna colocada en San Francisco es un buen negocio bursátil. Es el juego económico y paradójico con la muerte, justo como lo hace la empresa funeraria «La Centenaire». En este sentido, nos dice Picot (1992), en *Las Tribulaciones de un Chino en China* se mezclan la historia y la mitología de un pueblo antiguo, el Imperio del Sol y la tecnología capitalista. Afortunadamente, el calculador Kin-Fo será al final más sensible gracias a la fuga a la que se somete en territorio chino, a la presencia de la bella Le-Ou y a la lección del filósofo Wang.

Dejando de lado estos asuntos monetarios vamos a las figuras emblemáticas, portadoras de saber, ejecutantes de la ciencia: el propio hombre

como ser humano y el sublime representante de los números y del conocimiento técnico, el ingeniero. El hombre y la ciencia son en Verne los motores que hacen girar al mundo. El hombre-héroe no persigue solamente objetivo materiales, él es solidario, busca una comunión con sus semejantes y su interés personal es secundario respecto al interés común. Está abierto a la búsqueda de la verdad. Aquí no hablamos del francmasón sino del hombre ideal en Verne. Para acercarnos al núcleo de la verdad verniana, el hombre ideal en Verne es encarnado por el ingeniero, el sabio científico que pone todos sus conocimientos al servicio de la humanidad. En *La Isla Misteriosa* es Cyrus Smith quien realiza «los milagros» gracias a sus conocimientos de física y química. «Cyrus Smith, caído con su globo sobre una tierra virgen, es el ejemplo de un hombre ingenioso. Reflexiona, busca, encuentra pero se cuida de decir: «Hagan como yo». Aporta su conocimiento, instruye al joven Harbert y se hace el Rousseau del *Emilio*. Es iniciador y no redentor» (Dekiss, 1991: 82). Verne reconoce que, incluso si el hombre es poderoso e inventivo, hay cosas que le son imposibles de crear, un grano de trigo por ejemplo, en clara alusión a las limitaciones de la ciencia. Por esta razón, el grano conseguido por Harbert es guardado con mucho esmero para la buena estación. Incluso los sabios como Liedenbrock reconocen la superioridad divina: «La bóveda es sólida; el Gran Arquitecto del Universo la ha construido con buenos materiales y jamás el hombre podrá darle alcance» (Verne, 1982: 87). Sin embargo, hemos visto cómo en *La Vuelta al Mundo en ochenta días* el dominio del hombre sobre la naturaleza es algunas veces posible gracias a sus invenciones. Mr. Fogg, muy a pesar de la mala estación, emprende un viaje con una fe absoluta en sí mismo y, sobre todo, en los medios de transporte de la época. «La tierra es vencida y más aún cuando el recorrido se hace en un tiempo récord, insignificante, lo que a la vez convierte al hombre en maestro del tiempo y del espacio» (Verne, 1976: 92).

Será pues el hombre el gran demiurgo que modifica su enorme morada, reduciendo las distancias y el tiempo en una mágica acción producto de su ciencia.

Si queremos realmente tener la opinión del propio Verne respecto al hombre la encontraremos en *La Isla Misteriosa*: «Así es el corazón del hombre.

La necesidad de hacer una obra que perdure, que sobreviva a él, es el signo de superioridad sobre todo el que vive aquí abajo. Lo que ha fundado su dominación es lo que la justifica en el mundo entero» (Verne, 1984: 783).

«La dominación debe ser repartida en proporción de las luces» decreta Saint-Simon (Froidefond, 1992: 20)¹ y, en consecuencia, el hombre de la era de la máquina ya no es el magistrado ni el soldado sino el ingeniero, un sabio con conocimientos científicos y técnicos. «Por intermedio del ingeniero se produce una confusión entre la demanda de saber y una demanda afectiva. El saber se ha convertido en una fuente de poder, el aprender en una fuente de placer» (Verne, 1984: 23). A manera de ejemplo tenemos a Smith como jefe natural de los colonos; James Starr, el jefe de trabajos de la mina, muy apreciado por los obreros; Nemo, el capitán del equipaje del Nautilus. Los tres tienen algo en común: son ingenieros que utilizan sus conocimientos con propósitos diferentes. El ingeniero es para Verne lo que el mago y hechicero son para los pueblos primitivos.

¿Alabando al ingeniero y a las máquinas que él produce y de las que se sirve con sapiencia, no habrá querido mostrarnos Julio Verne una Ciencia capaz de controlar el mundo cual nueva religión en gestación? Ya decía Jean Rostand que la Ciencia ha hecho de nosotros dioses incluso antes de que merezcamos ser hombres. Sin duda alguna, el conjunto de la obra de Julio Verne es un gran himno a la ciencia y al hombre mismo puesto que este último es el centro generador de descubrimientos y conocimientos. Ella por su parte es tan omnipresente en las páginas vernianas que a veces la narración pierde el gusto literario para ceder paso a largas consideraciones de orden científico y técnico². La ciencia se convierte en Verne en un verdadero culto. Sin ella, las máquinas no tienen ninguna razón de ser, los inventos, ningún objeto, y el hombre debe contentarse con guardar sus interrogantes en el fondo de su corazón. Lo sagrado, como en *La Isla Misteriosa*, siempre tiene el apoyo de la ciencia. Es ésta tan cómplice que Nemo, por ejemplo, aparece rodeado de atributos divinos,

¹ El trabajo de Froidefond estudia la importancia del ingeniero como marca de progreso en la obra de Verne.

² Los críticos son conscientes de que muchos lectores «se saltan» las largas consideraciones científicas de Verne, especialmente las clasificaciones de flora y fauna de algunas novelas.

sobrehumanos como el dominio del cuerpo y del dolor. La ciencia es un culto en sí misma puesto que su objetivo es la verdad universal que consiste en seguir un método de análisis riguroso de un evento cualquiera a fin de llegar a una explicación, con pruebas de apoyo, y de una manera irrefutable. En Verne, esta verdad hace más fuerte la fraternidad y el amor por el prójimo. La ingeniosidad de Cyrus Smith, su perseverancia, su espíritu de trabajo en equipo, le van a permitir reconstruir un mundo fraternal (Froidefond, 1992: 19). En efecto, gracias a la cooperación de cada miembro de la colonia y a los aportes de la ciencia, llegan a superar, poco a poco, todos los estadios de la evolución humana haciendo de su isla un pequeño paraíso donde Eva se llama «conocimiento y praxis » a la vez.

El gran templo de la ciencia es el universo entero y la tierra, el primer laboratorio de observación. En este sentido, señala Robert Pourvoyeur (1992: 33), antes que los inventos, la preocupación central en Verne es la geografía. Sus héroes recorren el planeta entero, en todos los puntos del globo lo miden y lo observan. El lector visita también, con ellos, todos los lugares escondidos y acompaña a los científicos en sus experiencias. Por amor a la ciencia, los héroes, siempre fieles y entregados, van bastante lejos en su búsqueda, incluso arriesgando su propia vida. Liedenbrock, consciente de los peligros del viaje, se lanza a la búsqueda del centro de la tierra. Mientras se muestra «como sabio egoísta», la dimensión humana de la novela es pobre, insípida, mejor aún, vacía. Al contrario, cuando expone su lado humano, en su entrega y sacrificio, la novela cobra un matiz más fraternal.

La obra de Verne es una invitación al descubrimiento del conocimiento y una gran iniciadora hacia el mundo científico. Las reflexiones de los amigos de Kin-Fo sobre la ciencia y el conocimiento (*Las Tribulaciones de un Chino en China*) no son gratuitas:

- La felicidad está en el estudio y el trabajo. ¡Adquirir la suma más grande posible de conocimientos es buscar convertirse en ser feliz!...
- ¡Y a aprender que, al fin de cuentas, uno no sabe nada!
- ¿No es verdad que ése es el comienzo de la sabiduría?

