

Vol. III, n.º 2, otoño/autumn 2015, ISSN: 2014-7910

BRUMAL

Revista de Investigación sobre lo Fantástico
Research Journal on the Fantastic



UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

GEF
Grupo de Estudios
sobre lo Fantástico

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

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

Redacción / Editorial Team: Natalia Álvarez Méndez (Universidad de León, España)
 Ana Casas (Universidad de Alcalá, España)
 Flavio García (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
 Patricia García (Trinity College/Dublin City University, Irlanda)
 Alfons Gregori i Gomis (Uniwersytet im. Adam Mickiewicz, Polonia)
 Dale Knickerbocker (East Carolina University, Estados Unidos)
 Raquel Velázquez Velázquez (Universitat de Barcelona, España)

Coordinadores de la sección de reseñas / Coordinators of the Review Section:
 Miguel Carrera Garrido (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polonia)
 Rubén Sánchez Trigos (Universidad Rey Juan Carlos, España)

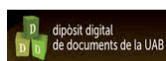
Comité Científico / Scientific Committee: Ferdinando Amigoni (Università di Bologna, Italia)
 Roger Bozzetto (Université de Provence, Francia)
 Rosalba Campra (Università La Sapienza, Italia)
 Julio Checa (Universidad Carlos III, España)
 Luis Alberto de Cuenca (CSIC-Madrid, España)
 Fernando de Felipe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

Diseño / Design: Esther Correa

Maquetación / Layout: Átona Víctor Igual, S.L.

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

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



SUMARIO

CONTENTS

MONOGRÁFICO / MONOGRAPH

MONSTRUOS DEL NUEVO MILENIO

(Coord. Francisco Javier de León Ramírez)

- 7 – 9 Presentación
(Francisco Javier de León Ramírez)
- 11 – 34 H.P Lovecraft y Emiliano González. Dos cuentos sobre Cthulhu
(Marisol Nava)
- 35 – 54 ¿Un cuento de hadas subversivo o conservador?: Monstruos, autoridad e insumisión en *El Laberinto del Fauno* de Guillermo del Toro
(Jesús Rodero)
- 55 – 68 El monstruo reconstruido para la escena, *Frankenstein* de Danny Boyle
(Óscar Martínez Agíss)
- 69 – 88 «Todos los monstruos son humanos»: el imaginario cultural y la creación de bestiarios contemporáneos en *American Horror Story*
(Patricia Trapero Llobera)
- 89 – 106 Los niños monstruosos en *El Orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin
(Rodrigo Ignacio González Dinamarca)

- 107 – 115 *The Babadook* de Jennifer Kent: la dualidad del ser humano y la escenificación del monstruo
(Jesús Fernando Diamantino Valdés, Carolina María Teresa Heiremans)
- 117 – 132 *Zombies in Tondela: Watching I'll see you in my Dreams* (2003)
(Rita Martins, José Duarte, Ana Daniela Coelho)

MISCELÁNEA / MISCELLANEOUS

- 135 – 153 Lo fantástico configurado desde la ausencia: «Cartas de mamá» de Julio Cortázar
(Soad Lozano Peters)
- 155 – 175 Esquizoanálisis del deseo y literatura fantástica
(Joana Videira Álvarez)
- 177 – 202 De lo subatómico a lo inmenso: Sobre la influencia de la Teoría de la Relatividad y la Mecánica Cuántica en lo fantástico
(Raúl Molina Gil)
- 203 – 224 Contra el método: lo monstruoso y la violencia de lo incomprendible en dos cuentos de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, de Francisco Tario
(Juan Tomás Martínez)

RESEÑAS / REVIEWS

- 227 – 231 Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.), *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*
(María Gutiérrez Campelo)
- 233 – 237 Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*
(Bernat Castany Prado)
- 239 – 241 Patricia García, *Space and Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*
(Jaime Brenes Reyes)

MONOGRÁFICO

MONOGRAPH

MONSTRUOS
DEL NUEVO MILENIO

Coord. Francisco Javier de León Ramírez

PRESENTACIÓN

FRANCISCO JAVIER DE LEÓN RAMÍREZ
Universidad Nacional Autónoma de México
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
diosesymonstruos@gmail.com



