

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-fantástica.....	222
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
Morales Benito, Irene: Estudio de lo neofantástico en <i>La Gran Jaqueca</i> de Gabriel Jiménez Emán	256
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 fantástico.....	281
Quesada Gómez, Catalina: Incursiones de la metaliteratura en lo fantástico: a propósito de la metalepsis en Hispanoamérica	293
Verduzco Argüelles, Gabriel Ignacio y Rodríguez Tapia, Stella Maris: Análisis simbólico literario de la leyenda de terror mexicana	306

LITERATURA FANTÁSTICA Y DE CIENCIA FICCIÓN ESPAÑOLA

Álvarez Perelétegui, Gonzalo: Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester	319
Bartolomé Martínez, Cristina: La noche de máscaras de Ros de Olano: cuando lo fantástico se viste de carnaval.....	331
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

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 <i>La Invención de Morel</i>	893
Muñoz, Rosa: La narrativa hipermedia: los relatos del siglo XXI	912
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 francesas	940

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 Pradip* 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 *Fantasia 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: *Muerto 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 stirpe 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

resoplado 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 (contradiciendo 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 interaccionar 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 interaccionar entre ellas. A efectos prácticos, las ondas de estos mundos varios no interaccionan 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.)

MISTERY 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 huermanitas*, 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 apek 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. apek 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 apek 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 Gurdjef, 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 Temes.
- 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 Janáček (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 reateatralización de la escena a través del empleo de muñecos, títeres y marionetas, y habría que recordar las 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 hause* (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 Tantinýa, 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 en laire*); 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-Tió, 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 apek, 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 lasquetete, 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 grimoire 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 chokolatinas 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 *übermensch*, 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 alumbrando 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 gentilhombre 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 significante, 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 temporales-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 Main: 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 trastoque, 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. (apud 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. (apud Maurice Lévy, 1973: 22)

Barrenechea: [Literatura fantástica es...] la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertencen 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 autómata 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 efigie 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 lo 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 más 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 él 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 más auténtica 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, instauro 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 littérature 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», *Guaraguo (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 borganos», 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 subconciente 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