— ¿Y cuál es el fin?

— ¡La sabiduría no tiene fin! Respondió filosóficamente el hombre de lentes. ¡Tener sentido común sería la satisfacción suprema! (Verne, 1991: 2).

Kin-Fo está abierto a la adquisición de conocimientos. Nada puede sorprenderlo puesto que su espíritu, como el de su padre, se muestra optimista hacia las nuevas tecnologías:

Kin-Fo... era un hombre de progreso. Ninguna invención moderna de los occidentales no lo encontraba refractario a su importación. Pertenece a la categoría de estos Hijos del Cielo, demasiado raros todavía, a los que seducen las ciencias físicas y químicas... El progreso material se había introducido hasta en su interior. En efecto, los aparatos telefónicos ponían en comunicación los diversos espacios de su yamen. Timbres eléctricos también unían las habitaciones de su morada... Se alumbraba con gas... Había adoptado el fonógrafo, recientemente llevado por Edison a su más alto nivel de perfección (Verne, 1991: 48).

En otro orden de ideas, en Verne, ya lo hemos dicho, hay una dimensión religiosa y una concepción personal de Dios. Sus personajes son, como él, deístas³. Dios, llamado «Providencia», es una entidad poderosa y plena de bondad. Para A. Lebois (1976: 26) el reto asumido por Phileas Fogg es un himno de amor a la ciencia y un acto de fe en la Providencia puesto que Fogg tenía ciega confianza en el progreso que lo llevaría sin retraso a su objetivo. Con todo, el protagonista, y por qué no el hombre común, debe también enfrentar a la otra

³ El deísmo es la doctrina de los que admiten la existencia de un ser supremo, creador del universo, base y sanción moral, pero que rechazan todo culto exterior y toda revelación. El deísmo no es un sistema religioso propiamente dicho, es más bien considerado como una opinión filosófica. Tal como apareció en el siglo XVIII, era según Emile Faguet «un compuesto de ateísmo en formación y de cristianismo en descomposición».

Por su parte, el teísmo es la doctrina según la cual el principio de unidad del universo es un Dios trascendente a este universo. Hay diversos tipos de teísmo. El teísmo antiguo busca sobre todo un principio de inteligibilidad: Dios es un alma que, sin haber creado el mundo, lo organiza (Platón); más aún, el primer motor del devenir universal, inteligencia pura que se contempla ella misma, separada del mundo que ella no ha creado (Aristóteles). Con el teísmo moderno (San Tomás, Descartes, etc.) Dios se convierte en un principio de existencia: Es un dios personal, infinito, que creó el mundo, actúa sobre él por su providencia y se le manifiesta por revelación³.

Datos biográficos permiten concluir que Verne tuvo a lo largo de su existencia un comportamiento deísta.

fuerza de la balanza representada por el mal. De hecho, la advertencia ha sido dada: incluso la ciencia puede ser peligrosa y el orgullo, un mito que roe el corazón de un «sabio loco» como Orfanik cuyos experimentos no sirven sino para espantar a los pobladores de Werst y para contribuir con las malas intenciones de Gortz. También la ciencia encierra al hombre en la soledad tal vez en la paradoja de pretender ayudarlo a comunicarse (Picot, 1992: 63): En su yamen, Kin-Fo está siempre en contacto con el filósofo Wang no a través de conversaciones «persona a persona» sino por intermedio de un tubo acústico: «La máquina, al aumentar el poder del hombre en detrimento de sus capacidades éticas, desarrolla el orgullo del saber que arrastra al hombre inevitablemente a desafiar a Dios. Ella puede virtualmente cumplir una función religiosa al permitir a través de la incursión de la naturaleza, una contemplación más sublime» (Volker Dehs, 1992: 85). El Nautilus es una maravilla tecnológica de la que Nemo se siente muy orgulloso. Sin ella, el poder de Nemo se vería entonces completamente reducido. El es el genio de los océanos a causa de una máquina que se introduce en los misterios de las aguas. ¡Por esto Nemo busca destruirla para proteger al hombre de sus propias invenciones!

Sin lamentaciones, Verne dice adiós a la teología retrógrada del siglo XIX para dar cabida a la ciencia, moldeada por el positivismo, «una religión universal».

En esta novísima concepción la electricidad se comporta como la fuerza invisible que todo lo mueve. No es para menos que «la obra de Verne aparezca como el *Cantar de los cantares* de un nuevo Salomón, dedicado a ensalzar la grandeza exaltadora de un mundo donde triunfan la mecánica y la electricidad» (Froidefond, 1992: 33).

La electricidad, «el alma del universo», para utilizar la definición del autor, es la gran magia de las máquinas vernianas. A causa de su enorme poder, una nube de misterio cubre los prodigios de lo que ella es capaz. Nemo, orgulloso de su Nautilus, se conforma con decir que la electricidad le procura el calor, la luz y el movimiento. En otras palabras, habla de las aplicaciones pero no del origen de esta fuerza. Ella es el rayo nuevo, el fuego del hombre

moderno. La reflexión de Verne hace del hombre un nuevo dios. El hecho de producir electricidad, y, en consecuencia, el rayo, no es otra cosa sino convertirse en Zeus, en domador del fuego.

La máquina por excelencia en Verne es el tren, y por extensión, la máquina de vapor, pues ella lleva el progreso, reduce las distancias, integra a los pueblos, transporta la mercancía y, naturalmente a pasajeros que, como Phileas Fogg, devoran el planeta en poco tiempo. Para los sansimonianos, el tren es el progreso en sí mismo. El tren es sinónimo de velocidad y resultado de una revolución industrial que hace girar el mundo al ritmo de una nueva era: la de la máquina. Así, el poder del siglo XIX está marcado por la rapidez de las máquinas y el carácter efímero del transcurrir humano sobre la tierra. «*La Vuelta al Mundo* es [...] un himno a la máquina de vapor bajo la doble forma del barco y de la locomotora. La locomoción a vapor asegura el dominio del hombre sobre el globo terrestre y lo libera de la servidumbre del espacio y del tiempo...» (Chesneaux, 1976: 11). La armonía de la naturaleza no se rompe con esta dominación, la vía férrea se adapta a la naturaleza. La novela representa una alabanza a la exactitud y a la regularidad. Su héroe principal, creyendo en la superioridad de la máquina, es él mismo un hombre-reloj, un hombre-máquina que adapta su itinerario al cálculo establecido por el *Morning Chronicle*. Ganar la apuesta significa, pues, decir que el poder de la máquina es incontestable. No obstante, el éxito no depende solamente de la máquina sino del dinero. El mundo del éxito pertenece a los que poseen el dinero, como ocurre con la mayor parte de los héroes vernianos. La valija de «bank-notes» le abre a Fogg todas las puertas de lo imposible como la ganzúa de los cerrajeros (así lo corrobora el nombre de su valet Passepartout, que pasa por todas partes). El oro alquímico debe ser removido constantemente y la caldera de las locomotoras debe ser alimentada sin cesar, máxima esotérica de la búsqueda filosófica.

2. Verne y el Positivismo

Hablar de la relación entre Verne y la doctrina de Comte no implica demasiados riesgos. Podemos constatar perfectamente que las tesis de Comte tuvieron buena acogida en Verne.