PENSAR AL MONSTRUO, PENSAR EN MONSTRUOS

La aparición de lo monstruoso es de un impacto ineludible: su presencia física (ajena o desproporcionada para lo previamente conocido) hace que en sus formas se desborden imaginaciones y miedos que son no otra cosa que un decir. En la antigüedad era creencia común que el monstruo fuera un vaticinador de lo que estaba por venir, un anuncio del futuro que podría oprimir (o elevar) a aquel que al que le había tocado en suerte enfrentar una figura monstruosa. Esfinges y sus enigmas, minotauros sumergidos en un laberinto que encierran las voces de un mundo cuyas sombras devoran la carne de los hombres, dragones derrotados por santos y un largo etcétera pueblan muchas de las visiones monstruosas del mundo clásico. Hoy en día, pese a los continuos intentos de la cultura popular (la cual es más producto de la mercadotecnia y otras estrategias del mundo mercantil) por domesticar a los monstruos que pueblan la imaginación contemporánea, esta clase de seres se mantienen no sólo como apariciones constantes, sino como seres capaces de mutar sus cuerpos o bien trasladarse a nuevos hogares de manera que su presencia pueda no sólo causar impacto, sino expresar acerca de las condiciones vitales del mundo moderno. Ya sea desde los monstruos de la nueva literatura, pasando por aquellos de las series de televisión o los que, emparentados con los más reconocibles y caros elementos del gótico decimonónico, hoy se mudan a la pantalla de cine, es evidente que los monstruos tienen aún senderos por recorrer junto a los hombres que les despiertan. Los monstruos son aún, esa forma

de imaginación que al provocarnos, aterrarnos nos muestran un espejo deformado que puede ser, en más de un sentido, no otra cosa que nuestra realidad.

De ahí que resulte indispensable para *Brumal* dedicar un espacio propio a esta clase de seres en el monográfico aquí presentado. Cuestionar las transfiguraciones del monstruo a partir del análisis de obras recientes es tarea que se antoja interminable, pero también rica en posibilidades. Los estudios aquí presentados contribuyen no sólo a ampliar la vasta información que existe en los terrenos de eso que podríamos llamar teratología moderna, que antes de cazar figuras monstruosas insertas en el mundo desde la superstición, lo hacen desde sus transfiguraciones en los terrenos de la ficción donde tienen mucho qué decir. Al hacerlo, además, desde perspectivas académicas se hace posible, creo, que se abran diálogos constantes que permiten observar estas obras de la cultura contemporánea como indudables formas de entrar en contacto con la realidad circundante, como nuevas posibilidades de creación. ¿Creación de qué? De nuevos mitos, de ficciones, de imágenes que amplíen los panoramas posibles de un mundo que se empeña en cerrarse sobre sí mismo, sobre sus formas gastadas.

Hay en la selección de textos una gran constante: el monstruo como problema. Es decir, se trata de estudios en los que la figura monstruosa cobra relevancia central desde su propia estructura, su configuración monstruosa es la que desata los conflictos en la obras estudiadas. Este detalle es central pues en aquello que acertadamente David Roas denomina «domesticación del monstruo» hay una clara necesidad de poner a esta clase de figuras como un mero pretexto para realizar obras de géneros que poco o nada tienen que ver con lo monstruoso. Partiendo de la base dicha, el crisol se abre en extenso.

En la selección se incluyen cuatro estudios de películas. En «*The Babadook* de Jennifer Kent: la dualidad del ser humano y la escenificación del monstruo», los autores Carolina Heiremans Pérez y Jesús Diamantino Valdés, a partir de su análisis a la aclamada cinta, hacen una aproximación a la construcción de la figura monstruosa desde los terrenos de la infancia. Detallan como el infante, desde los juegos activos de su imaginación es no sólo el detonador de la aparición de lo monstruoso (que, de nuevo, delata una serie de condiciones de relación con la realidad, en este caso, la relación con lo materno), sino en el arquitecto ideal de los mundos que el monstruo habitará.

Con un tópico similar, que no igual, se halla el texto «Los niños monstruosos en *El Orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin», en el que Rodrigo Ignacio González Dinamarca a partir de un estudio comparado entre literatura y cine, abarca la figura del infante

como forma de monstruosidad y ya no sólo como receptáculo o víctima de lo monstruoso.

En «Zombies in Tondela: Watching *I'll see you in my dreams*», el monstruo por antonomasia del nuevo milenio, el zombi, es presentado a partir del análisis del cortometraje portugués *I'll see you in my dreams* del realizador Miguel Ángel Vivas y desde éste se profundiza en algunas de las mutaciones que han dado al zombi su estatus actual en la ficción contemporánea.

Finalizando el rubro de lo cinematográfico se halla el trabajo «¿Un cuento de hadas subversivo o conservador? Monstruos, autoridad e insumisión en *El laberinto del Fauno* de Guillermo del Toro», en el que Jesús Rodero explora las posibles relaciones entre el cine histórico-referencial y el de género fantástico que se hacen presentes en la cinta del realizador mexicano.

El monográfico cuenta también con un estudio acerca del monstruo en las series de televisión: «Todos los monstruos son humanos: el imaginario cultural y la creación de bestiarios contemporáneos en *American Horror Story*». En él, Patricia Traperero Llobera explora la estética híbrida de la serie televisiva para mostrarla no sólo como un collage en el que se homenajea otras obras del género, sino como una muestra del cómo el horror postmoderno construye sus propias mitologías.

En el caso de la literatura, Marisol Nava a través del texto «H. P. Lovecraft y Emiliano González: dos cuentos sobre Cthulhu», analiza la central influencia del autor de Providence en el trabajo de Emiliano González, uno de los grandes célebres entre los desconocidos de la literatura mexicana del género.

Finalmente, se incluye también un texto sobre teatro: «El monstruo reconstruido para la escena: *Frankenstein* de Danny Boyle», de Óscar Martínez Agíss, en el cual se presenta una aproximación a la particular interpretación que el director británico hace de la novela de Mary Shelley. La tecnología, los recursos visuales desbordantes son materia fértil para esta puesta en escena en que el cuerpo monstruoso sigue su camino hacia el ártico como espejo fiel y terrible de su creador.

Los trabajos aquí presentados componen también un cuerpo, cuerpo desde el cual el monstruo, los monstruos, nuestros nuevos monstruos atreven la mirada.

FRANCISCO DE LEÓN

San Cristóbal de las Casa, Chiapas, noviembre de 2015

H.P. LOVECRAFT Y EMILIANO GONZÁLEZ. DOS CUENTOS SOBRE CTHULHU

MARISOL NAVA
Universidad Autónoma de Tlaxcala
marinav00@hotmail.com

Recibido: 24-06-2015
Aceptado: 10-11-2015



RESUMEN

La narrativa de H. P Lovecraft ha influido en la literatura universal mediante el ciclo de los Mitos de Cthulhu. Muchos escritores han colaborado en esta mítica narrativa; es el caso del escritor mexicano Emiliano González (1955), quien contribuye con el cuento «La herencia de Cthulhu», integrado al libro *Los sueños de la bella durmiente* (1978) y el cual remite a «La llamada de Cthulhu» del escritor estadounidense. El objetivo de mi estudio consiste en analizar la relación hipertextual que el cuento de Emiliano González establece respecto al texto lovecraftiano, en tanto reproduce su estilo y algunos de sus motivos temáticos, gracias a lo cual deviene magnífico pastiche de «La llamada de Cthulhu».

PALABRAS CLAVE: Lovecraft, Cthulhu, Emiliano González, hipertextualidad, pastiche.

ABSTRACT

H. P. Lovecraft's narrative work has greatly influenced world literature through the Myths of Cthulhu. Several writers have contributed to this mythic narrative work; this is the case of the Mexican writer Emiliano González (1955), who wrote the tale «La herencia de Cthulhu», which has been included in the book *Los sueños de la bella durmiente* (1978), which recalls the American writer's work «The Call of Cthulhu». This paper aims to analyze the hypertextual relationships that Emiliano González' tale establishes in relation to the Lovecraftian text, such that it reproduces his style and some of his subject matter in the process of becoming a magnificent pastiche of «The Call of Cthulhu».

KEY WORDS: Lovecraft, Cthulhu, Emiliano González, hypertextual, pastiche.



La narrativa de Howard Phillips Lovecraft (Estados Unidos, 1890-1937) ha ejercido un considerable influjo en la literatura universal al promover el ciclo de los Mitos de Cthulhu, ficciones con una fuerte raigambre mítica basadas en la existencia de dioses primigenios, todos ellos monstruosos, sobresaliendo el imponente Cthulhu: «Anteriores a la especie humana y aletargados por la hegemonía del hombre, los Primitivos –enormes masas amorfas– esperan y sueñan con volver a dominar la tierra. El Gran Dios Cthulhu, el más maligno e importante de ellos, yace en el fondo del mar» (Llopis, 1995: 34).

Este ciclo narrativo se sustenta con la abundante producción de H. P. Lovecraft, pero también con la de otros escritores, quienes conformaron el denominado «Círculo de Lovecraft»: «una de las piezas imprescindibles para el desarrollo, como movimiento literario, de los Mitos» (Muñoz Casado, 2012: 133). Así, Clark Ashton Smith, Robert Howard, Frank Belknap Long, Robert Bloch, Lin Carter, Fred Chappell, Augus Derleth, Donald Wandrei, Hoffman Price y Henry Kuttner «formaron sin proponérselo uno de los fenómenos de sociedades literarias más recordado del siglo xx: “El Círculo de Lovecraft”. Este nombre les fue adjudicado por el público y los críticos al ser Lovecraft el líder no proclamado y la figura de mayor trascendencia posterior» (Reza Ramírez de Jurado, 2007: 27). Lovecraft conoció a varios de estos escritores solo a través de cartas, pues admiraban su obra y establecieron una profusa correspondencia con él, quien les motivó a escribir textos con la temática de los Mitos de Cthulhu (Bocanegra Esqueda, 2006: 59). El resultado fue que dichos escritores consagraron