La idea de la preponderancia de la industria, por cierto inseparable de la ciencia, que había acercado a Comte hacia Saint-Simon, se muestra claramente en *Veinte mil Leguas de Viaje Submarino*. El Nautilus es el producto de la industria siderúrgica más avanzada del siglo XIX: «su quilla fue forjada en el Creusot, su arboladura de hélice en la Pen & Co. de Londres, las planchas de su casco en la Leard, de Liverpool, su hélice en la Scott, de Glasgow. Sus bodegas fueron fabricadas por Cail & Cie de París, su máquina por Krupp, en Prusia, su espolón en los talleres de Motala, en Suecia, sus instrumentos de precisión por la Hart hermanos, de Nueva York» (Verne, 1984: 106).

En todos los dominios, la cartilla positivista es recorrida por Verne en sus obras. No sin razón Michel Serres (1974) dice que los *Viajes Extraordinarios* son el *Curso de Filosofía Positiva* para uso de todos, incluidas las ciencias exactas y las ciencias sociales. Sumergido en el espíritu positivista, Verne va a los límites de la bibliografía: la agota, cita listas, y rescribe haciendo el tour de una verdadera búsqueda documental. Su obra ha permitido, en cierta medida, crear en sus lectores el hábito de adquirir un conocimiento enciclopédico de las ciencias promulgadas por el positivismo. «Tuve la suerte, nos dice Verne en una entrevista con el periodista americano Robert Sherard en 1893, de entrar en el mundo en un momento en el que existían los diccionarios sobre todo tipo de tema posible. Me bastaba encontrar en el diccionario el tema sobre el cual buscaba información, y listo...» (Dekiss, 1991: 146).

En el positivismo, hay seis ciencias fundamentales: las matemáticas, la astronomía, la física, la química, la biología y la sociología, pero son las matemáticas las que proporcionan naturalmente las formas y los marcos del razonamiento necesario para las otras ciencias (Lafont-Bompiani, 1964: 337). Y muy ciertamente las matemáticas son las invitadas de honor para Verne. Las cifras y los cálculos se encuentran esparcidos en sus párrafos como las manchas

blancas de la bóveda celeste en una noche estrellada. Tomemos un ejemplo: Fogg es un híbrido entre la máquina y el hombre. Es la «verdadera mecánica» que funciona como un reloj matemáticamente cronometrado. Para ir de Saville-row al Reform Club, coloca «mil quinientas setenta y cinco veces su pie derecho delante de su pie izquierdo y mil quinientas setenta y seis veces su pie izquierdo delante de su pie derecho...» (Verne, 1998: 30). De igual manera *De la Tierra a la Luna* es un cuaderno de apuntes lleno de cálculos fascinantes.

Verne parece admitir la famosa fórmula de Comte: «Saber para prever» puesto que este principio asegura la sobrevivencia de los colonos en *La Isla misteriosa*: «Y en efecto ellos «sabían», y el hombre que «sabe» logra allí donde otros vegetarían y perecerían inevitablemente» (Dehs, 1992: 88).

El sueño comtiano de una religión de la humanidad no es extraño para Verne. El estado positivo de Comte es visto como el futuro de la humanidad⁴. De aquí la necesidad de una religión que reemplace al reino de Dios por el reino de la humanidad. Así, gracias a la ciencia, el hombre, al dominar cielo y tierra, viola todas las leyes divinas y naturales y a veces se siente igual a Dios (Verne, 1989: 94). El hombre es el centro generador de cambios, el inventor de las máquinas que retan a la naturaleza, el que va a sus entrañas para sacar sus minerales y agotarla.

Culmino opinando que Cyrus Smith nos hace pensar en el Mesías sansimoniano pues sin él los colonos estarían perdidos. Su ciencia se revela entonces como la salvación en medio de una isla salvaje, poniendo su inteligencia y sus técnicas al servicio de su «pequeña humanidad» para salvarla de las garras de la muerte.

⁴ Comte propone tres estadios en la evolución de la ciencia: el estado teológico en el que los poderes divinos sirven al hombre como principio de explicación y de acción, el estadio metafísico en el que los poderes divinos son reemplazados por fuerzas impersonales y abstractas, finalmente el estadio positivo.

BIBLIOGRAFIA

- CHESNEAUX J. (1976): *Jules Verne et le Tour du Monde*, Revue des Lettres Modernes, vol. 1, París.
- COMPERE, Daniel et al (1987): *Jules Verne, émergences du fantastique*, Revue des Lettres Modernes, vol. 5, París.
- COMTE, Fernand (1998): *Les grandes Figures des Mythologies*, París, Le Grand Livre du Mois.
- DEHS, Volker (1992): «L'âme de l'Oncle Lidenbrock. *Science et religion dans les Voyages extraordinaires*», *RLM*, vol. 6, París.
- DEKISS, Jean-Paul (1991): *Jules Verne: le rêve du progrès*, sl, Découvertes Gallimard.
- FROIDEFOND, Alain (1992) et al : *Jules Verne, la science en question*, Revue de lettres Modernes, vol. 6, París.
- Grand Larousse Encyclopédique* (1964), tomo 9. París.
- LAFFONT-BOMPIANI (1964): *Dictionnaire de Personnages*, París, SEDE,
- LAMY, Michel (1984): *Jules Verne, Initié et Initiateur*, París, Edic. Payot.
- LEBOIS, André (1976) «Poétique secrète du Tour du Monde en quatre-vingt Jours», *RLM*, vol. 1. París.
- LOTTMAN, Herbert R (1996): *Jules Verne*, Grandes Biographies Flammarion.
- MARITAIN, Jacques (1966): *La Philosophie Morale*, París, Editions Gallimad,
- PARADA, José (2005): *Una mirada al mundo religioso de Julio Verne*, Edic. Alcaldía de Girardot.
- PICOT, Jean-Pierre (1992): «Le Conteur et le Compteur ou Jules Verne entre Science et Sentiment», *RLM*, vol. 6. París.
- PONCEY, Jean-Pierre (1976): *Jules verne, émergences du fantastique*, París, Revue des Lettres Modernes, vol. 1. París.
- POURVOYEUR, Robert (1992): «Pégase chez Vulcain», París, Revue des Lettres Modernes, vol. 6, París.
- SERRES, Michel (1974): *Jouvences sur Jules Verne*, París: Editions de Minuit.
- VERNE, Jules (1984): *L'Île Mystérieuse*, París: Le Livre de Poche.
- (1984): *Voyage au Centre de la Terre*, París: Le Livre de Poche.

- (1991): *Le Château des Carpates*, Paris: Le Livre de Poche.
- (1994): *Vingt mille Lieues sous Les Mers*, Paris: Maxi-Poche.
- (1995): *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, Paris: Le Livre de Poche.
- (1997): *Les Indes Noires*, Paris: Edit. de Poche.
- (1998): *Le Tour du Monde en quatre-vingts Jours*, Manchecourt, Pocket
Classique.
- VIERNE, Simone (1989): *Jules Verne : Mythe et modernité*, Paris, Puf-écrivains.

LA BIBLIOTECA DE LA TERCERA FUNDACIÓN

Raúl García García

Universidad San Pablo – CEU

En esta comunicación se va a describir la Biblioteca de *La Tercera Fundación* (García, 2008): un catálogo de toda la ciencia ficción, fantasía, y terror publicado en español. En el resto de la comunicación nos referiremos a ella como la «Biblioteca» (con mayúscula) para distinguirla de una biblioteca como nombre o concepto común.

La Biblioteca tiene una parte técnica, muy importante, y una componente humana todavía más importante: las personas que la alimentan de datos, a las que denominaremos en lo sucesivo «los bibliotecarios». Se describirá el funcionamiento de la Biblioteca, tanto de la parte técnica, como de la componente humana.

Por lo que respecta a la solución técnica de la Biblioteca, se describirá brevemente la arquitectura de la aplicación que la sustenta y el modelo de datos utilizado por la misma, donde el relato original es la unidad de catalogación de contenido más pequeña, de manera que los libros son continentes de relatos. Asimismo se describirá la diferencia entre la catalogación de información técnica (la que proviene de los libros que se catalogan) e información de opinión (que se obtiene del conocimiento de los usuarios, de artículos, biografías, etc.). Por último se comentarán algunos aspectos futuros del desarrollo de la solución técnica.

En cuanto a la componente humana se mencionará su sistema de catalogación, su metodología de trabajo, y la importancia que presenta el hecho de que el grupo responsable de la biblioteca esté compuesto por un conjunto de personas con dedicación y conocimiento, y las ventajas que ello reporta frente a modelos de trabajo basados en la colaboración de cualquier persona, como puede ser la *Wikipedia* (V.V. A.A., 2008) o frente a proyectos personales.

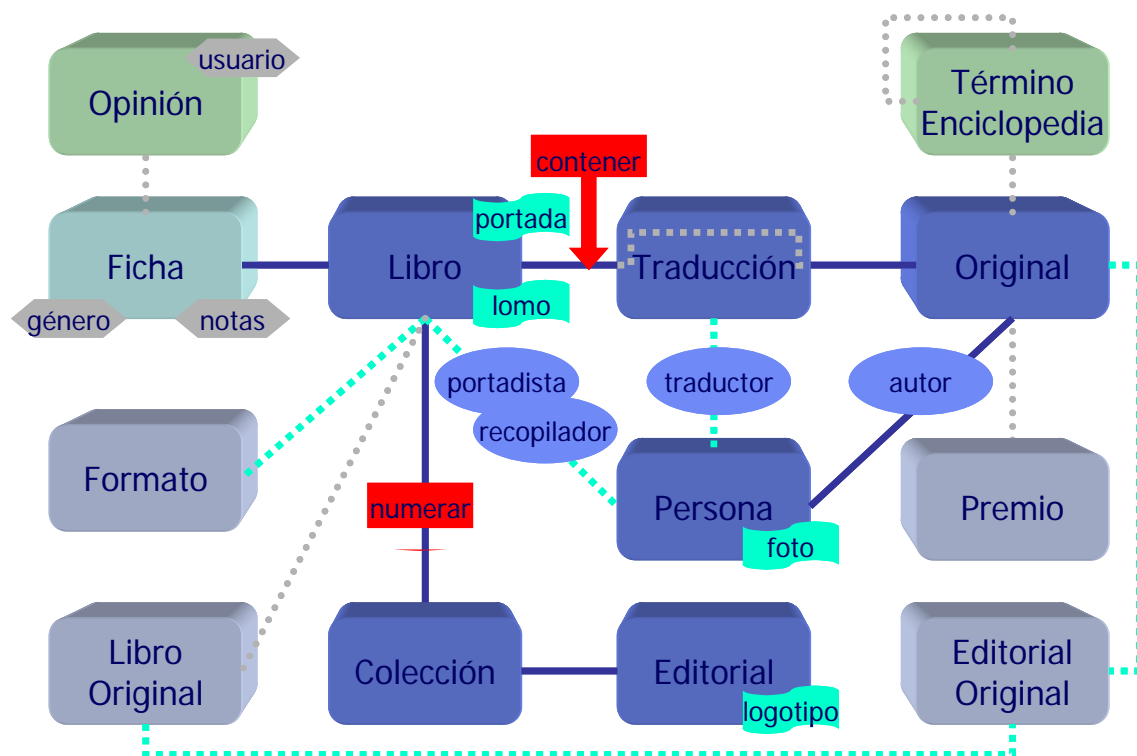
Como acabamos de comentar, y entrando en materia, la Biblioteca de La Tercera Fundación es un catálogo que pretende recoger toda la información

bibliográfica sobre todo lo publicado en lengua española perteneciente a los géneros de ciencia ficción, fantasía, y terror, incluyéndose en este último la narrativa fantástica del siglo XIX.

La solución técnica de la Biblioteca adopta la forma de una aplicación web, consultable en la dirección <http://www.tercerafundacion.net> (García, 2008) y cuyas características más importantes son las siguientes:

La arquitectura de la aplicación sigue los estándares establecidos por el *World Wide Web Consortium*, conocido como el W3C en lo relativo a aplicaciones web (W3C 2005, 2008; W3C oficina española 2001, 2002a, 2002b, 2007).

El modelo de datos de la Biblioteca se presenta a continuación:



De este modelo pueden destacarse varias características fundamentales, que se describen a continuación:

La primera, muy importante, consiste en que la Biblioteca cataloga únicamente libros escritos en lengua española (caja «Libros»). Quedan fuera de su ámbito los libros escritos en otros idiomas.

El relato original (caja «Original») es la unidad de catalogación más pequeña, y corresponde a toda aquella obra publicada, en cualquier idioma y de cualquier extensión. A cada relato original se le asocia la persona o personas (caja «Personas») que lo han escrito, denominados los autores.

Un original en español puede incluirse directamente en un libro (caja «Libro»); si, por el contrario, ha sido escrito en un idioma distinto del español, dicho relato se traduce (caja «Traducción») y es la traducción la que se incluye en el libro; por supuesto, un mismo original puede tener más de una traducción diferente al español, incluso con diferentes traductores.

Un libro dado pertenece a una colección (posiblemente con un número), y la colección a una editorial determinada. Si el libro no tiene colección, se indicará que pertenece a su editorial, y se marcará como «sin colección».

En todas las cajas marcadas en azul oscuro (Libro, Traducción, Original, Persona, Editorial, Colección) se guarda lo que denominamos información técnica (información que puede obtenerse de manera objetiva consultando el libro que se desea catalogar). Así, tenemos la fecha de traducción, la fecha de publicación, la portada o cubierta del libro, el lomo, el número de páginas, el ISBN, etc. También se consignan datos no obtenidos directamente del libro pero que siguen siendo objetivos y que afectan a estos conceptos básicos: biografía del autor, datos de contacto de la editorial, tipo de original (novela, novela corta, etc.).

En un segundo nivel está la información objetiva no tan relevante para la catalogación: formatos de libros (soporte, colación, etc.), premios otorgados a los originales, libro y editorial extranjeros donde se realizó la primera publicación (muy relevante en las antologías de relatos), etc.

Por último, pero no menos importante, se encuentra la información subjetiva, que surge de la capacidad del grupo de expertos que gestiona la biblioteca. Esta información subjetiva se vehicula en tres grandes conceptos:

La Ficha representa a una ficha de biblioteca, y por ello recoge todas las diferentes ediciones existentes de un mismo libro, así como alguna información no objetiva pero muy importante, como es el género al que pertenece el libro; dicho género es asignado por los bibliotecarios de la misma forma que se haría en una biblioteca física para clasificar los libros: ciencia ficción, fantasía, terror, ensayo, etc.

La Enciclopedia Galáctica es un conjunto de términos, dispuestos a modo de diccionario, donde se comenta brevemente el significado de cada uno y se

indica qué libros tienen una temática relacionada con el término; así, si hablamos de «Naves estatocolectoras», además de una definición, a buen seguro encontraremos una lista de relatos originales en los que aparecen dichas naves. Navegando desde estos relatos originales podremos obtener los libros publicados en español donde se encuentran incluidos dichos relato.