[...] toda su obra, o parte de ella, a desarrollar y enriquecer los mitos creados por HPL. Y no furtivamente, a escondidas, sino de modo confeso. De hecho, la filiación se ve reforzada de forma sistemática por el uso de las mismas *palabras*, que cobran así un valor de conjuro (las agrestes colinas al oeste de Arkham; la Universidad de Miskatonic; Irem, la ciudad de las mil columnas... R'lyeh, Sarnath, Dagón, Nyarlathothep... y sobre todo el incalificable, el blasfemo *Necronomicón*, cuyo nombre sólo puede pronunciarse en voz baja) [...] En una época que aprecia la originalidad como valor supremo en las artes, el fenómeno no deja de sorprender. (Houellebecq, 2006: 23-24)

Entre los textos más afamados de Lovecraft se encuentra «El color que salió del espacio», «El horror de Dunwich», «La sombra sobre Innsmouth» y *En las montañas de la locura*, cuya técnica «es sencilla, pero eficaz. Lovecraft crea un entorno de realismo apoyado, siempre, en certezas científicas [...] ofreciendo de ese modo garantías de credibilidad a los ojos del lector» (Muñoz Casado, 2012: 157). Asimismo, en los textos lovecraftianos predomina una excesiva adjetivación que confluye en un estilo denso y retórico (Bellver Torlá, 2008: 11), la cual suscita atmósferas oscuras y tenebrosas, en donde surgen dioses primigenios y cultos para adorarlos (Reza Ramírez de Jurado, 2007: 28). Otro motivo importante de la poética lovecraftiana son las referencias reales mezcladas con personajes, ciudades, hechos y libros inventados «consiguiendo así, por un lado conectar entre sí los elementos históricos y por otro dotando de autenticidad a los ficticios» (Muñoz Casado, 2012: 156-157). En conjunto, los textos de Lovecraft ofrecen seductoras historias, donde lo gótico y lo siniestro emergen de una memorable forma y en cuyas tramas el lector queda irremisiblemente atrapado.

Por ello, su influjo ha sido extraordinario, pues no sólo inspiró al «Círculo de Lovecraft»; posteriormente escritores de varias latitudes continuaron aportando narraciones a los Mitos de Cthulhu. En México, destaca el escritor Emiliano González (1955), quien comienza su trayectoria como cuentista en 1978 con la publicación de *Los sueños de la bella durmiente*, libro con el cual obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia. Esta década tuvo una gran riqueza narrativa, pues en ella se publican importantes obras cuentísticas, varias de ellas hitos de lo fantástico en México: *El grafógrafo* (1970) de Salvador Elizondo, *El principio del placer* (1972) de José Emilio Pacheco, *Obras completas (y otros cuentos)* (1972) de Augusto Monterroso, *Siete veces el sueño* (1974) y *Del tiempo y otros lugares* (1979) de Luis Arturo Ramos, *No moriré del todo* (1976) de Guadalupe Dueñas, *El perro o el hábito por la rosa* (1976) de Adela Fernández, *Miedo ambiente* (1977) de Guillermo Samperio y *Árboles petrificados* (1977) de Amparo Dávila, entre las principales; es decir, la obra de Emiliano González inicia «cuando aún se sentía el aliento de la onda y su enfrentamiento con la Generación de Medio Siglo» (Olvera Vázquez, 2011: 86). En este contexto, donde lo fantástico se cimienta fuertemente, Emiliano González representa un caso inusitado, pues se nutre de las poéticas de lo gótico y del decadentismo; además, en su obra se traslucen sus gustos e influencias literarias, hecho enfatizado por la crítica: «más allá de su efectividad, se notan las lecturas de Lovecraft, Poe y Baudelaire. Con tales referencias, el disfrute de la literatura se vuelve intenso, porque los temas que el autor recorre desbordan la reali-

dad inmediata y permiten apreciar mundos distintos» (Rodríguez Lozano, 2004: 326).

Sin duda, la narrativa de Howard Phillips Lovecraft ha desempeñado una indiscutible influencia en Emiliano González, particularmente en el cuento de nuestro interés, «La herencia de Cthulhu», integrado a *Los sueños de la bella durmiente*, el cual representa su heterogénea y atractiva obra. Su título remite a «La llamada de Cthulhu», cuento publicado en 1926 por el escritor estadounidense y texto imprescindible para la ficticia colección de los Mitos de Cthulhu, pues como expone Michel Houellebecq, este cuento se considera «el primero de los ‘grandes textos’ lovecraftianos» (2006: 23-24) o, en palabras de Carlos Bellver Torlá, es «El primero de sus relatos maduros» (2008: 15).

«La llamada de Cthulhu» está dividido en tres partes: 1. El bajorrelieve de arcilla, 2. El informe del inspector Legrasse y 3. La locura del mar, donde aflora la complejidad y riqueza narrativa de Lovecraft, pues «En este relato, cuya acción se desarrolla en tres continentes, HPL multiplica los recursos narrativos que refuerzan la impresión de objetividad: artículos de prensa, informes policiales, actas de sociedades científicas...» (Houellebecq, 2007: 76). En «La llamada de Cthulhu», el narrador personaje relata la historia descubierta a partir de la muerte de su tío abuelo, George Gammel Angell, profesor de lenguas semíticas, de quien hereda todas sus posesiones, incluido un baúl con recortes de periódico, diversas notas y un manuscrito distribuido en dos secciones: la primera aborda los sueños y obra onírica de Wilcox y la segunda el informe del inspector John R. Legrasse, así como algunas notas del profesor Webb. El primer apartado narra las extrañas alucinaciones y sueños de un joven artista, Henry Anthony Wilcox, quien durante algún tiempo cae en un trance onírico, donde sueña ciudades ciclópeas, absolutamente desconocidas e improbables en este mundo, así como un ser monstruoso del cual realiza algunas imágenes. Tales sueños son relatados al profesor Angell, quien los escribe, hasta que repentinamente cesan y, con ello, el interés del profesor hacia el artista concluye; esta interrupción onírica se justifica en la segunda parte del manuscrito. Ahí, el profesor recuerda la llegada del inspector Legrasse al congreso anual de la Sociedad Americana de Arqueología, con el fin de hallar información sobre una estatuilla de piedra que llevaba consigo. Casi todos los asistentes desconocen su origen, salvo el profesor William Channing Webb, quien rememora una de sus búsquedas arqueológicas sobre cultos antiquísimos y olvidados y en cuyo cruento ritual se adoraba al dios Cthulhu, el cual, a decir de los participantes en el culto, algún día recuperaría su poderío sobre la tierra; mientras ese momento llega, se comunica con algunos hom-

bres extraordinarios por medio de sus sueños. Lo trascendente de tal relato es que la efigie observada por Webb en ese ritual era similar a la estatuilla portata por Legrasse y a la imagen soñada por Wilcox. El cuento integra otro hallazgo del narrador, vinculado con el dios Cthulhu, a partir de una nota periodística sobre lo acontecido a la tripulación de un barco carguero:

EL VIGILANT ARRIBÓ REMOLCANDO A UN YATE NEOCELANDÉS ARMADO. UN MUERTO Y UN SUPERVIVIENTE A BORDO. RELATAN COMBATES FURIOSOS Y MUERTES EN ALTA MAR. MARINERO RESCATADO SE NIEGA A DAR DETALLES DE MISTERIOSA EXPERIENCIA. ÍDOLO EXTRAÑO ENCONTRADO EN SU PODER. SE INICIARÁ UNA INVESTIGACIÓN. (Lovecraft, 2012: 421)

La descripción de aquel ídolo coincide con la estatuilla de Legrasse, con la efigie detallada por Webb y con los sueños de Wilcox. Por ello, el narrador busca al sobreviviente, un noruego llamado Gustav Johansen quien, según informa su esposa, murió al poco tiempo del accidente, no sin antes escribir unas notas en inglés. El narrador convence a la mujer de salvaguardar tales apuntes y gracias a ello se entera de lo acontecido a la tripulación del *Vigilant*: perdidos en altamar, los marineros navegan sin rumbo hasta encontrar una insólita ciudad, cuya construcción desafiaba las leyes de la lógica, es decir, una ciudad semejante a la soñada por Wilcox; la curiosa tripulación desciende a aquella urbe con un resultado nefasto, pues la mayoría de los navegantes muere en el intento; los pocos sobrevivientes se enfrentan a un espantoso ser que emerge de aquel espacio, el cual los persigue y mata; tras una lucha desesperada y a punto de la locura, Johansen escapa de aquel monstruo, cuya imagen concuerda con lo indicado por Legrasse, Webb y Wilcox. Hacia el final y con un evidente tono pesimista, el narrador informa que ha guardado los documentos del profesor Angell y de Johansen, además de su propio escrito, pues así como antaño murieron su tío y el marinero, ahora presagia su próxima muerte, ya que sabe demasiado sobre Cthulhu, incluyendo su posible resurgimiento: «¿Quién conoce el fin? Lo que ha surgido ahora puede hundirse y lo que se ha hundido puede surgir. La abominación espera y sueña en las profundidades del mar, y sobre las vacilantes ciudades de los hombres flota la destrucción» (Lovecraft, 2012: 429). La riqueza de este cuento es incuestionable y, por ende, su trascendencia, en tanto «marca definitivamente la estructura de los Mitos [...] además da nombre a un nuevo y original universo fantástico» (Muñoz Casado, 2012: 159).