Las Opiniones recogen los comentarios que los usuarios de la Biblioteca realizan sobre los libros, limitándose aquí la labor de los bibliotecarios a eliminar aquéllas que se consideran ofensivas o insultantes, o están escritas de forma ininteligible (no se permite el uso de abreviaturas del estilo de las que se usan en los mensajes cortos de los teléfonos móviles); una vez que una persona ha emitido una opinión, su contenido no se puede modificar de ningún modo y por ninguna persona, siendo la única excepción la posibilidad de que el autor de la opinión la corrija en los cinco minutos siguientes a su publicación (esta posibilidad ayuda básicamente a la corrección de faltas de ortografía, sintaxis, etc. por parte del usuario que emite la opinión).

Como puede verse, el proyecto tiene una complejidad de catalogación bastante elevada, lo que nos lleva al siguiente punto, el más importante, que no es otro que la organización y recursos humanos necesarios para el correcto funcionamiento de la biblioteca.

Existen dos extremos a la hora de plantearse la organización de un catálogo como es una biblioteca virtual, que describiremos a continuación: el proyecto unipersonal y el proyecto distribuido.

El proyecto unipersonal: es aquél en el cual una sola persona se ocupa del desarrollo, administración y mantenimiento de la aplicación, así como de la catalogación.

Ventajas: si la persona que acomete el proyecto tiene el perfil adecuado, la catalogación se hace de la forma más exquisita y rigurosa posible; además no hay costes adicionales derivados de tener que enseñar a los bibliotecarios a manejar la aplicación, dado que todos los roles confluyen en la misma persona.

Inconvenientes: al caer todo el peso sobre los mismos hombros, el alcance de catalogación de un proyecto de este tipo está severamente limitado (al alcance de las manos de la persona en cuestión); además, consume mucho

tiempo de dicha persona en diferentes tareas, por lo que la catalogación suele quedar incompleta.

Ejemplo: el esfuerzo más paradigmático de un proyecto unipersonal es, sin duda, *Términus Trántor* (Parera, 2008). Su alma máter, Juan José Parera, reúne las condiciones de un hombre del Renacimiento: conocimientos técnicos para diseñar, desarrollar y mantener una página web, conocimiento y afición al género como para ser capaz de catalogar con extremo cuidado y calidad; lamentablemente su excelente catálogo se ve lastrado por ser un esfuerzo unipersonal. A finales de 2007 la Biblioteca de *La Tercera Fundación* ofreció una colaboración a *Términus Trántor*, de la cual se han beneficiado ambos catálogos, hasta el punto de que actualmente Juan José Parera forma parte del equipo de bibliotecarios de *La Tercera Fundación*.

El otro extremo de tipología de proyectos es el proyecto distribuido de colaboración universal: en el que cualquier usuario que disponga de acceso a Internet puede introducir datos en el sistema.

Ventajas: al disponer de, teóricamente, toda la humanidad (realmente se dispone de la parte que está conectada a Internet) como fuentes de datos, el ritmo y alcance de la catalogación pueden ser máximos.

Inconvenientes: no se dispone de ningún control sobre la calidad de los datos, por lo que el esfuerzo puede llegar a ser inútil debido a la proliferación de errores, accidentales o no.

Ejemplo: el ejemplo más conocido de este tipo de catálogo es la *Wikipedia* (V.V. A.A., 2008)

El modelo de la Biblioteca no se sitúa en ninguno de los dos extremos, sino que, siguiendo el principio de que «en el término medio está la virtud», se ha optado por un modelo intermedio, cuyas características pueden resumirse en:

Existe un grupo de desarrollo de la aplicación informática, y otro grupo de expertos que sólo se ocupan del contenido del catálogo; este grupo de expertos no es otro que «los bibliotecarios».

Se toma del modelo distribuido la capacidad de que cualquier persona pueda enviar datos a la Biblioteca, tomando así la ventaja de alcance y

capacidad de catalogación. Sin embargo, dichos datos nunca se publican directamente, sino que pasan por un proceso de análisis, revisión y, en algunos casos, mejora (que puede implicar la búsqueda o corrección de algún dato, la validación, etc.), por parte de los bibliotecarios, garantes últimos de la calidad de los datos finalmente publicados.

Del modelo unipersonal se toma la cuidadosa selección de los bibliotecarios, todos ellos grandes aficionados a los géneros de la biblioteca, y en varios casos con formación universitaria en Biblioteconomía y Documentación. Ellos son los que dan la calidad requerida a la biblioteca, que no es otra que tener una información tan correcta sobre los géneros que abarca, que pueda ser utilizada como referencia en estudios doctorales sobre ciencia ficción, fantasía o terror.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA GARCÍA, Raúl (2008) «La Tercera Fundación», disponible en <http://www.tercerafundacion.net> [fecha de consulta: 2 de mayo de 2008]
- PARERA, Juan José (2008) «Términus Trántor», disponible en <http://www.ttrantor.org> [fecha de consulta: 2 de mayo de 2008]
- (2008) VV. AA.: «Wikipedia, la enciclopedia libre», disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Portada> [fecha de consulta: 2 de mayo de 2008]
- (2005) WORLD WIDE WEB CONSORTIUM, Oficina Española: «Guías breves de tecnologías W3C», Ed. Oficina del W3C en España / Fundación CTIC
- (2008): «Guía Breve de Web Móvil», disponible en <http://www.w3c.es/divulgacion/guiasbreves/webmovil> [fecha de consulta: 2 de mayo de 2008]
- (2001) «Introducción: Creando un Sitio Web Accesible», disponible en <http://www.w3.org/WAI/gettingstarted/Overview.html.es> [fecha de consulta: 2 de mayo de 2008]
- (2002a) «Compra sitios Web que cumplan los estándares», disponible en <http://www.sidar.org/recur/desdi/traduc/es/calidad/2002-07-webagency> [fecha de consulta: 2 de mayo de 2008]
- (2002b) «¡Mi sitio Web es estándar! ¿Y el tuyo?», disponible en <http://www.sidar.org/recur/desdi/traduc/es/calidad/2002-04-webquality> [fecha de consulta: 2 de mayo de 2008]
- (2007) «FAQ: diferencias entre localización e internacionalización», disponible en <http://www.w3.org/International/questions/qa-i18n.es.php> [fecha de consulta: 2 de mayo de 2008]

ENFOQUES RECIENTES SOBRE LA CIENCIA FICCIÓN PROCEDENTES DE LAS UNIVERSIDADES FRANCESAS

Jaime Abella Santamaría

Universidad Complutense de Madrid

Desde hace varios años las universidades francesas vienen prestando atención desde distintos enfoques disciplinarios a la ciencia ficción y al fantástico, que suelen encuadrar dentro de lo que llaman literaturas de lo imaginario. Para su estudio se han creado centros de estudios y de investigación, vinculados a distintas universidades francesas, que organizan coloquios y publican revistas especializadas sobre estos temas, y todos los años se presentan y publican diversas tesis relacionadas con la ciencia ficción y con el fantástico.

En la presente comunicación se van a examinar desde tres perspectivas —la teoría literaria, la filosofía y las ciencias sociales y políticas— alguna de las publicaciones recientes que se consideran más interesantes sobre la literatura de ciencia ficción.

Pero antes de analizar los textos conviene hacer una referencia a los principales centros de investigación y a las publicaciones universitarias que se ocupan de la ciencia ficción.

Uno de los centros más activos es el Centro de estudios e investigación sobre las literaturas de lo imaginario (CERLI), consagrado al estudio del fantástico y de la ciencia ficción. Fundado en 1979, actualmente tiene su sede en la Universidad de París XII-Créteil, bajo la dirección de Françoise Dupeyron-Lafay. Cada año organiza un coloquio en distintas universidades, cuyas actas se publican en los cuadernos CERLI. En el año 2007 el coloquio celebrado en la Universidad de Maine tuvo por tema las voces de lo indecible en la literatura y en las artes fantásticas y de ciencia ficción. Y en el año 2006 el coloquio celebrado en la Universidad de Valenciennes se ocupó de las poéticas del espacio en obras fantásticas y en la ciencia ficción.

En la Universidad de Stendhal-Grenoble III existe desde 1984 un grupo de estudios y de investigaciones sobre lo fantástico (GERF) dirigido por William Schnabel. Desde hace algunos años publica las actas de los coloquios que organiza en coordinación con la revista *Iris*.

Vinculado a la Universidad de Provençe el Grupo de estudios y de investigaciones de lo extraño y del fantástico de Fontenay (GEEEF) edita desde 1991 la revista *Otrante*.

La revista *Cygnos*, publicada por el Centro de Investigación sobre literaturas anglosajonas (CRELA) de la Universidad de Niza ha dedicado dos números, el 21 y el 22, en el año 2005 a la ciencia ficción en la historia y a la historia de la ciencia ficción.

El Instituto de Investigaciones Sociológicas y Antropológicas, Centro de investigación sobre lo imaginario, de la Universidad de Montpellier III, edita la revista Cuadernos de lo imaginario, alguno de cuyos números ha versado sobre lo fantástico y la ciencia ficción.

La revista *Belphegor* es una revista internacional de nivel universitario consagrada a las literaturas populares. Su número de abril de 2004 está dedicado a los terrores de la ciencia ficción y del fantástico.

Existen también otras revistas universitarias que han dedicado números concretos a la ciencia ficción, como la revista *Caliban* de la Universidad de Toulouse, que en 1985 se ocupó de su estética o la revista Trames de la Universidad de Limoges que publicó las actas del XIV Congreso de la sociedad francesa de literatura general y comparada de 1997, uno de cuyos temas fue la elaboración de nuevas mitologías en la ciencia ficción.

Por su parte, la Universidad de Nancy dedicó en el año 2003 unas jornadas a las manipulaciones genéticas, mutaciones y metamorfosis en la ciencia ficción.

El Centro Cultural de Cerisy-La Salle ha organizado también dos coloquios interesantes en el año 2003 y en el 2006 sobre las nuevas formas de la ciencia ficción y sobre los imaginarios contemporáneos en la ciencia ficción, respectivamente, cuyos contenidos han sido recientemente publicados por la editorial Bragelone.

En mayo de 2006 se organizó en París el mes de la ciencia ficción, con el subtítulo todos los horizontes de la ciencia ficción en la Escuela Normal Superior (ENS), a iniciativa del Departamento de Literaturas y Lenguas y con el concurso del Departamento de Filosofía. Durante este mes se impartieron conferencias y se desarrollaron jornadas de estudio sobre la literatura de ciencia ficción y sobre las relaciones entre filosofía y ciencia ficción, con la participación de numerosos profesores universitarios. (www.mois-sf-ens.fr).

Asimismo se han editado numerosos estudios que tienen su origen en tesis presentadas en las universidades francesas o en estudios elaborados por profesores universitarios, o coloquios sobre el tema, y que se detallarán en la bibliografía.

Los análisis sobre la ciencia ficción, como las de cualquier otro género literario, pueden hacerse desde distintas perspectivas: política, sociológica, psicoanalítica, semiótica, etc., pero es más frecuente que los estudios se centren en sus contenidos y no en sus procedimientos literarios. Irene Langlet, maestra de conferencias en la universidad de Rennes en su tesis, publicada con el título de *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire* (2006), examina la ciencia ficción desde el prisma de su funcionamiento verbal, textual y literario. Para ello, se apoya en trabajos anteriores de Darko Suvin, de Mark Angenot y de Richard Saint-Gelais.

Darko Suvin (1977) caracterizaba la ciencia ficción como una literatura del extrañamiento cognitivo, que se desencadena por un «nóvum» introducido en el relato. Angenot (1978) considera que el elemento desencadenante del extrañamiento cognitivo, era un paradigma ausente que obliga a los lectores a imaginar, adivinar o reconstituir los elementos para completar lo mejor que pueda ese paradigma ausente.

Richard Sant-Gelais (1999) enfoca el estudio de la semiótica de la ciencia ficción, siguiendo los trabajos de Umberto Eco, de la narratología de Gérard Genette y de las teorías del relato de los mundos posibles de Pavel. Los textos de ciencia ficción sitúan los personajes y los acontecimientos en marcos que difieren más o menos radicalmente de nuestro mundo de referencia. Habría al comienzo de todo texto un «nóvum» una maravilla, un elemento extraño que va

a producir un efecto de extrañamiento. Esa diferencia que se podría llamar cultural y que Saint-Gelais, siguiendo a Eco, prefiere llamar enciclopedia, produce un distanciamiento cognitivo que es lo que caracteriza la ciencia ficción, tanto como género como proceso de lectura. Este potencial exógeno, este exotismo que comprende individuos imaginarios, datos, normas de funcionamiento y posibilidades también imaginarias, desestabilizan los cuadros de referencia del lector. El autor debe conciliar el relato y la exposición de la xenoenciclopedia, a través de una serie de inferencias y el placer del texto reside en la distancia cognitiva entre las inferencias del lector y la realidad cultural extraña que trata de construir. En algunos casos puede provocar un choque cultural que produce en el lector una toma de conciencia sobre ciertos aspectos de su cultura. Al placer de la inmersión en un mundo imaginario sigue el placer del trabajo cognitivo del lector para descubrir progresivamente las características del laberinto enciclopédico que le propone el autor. El sentido de la maravilla se acompaña entonces de un sentido de la lectura a veces muy intenso.

Después de comentar las anteriores posiciones sobre la ciencia ficción, Irene Langlet dividirá su libro en tres partes. En la primera expone las herramientas de la escritura de ciencia ficción, desde las opciones formales más evidentes hasta las más sofisticadas. En la segunda parte dirige una mirada crítica a la historia de la ciencia ficción y la última parte la consagra al estudio de cuatro obras recientes de ciencia ficción.

Langlet considera que las novelas de ciencia ficción son maquinarias narrativas de fabricar mundos que contienen en su proyecto y en su realización una mecánica conjetural. La conjetura nace de la articulación narrativa de un enigma, de un «nóvum», que se desencadena por diversos procedimientos: un neologismo, una frase aparentemente absurda, unas conexiones semánticas extrañas, un universo extraño. La articulación de esos «novums» y de su explicación es el verdadero motor del texto de ciencia ficción. A continuación, analiza diversos recursos didácticos para conseguirlo: la aposición, la caracterización, la descripción, el flashback o analepsis, las propias acciones y

acontecimientos del relato, el diálogo, el paratexto (glosas, mapas, esquemas explicativos).

Expone con numerosos ejemplos los diversos dispositivos de extrañamiento, que se utilizan en la ciencia ficción y analiza el empleo de las opciones formales, de los recursos narratológicos empleados, como son la narración en primera persona, la utilización de puntos de vista, la novela de formación, la polifonía, que multiplica los puntos de vista, los politextos, mediante la inclusión de anexos en las novelas, como glosarios, mapas, cronología, genealogías y la utilización de ciclos y series.