El cuento de Emiliano González recupera el motivo temático de estos

Grandes Antiguos, de ahí la importancia de su título como elemento paratextual: «La herencia de Cthulhu», donde se declara su legado respecto al ciclo narrativo de estos mitos y, especialmente, a «La llamada de Cthulhu». En «La herencia de Cthulhu», Cabot narra su historia a partir de que Albert M. Wilcox, un arqueólogo profesional, le envía una escultura primitiva acompañada de una nota, donde lo alerta de la anormal e inexplicable naturaleza de aquella pieza, la cual extrajo del museo del Chopo. La escultura representa un insólito y desproporcionado escarabajo, del cual Cabot realiza un vaciado en yeso. Paulatinamente, la escultura se apodera de su mente y cuerpo; así, Cabot experimenta una suerte de posesión benéfica en su quehacer como escritor: «me inspiraban argumentos e imágenes tremendamente superiores a los que normalmente salían de mi pluma» (González, 1978: 69). No obstante, también ejercen un influjo perjudicial en su físico y carácter: «había empalidecido y adelgazado y era presa de repentinos ataques de furia» (González, 1978: 69); además, tiene constantes pesadillas y alucinaciones. Debido a esto, Cabot investiga la naturaleza de aquel escarabajo en libros antiguos y herméticos, especialmente en el *Necronomicón* de Abdul Alhazred, donde descubre que la efigie representa a una raza de escarabajos, cuya meta es apropiarse de la mente y del cuerpo de los hombres, como un vaticinio del regreso del Gran Dios Cthulhu. Ante tal hallazgo, Cabot incendia su estudio y se recluye en un manicomio, desde donde relata la imposibilidad para eliminar a ese ser que lo posee lenta e ineludiblemente. Hacia el final, Cabot alude a la afamada obra de Kafka, *La metamorfosis*, como presagio de lo que está por acontecerle.

El cuento de Emiliano González establece una relación hipertextual respecto a «La llamada de Cthulhu» de H. P. Lovecraft, pues como lo establece Gérard Genette, la hipertextualidad implica «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al cual llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...] Para decirlo de otro modo tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente» (1989: 14); de esta forma, se expone cómo una nueva obra recurre a otra anterior. Genette establece varios tipos de relaciones hipertextuales, entre ellas destacan la parodia, el pastiche y el travestismo. «La herencia de Cthulhu» de Emiliano González deviene pastiche¹ de «La llamada de Cthulhu» de H. P. Lovecraft que funcio-

1 «[...] la imitación, lúdica o satírica, carecía de un nombre genérico. El término de *pastiche* aparece en Francia a finales del siglo XVIII en el vocabulario de la pintura. Es un calco del italiano *pasticcio*, literalmente «pasta», que designa en principio una mezcla de imitaciones diversas, y después una imitación singular». (Genette, 1989: 108-109)

na como su hipotexto, en tanto su objetivo es imitarlo: «La imitación, en sentido retórico, es la figura elemental del pastiche» (Genette, 1989: 98). En esa medida, «La herencia de Cthulhu» reproduce el estilo de Lovecraft, incluidos algunos de sus motivos temáticos, pues «el concepto de estilo debe ser aquí entendido en su acepción más amplia: es una manera, tanto en el plano temático como en el plano formal» (Genette, 1989: 100). Este pastiche se presenta bajo la modalidad de una imitación seria, es decir, sin la función satírica o ridiculizadora:

El *estado* mimético más simple, o más puro, o más neutro, es sin duda el de la imitación seria. Podemos definirlo como el estado de un texto que se parece lo más posible a los del corpus imitado, sin nada que atraiga, de una forma o de otra, la atención sobre la operación mimética en sí misma o sobre el texto mimético, cuyo parecido debe ser tan transparente como sea posible, sin señalarse a sí mismo como parecido a, es decir, como imitación. (Genette, 1989: 106)

La aclaración de Genette en cuanto a los requisitos del pastiche es relevante, en tanto «pone todo su empeño en deberle literalmente lo menos posible. La cita directa, o el préstamo, no tienen sitio en el pastiche» (Genette, 1989: 96); por supuesto, «La herencia de Cthulhu» imita el estilo lovecraftiano (discurso y motivos temáticos), pero no incluye ninguna cita directa del hipotexto.