Siendo la ciencia ficción, ante todo, una ficción novelesca considera que sería conveniente trazar una historia del género a partir de la evolución de los procedimientos de escritura que dan forma y movimiento a su contenido. Para esta autora la historia de las formas de la ciencia ficción, deberá ser paralela a la historia de las formas de la novela, que está orientada, cada vez más, a una complejidad creciente de los resortes del relato que codifican y descodifican el extrañamiento. Después de pasar revista a las periodizaciones existentes y a su desarrollo en diferentes países, analiza cuatro obras singulares, de una cierta marginalidad política y cultural: *Neuromante*, de William Gibson; *El uso de las armas*, de Ian M. Banks; *Los tejedores de cabellos*, de Andreas Eschebach, y *Crónicas del país de las madres*, de Elisabeth Vonarburg. En relación con el lugar de la ciencia en la ciencia ficción, considera que las imágenes de la ciencia que manipula la ciencia ficción son imágenes de imágenes.

Finalmente, examina tres temas clásicos de la ciencia ficción: la ópera espacial, las sociedades futuras y los viajes en el tiempo, estudiándolos desde la perspectiva de la poética y aplicando las conclusiones de las partes precedentes y concluye que la ciencia ficción podría ser la literatura clásica de la postmodernidad y, como clásica, digna de ser transmitida por la institución académica.

La ciencia ficción ha sido abordada también desde el ángulo filosófico. *Philosophie et science-fiction* (2000) es un libro publicado en la librería filosófica J.Vrin de París, coordinado por Gilbert Hottois, y en el que varios autores de distintas universidades de lengua francesa se interrogan sobre el valor y la

significación que la ciencia ficción puede tener para la filosofía y sobre la dimensión filosófica de algunos temas característicos de la ciencia ficción, como el fin del tiempo, las paradojas temporales, la comunicación con otras inteligencias, la noción de persona, las diferencias entre lo humano y lo artificial, entre lo real y lo virtual y las mutaciones.

Guy Bouchard de la Universidad Laval de Quebec (Hottois, 2000, 43-66), recuerda —en un artículo sobre la “Ciencia ficción, utopía y filosofía: el arte de asombrar”— que para Platón el sentimiento de asombro es la característica de la filosofía y para Aristóteles el amor de los mitos, de las historias, constituye también un amor a la sabiduría, pues engendra el asombro, y la ampliación de los horizontes del espíritu. Y el sentido de la maravilla, la búsqueda del asombro, constituye también el horizonte de la escritura de ciencia ficción.

El tema de la identidad personal es analizada por Jean-Noël Missa de la Universidad Libre de Bruselas (Hottois, 2000, 85-94) a partir del uso que filósofos anglosajones hacen de situaciones características de la ciencia ficción tomadas como experiencias de pensamiento, en una época en que la identidad no parece beneficiarse de la estabilidad que tiene su asiento en un alma sustancial y depende cada vez más de una materialidad cambiante y técnicamente transformable.

Uno de los más interesantes trabajos incluidos en el libro es el de su coordinador Gilbert Hottois, de la Universidad Libre de Bruselas, titulado “Trascendencias simbólicas y técnicas” (Hottois, 2000, 129-144).

Tres aspectos de la dimensión filosófica de la ciencia ficción se interrogan sobre el porvenir de la especie humana. La primera es la guerra entre formas de vida, cuyo arquetipo es la *Guerra de los mundos*, de H.G.Wells, en la que los microbios son los que derrotan a los marcianos en una muestra de solidaridad de la biosfera que sirve para poner de manifiesto la importancia de la preservación de las especies por muy alejadas que estén del hombre.

La segunda ilustración de su dimensión filosófica la constituyen los estancamientos evolutivos, ya sean debidos a la inconsciencia o a la realización de deseos utópicos, ya sean biológicos, sociales o tecnológicos. *Un mundo feliz*, de A. Huxley, con su totalitarismo científico es una muestra de esta posibilidad.

El Apocalipsis, la desaparición de la especie humana, es otra ilustración de esta problemática y los ejemplos en la ciencia ficción son múltiples.

En cuanto a las trascendencias simbólicas, recuerda cómo el hombre ha deseado siempre trascender las condiciones de la existencia. Tradicionalmente la trascendencia ha sido localizada en el lenguaje, en el logos. Todavía hoy la actividad lingüística es el medio y la matriz del progreso de las instituciones simbólicas (cultura, educación, organización jurídica y política). Pensando el hombre se trasciende y toma conciencia de su trascendencia, gracias a ciertas actividades simbólicas (meditación, oración, filosofía), en la cima de las cuales figuran la contemplación y el éxtasis. Las trascendencias simbólicas de la humanidad no modifican la naturaleza del hombre.

Ahora bien, el desarrollo de las neurociencias va a dar lugar a una trascendencia técnica en la que el imaginario mundo de las trascendencias simbólicas puede resultar caduco. El motor de la evolución futura mediante la trascendencia técnica en lugar de simbólica provocará cambios radicales e indefinidos de la naturaleza humana: transformaciones del cuerpo y de los cerebros, de los modos de comunicación y de interacción. La descorporeización del cerebro, a través de las técnicas de la realidad virtual y del ciberespacio es objeto de especulación por la ciencia ficción en muchas obras, incluso en una tan temprana como *Los primeros y últimos hombres*, de Olaf Stapledon. El imaginario de la ciencia ficción vislumbra escenarios donde la desmaterialización progresiva del cerebro, pasando por nuevas estructuras técnicas, soportes del espíritu mucho más amplias, acaba, incluso, en estructuras dinámicas del espacio-tiempo.

Con anterioridad al libro comentado, apareció un libro de Guy Lardreau: *Fictions philosophiques et science-fiction* (1998). El autor, en una primera parte, examinaba las ficciones como experiencia filosófica, mediante las cuales se construyen mundos imaginarios que obligan a una doctrina a anunciar sus postulados y a poner a prueba su coherencia su validez, su necesidad o contingencia. Acude para ello a los ejemplos de Leibniz, Condillac, Malebranche, Spinoza y Descartes. En la segunda, estudiaba la ficción como experiencia de la filosofía, afirmando que la ciencia ficción ha tomado de manos

de la filosofía la fabricación de mundos, y su grandeza reside en plantear cuestiones que constituyen desde siempre la tarea propia de la filosofía, pero a su manera, como una filosofía de opinión. La ciencia ficción es en cierta manera una gnosis y es a la filosofía como la gnosis a la teología, concluye.

La ciencia ficción también ha sido objeto de análisis desde la perspectiva política y sociológica en las universidades francesas.

La revista *Eidôlon* de la editorial universitaria de Burdeos ha dedicado su número 73 de noviembre de 2006 a las «Ficciones de anticipación política». Después de una introducción de Roger Bozzeto, de la Universidad de Aix-en-Provence (VVAA, *Eidôlon*, 2006, 21-28) y de artículos de Philippe Clermont y Kanthan Ayed que tratan, respectivamente, de la ciencia ficción femenina (VVAA, *Eidôlon*, 2006, 29-48) y de la ciencia ficción árabe (VVAA, *Eidôlon*, 2006, 49-58), las demás colaboraciones se dividen en cuatro partes: la ruptura con el mundo antiguo, la imaginación del futuro, el aspecto profético y la cuestión del poder.

Entre los estudios reunidos hay algunos en el que se examina la dimensión política de algunos textos que no son de ciencia ficción, como *La balsa de piedra*, de Saramago; *Heliopolis*, de Ernst Jünger; *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, y *El diario de la guerra del cerdo*, de Bioy Casares.

Tal vez los trabajos más interesantes incluidos en el libro son los que comentan las novelas: *Campo de concentración*, de Thomas Disch; *Globalia*, de Jean-Christophe Rufin, y *Los tiempos tenebrosos*, de Talib Umran.