En primera instancia, el texto de Emiliano González retoma la división en tres partes expuesta en el cuento lovecraftiano; cada una de las secciones se encuentra numerada y subtitulada. El primer segmento, «El museo», presenta la forma de un ensayo; «H. P. Lovecraft» configura la segunda sección y es un poema; finalmente, la tercera incluye propiamente el cuento y se intitula «El escarabajo». Dicha estructura remite a la heterogeneidad manifiesta en la obra de Emiliano González, situación ponderada por la crítica: «son al mismo tiempo viñetas y cuadros, cuentos y anticuentos, retratos, pinceladas, deslices a veces fantásticos, otros surrealistas, pero en todo caso cuentos concebidos y ejecutados por vías alternas, cien por ciento experimentales» (Trejo Fuentes, 1990: 186). Justamente, uno de los principales rasgos de la propuesta estética de González, a decir de Vicente Francisco Torres, radica en esta mezcla de géneros: «En los exquisitos trabajos de este autor, no hay límites precisos para el cuento, el ensayo, el poema y el poema en prosa» (1991: 146). El cuento elegido ejemplifica esta híbrida propuesta, en tanto aborda el ensayo, la poesía y el cuento en sus tres respectivas secciones. Dicha segmentación parece arbitraria y de nula conexión entre las partes, sin embargo, deviene engañosa

trampa similar a un rompecabezas, pues la trama adquiere completo sentido al finalizar la lectura de los tres segmentos, momento cuando se comprenden sus implicaciones y vínculos; los subtítulos, como elementos paratextuales, brindan un importante sentido en esta correlación.

De este modo, los principales personajes y acciones espacio-temporales de esta historia fantástica se hallan en la tercera parte, «El escarabajo», complementado con la primera sección, «El museo», que posee un epígrafe de Arthur Machen: «Hay sacramentos del Mal a nuestro alrededor». La trascendencia de este paratexto se debe no sólo a la rotunda y siniestra afirmación sobre el mal que circunda al hombre y el cual se puntualiza en el escarabajo de la tercera parte, sino también a la importancia de su creador, en tanto Machen es un promotor fundamental de los Mitos de Cthulhu y antecesor de H. P. Lovecraft, quien lo menciona en varios de sus textos, como sucede en «La llamada de Cthulhu»: «esas pesadillas y fantasías evocadas en prosa por Arthur Machen» (2012: 418). Este primer apartado se convierte en un relevante indicio de la trama principal debido a tres precisiones: la identidad del narrador, sus sueños y la importancia del Museo del Chopo, todo profundamente articulado. Así, en el tercer apartado Cabot menciona «Las pesadillas demenciales que coronaban mis noches de apretados garabateos» (González, 1978: 69-70); sin embargo, no abunda en su descripción integrada a la primera parte, cuando refiere tales pesadillas repletas de monstruosas imágenes: «hermafroditas, hombres-lobo, inquietantes enanos momificados o conservados en formol, dientes de vampiro, maletas, lámparas y libros de piel humana, mandrágoras, algas alucinógenas y, ocupando el espacio central, la osamenta semicarcomida de un monstruo que los anales de la paleontología no registran: el *Megalorium Tremens*» (González, 1978: 64). En la primera sección se emparentan estos terribles sueños con las ominosas leyendas en torno al Museo del Chopo: «Disfrazado de Museo, el edificio pasa como tal durante la vigilia, y un dios misericordioso ha querido que, por esta vez, la máscara sea la cara y que el Museo sea el Museo y no el Infierno. Pero nos ha legado un sueño, que los concilia» (González, 1978: 65). Los alcances de este espacio se amplían en «El escarabajo», pues de ahí proviene la insólita escultura primitiva. Debido a estos enlaces, Cabot se perfila como el narrador personaje de ambos apartados. Finalmente, el segundo segmento funciona como paratexto e indicio de la relación hipertextual, pues al ser un poema titulado «H. P. Lovecraft» se convierte en un tipo de dedicatoria y homenaje al principal creador de los mitos de Cthulhu:

Hay hombres que hablan solos con su sombra
Y clavan en la luna de Jacinto
Dones de clara luz, color extinto,
Mas este nada sino espantos nombra.
Dudosa de su curso va la alfombra
Poblando de arabescos el recinto.
No hay nadie. Estoy aquí. No soy distinto
Al rey que hace prodigios y se asombra.
Del triste Marte en clámides de amonio
El Morador Fatal envió su frío
Mandato, que es un ángel o un demonio.
Una cosa perdí, sin ser su dueño:
Fantasma acaso, palidez de estío
Disuelta en el aroma de mi sueño. (González, 1978: 66)

En este poema, el yo lírico aborda la soledad de Lovecraft, de quien destaca su labor creativa en torno a primigenios y espantosos seres; además, anuncia sus afinidades con el escritor norteamericano. Todo ello deviene clave de lectura para la comprensión de este cuento.