En la novela de Thomas Disch: *Campo de concentración*, señala Robert Khan, (VVAA, *Eidôlon*, 2006, 253-262) de la Universidad de Rouen, hay tres aspectos muy notables desde el punto de vista de la anticipación política: la posibilidad médica de un arma biológica nueva, las formas de diseminación de la enfermedad utilizadas por el autor y la alegoría del campo de concentración y de la enfermedad como verdad última de la historia y de la condición humana.

Natacha Vas-Deyres, de la Universidad Michel de Montaigne, Burdeos 3, analiza (VVAA, *Eidôlon*, 2006, 348-357) en *Globalia*, de Jean Christophe Rufin: el poder difuso o las derivas del integrismo democrático. La novela denuncia en lo

que podría convertirse nuestra sociedad mundializada, si ciertas tendencias son llevadas al paroxismo: fractura definitiva entre ricos y pobres, despolitización total, ignorancia de la historia, hedonismo individualista y donde el miedo obsesivo al terrorismo, a los riesgos ecológicos y al empobrecimiento son utilizados como factor de cohesión social para justificar el control de la información y de la fuerza pública por una oligarquía de empresas multinacionales.

Kawtar Ayed, de la Universidad de Aix-en-Provence, expone en “La ficción árabe bajo los augurios de la pesadilla” (VVAA, Eidôlon, 2006, 49-58) cómo desde los años cincuenta nacen también anticipaciones políticas en los países del sur, sobre todo árabes y analiza la dimensión política de la pesadilla descrita en “Los tiempos tenebrosos” del autor sirio Talib Umrâd, doctor en astronomía y profesor de la Universidad de Damasco. En ella se describe un sistema político llamado Estado realista democrático impuesto por la nueva potencia mundial que ha implantado en todos los países colonizados una organización llamado los luchadores libres.

Unos años antes, Alexandre Hougrón en *Science-fiction et société*, publicado en el año 2000, lanzaba una mirada crítica a la ciencia ficción actual que se ha convertido, sobre todo a través de las producciones audiovisuales, en una expresión hegemónica del imaginario contemporáneo y se pregunta si no participa en una amplia e insidiosa puesta en cuestión de los fundamentos racionales y democráticos de nuestra sociedad. La ciencia ficción puede convertirse en un refugio y una evasión para escapar al mundo de los adultos y responsabilidades. No es casualidad si los Estados Unidos, tierra puritana por excelencia, sea el motor de tantas películas de invasores alienígenas. Ahora bien, la ciencia ficción posee un doble rostro; uno como expresión del imaginario que pone en cuestión nuestras certidumbres; y otro que cultiva gratuitamente nuestra angustia y se encierra en un universo de confusiones donde todo es posible.

En realidad, la ciencia ficción, como todo relato, tiene también un aspecto desmovilizador que se acentúa por esa peculiaridad suya para convertir en fanáticos, en «adeptos» a los aficionados, contribuyendo a la formación de

culturas marginales, que corren el riesgo de encerrarse en sus propias figuraciones, perdiendo el contacto con la realidad y con la dinámica de la historia. Sin embargo, toda buena novela, incluida la de ciencia ficción, tiene algo de perturbador, de corruptor de los paradigmas tradicionales. Por eso, la ciencia ficción que se ocupa de la creación de otros mundos en una relación creíble con el mundo real, provocando una destrucción metafórica del mismo, conquista algo de la primitiva extrañeza del mundo y atisba el futuro que corroe lo existente.

No es la prospección lo que identifica a la ciencia ficción como género, sino la especulación sobre las transformaciones de la realidad, mediante la construcción de un escenario y de una historia coherente y articulada y en esa actividad exploratoria surgen imágenes, mitos, retazos de poesía. Ninguna otra literatura puede superar a la ciencia ficción como estimuladora de experiencias, mediante la combinación y elaboración de nuevos mitos y símbolos que destruyen y modifican los existentes y genera conjuntos nuevos entre los elementos sensibles, valorativos y simbólicos de la realidad. Actuando así sobre un material extraño, rompe y transforma los esquemas habituales de la experiencia. Frente a la rutina cotidiana, afirma las posibilidades ilimitadas y reprimidas del hombre y la inagotabilidad de lo real, manifestando el poder de divergencia que la imaginación comporta.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGENOT, Marc (1978) *Le paradigme absent. Eléments pour une sémiotique de science-fiction. Poétique* n° 33, pp 74-89.
- BESSON, Anne (2004), *D'Asimov a Tolkien. Cycles et series dans les literatures de genre*, Paris: CNRS. Editions.
- BOUSQUET, Charlotte (2002) *Les mondes imaginaires et le déplacement du reel: un questionnement de l'etre humain*. Paris. Université. Paris Sorbonne.
- BOZZETTO, Roger (2007) *Fantastique et mythologies modernes* Aix-en-Provence. Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, Roger (2004) *Les frontières du fantastique* Paris Presses Universitaires de Valenciennes.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise y HUFTIER, Arnaud (eds.) (2007), *Poétique(s) de l'espace dans les oeuvres fantastiques et de science-fiction: figures et fantasmes*, éd. Françoise et Arnaud Huftier, Paris: Michel Houdiard éditeur.
- GENEFORT, Laurent (1998) *Architecture du livre universe dans la science-fiction*. Nice. Université de Nice.
- GUIOCHON, Philippe (1987) *Realité, apparece et vraieur-blance dans la sciencie-fiction*. Paris Université Paris 4.
- HOUGRON, Alexandre (2000) *Science-fiction et société*. Paris. PUF.
- KOKKINOS, George (1998) *Contre-utopie et réalités chez E zamiatine, A Huxley, G. Orwell, R. Bradbury, Burgess, H. Harrison. P. Dick et Sheckley*. Poitiers. Université de Poitiers.
- LANGLET, Irene (2006). *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris. Armand Colin.
- LARDREAU, Guy (1998) *Fictions philosophiques et science-fiction*. Paris. Actes Sud.
- SAINT-GELAIS, Richard (1999). *L'Empire du pseudo. Modernites de la science-fiction*. Québec. Editions Nota Beue.
- STOLZE, Pierre (1994) *Rhétorique de la science-fiction*. Université de Nancy.

- SUVIN, Darko 1977. *Pour une poésie de la science-fiction*. Québec. Presses Universitaires.
- THAON, Marcel, Klein Gerard, Goyard, Jacques (1986) *Science-fiction et psychoanalyse: l'imaginaire de la SF*. Paris. Dunod.
- VV.AA. (2007), *Science-fiction et imaginaires contemporains* (Colloque de Cerisy 2006), Paris: Bragelonne.
- VV.AA. (2006), *Les nouvelles formes de la science-fiction* (Colloque de Cerisy 2003), Paris: Bragelonne.
- VV.AA. (2005), *Détours et hybridations dans les œuvres fantastiques et de science fiction*, Aix-en-Provence: Publications de l'université de Provence.
- VV.AA. (2006), *Fictions d'anticipation politique*, *Eidolon*, núm. 73, Bordeaux Presses: Universitaires de Bordeaux.
- VV.AA. (2005), *La science fiction dans l'Histoire, L'Histoire dans la science fiction* (actes du 5^e Colloque International de Science-Ficción de Nice Nice Renne Cynos), vol. 22, núms. 1 y 2.
- VV.AA. (2006), *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction: figures et fantasmes*, Paris: Michel Houdiard éditeur.
- ZAMARON, Alain (2007) *Recits et fictions des mondes disparus. L'archéologie-fiction*. Aix-en-Provence. Publications de l'université de Provence.