Por otra parte, similar al cuento lovecraftiano, «La herencia de Cthulhu» ostenta un narrador personaje: Cabot, cuya identidad se expone de soslayo en el primer segmento: «La idea de una ciudad construida para destruir a la belleza sigue dotando a *mis pensamientos* de una cierta melancolía» (González, 1978: 62, las cursivas son nuestras) y de forma explícita en la tercera sección: «*Mis sueños* no eran sino la continuación y epílogo de los textos recién terminados, y entre uno y otro voces insinuantes *me susurraban* cosas como: ‘Necesitamos tu cabeza y tus manos’ o ‘Disto mucho de ser un pisapapeles, Cabot’» (González, 1978: 70). El discurso de este narrador personaje posee algunas diferencias respecto al usado en la mayoría de los cuentos fantásticos, pues casi no emplea el imperfecto, ni frases modalizantes, pero sí recurre constantemente al uso de puntos suspensivos, como un señalamiento de los vacíos de información inherentes a la trama. En siete secuencias Cabot utiliza estos signos de puntuación, incluso a veces de forma reiterada: «porque entonces el olvido no sería un consuelo ni tampoco, sospecho, lo sería el despertar... si es que tal cosa es factible cruzados ciertos límites...» (González, 1978: 65); lo significativo de estos puntos suspensivos, en su función de silencios verbales, radica en su vínculo respecto a la forma y a las facultades de la cultura primitiva.

«La herencia de Cthulhu» presenta varios silencios, no sólo por el uso reiterado de puntos suspensivos, sino también por las elipsis y las secuencias

en donde la causalidad es inexistente. Las principales elipsis del cuento atañen a los datos personales de Cabot, pues jamás se menciona su edad, contexto familiar y social; similar hecho se halla en Albert M. Wilcox de quien, además de lo anterior, también se elude su relación con Cabot y el final que pudo haber tenido. Las secuencias omitidas, donde se destaca la falta de lógica causal, conciernen a la escultura primitiva: se ignora su naturaleza, así como el proceder de su influjo y la eventualidad de ocasionar una metamorfosis en la humanidad.

Un elemento más de la relación establecida entre el cuento lovecraftiano y el de Emiliano González es la indiscutible relación nominativa entre el pintor de «La llamada de Cthulhu», Henry Anthony Wilcox, y el arqueólogo de «La herencia de Cthulhu», Albert M. Wilcox, cuyo apellido funciona como otro elemento más del hipertexto en su calidad de pastiche del cuento lovecraftiano.

Sumado a lo anterior, la narrativa de H. P. Lovecraft se caracteriza por el uso de múltiples adjetivos, cuya función es crear una atmósfera agobiante y terrorífica. «La llamada de Cthulhu» posee numerosos y magníficos ejemplos. De esta forma, la ciudad donde habita el dios Cthulhu es descrita por Wilcox de la siguiente manera: «ciudades ciclópeas de enormes bloques de piedra y gigantescos y siniestros monolitos de un horror latente, que exudaban un limo verdoso. Muros y pilares estaban cubiertos de jeroglíficos» (Lovecraft, 2012: 406); también se representa a la ciudad como «construcciones ciclópeas de piedra, húmedas y oscuras» (Lovecraft, 2012: 407); por su parte, para el marinero Johansen dicha ciudad resulta «una albañilería ciclópea cubierta de algas que no puede ser sino la sustancia tangible del terror supremo del universo» (Lovecraft, 2012: 425), una «monstruosa acrópolis» (Lovecraft, 2012: 426), una «ciudad de pesadilla» (Lovecraft, 2012: 427). «La herencia de Cthulhu» recupera similar adjetivación destinada al Museo del Chopo: «una ciudad espantosa construida alrededor de este bello Templo [...] un gran monstruo de concreto gris engullendo a una pequeña, pero espléndida, quimera de hierro verde» (González, 1978: 62), este museo también es descrito como «una pequeña quimera de hierro verde extendiendo su roña iniciática hasta sustituir con el suyo el parco estilo del gran monstruo de concreto» (González, 1978: 63). Esta notable adjetivación predomina en todo el hipotexto e hipertexto; por ello, destaco algunos motivos en donde se advierte claramente la imitación que González realiza. En el cuento de Lovecraft se habla de «singulares y odiosos eran los ritos» (2012: 410); en el texto de González se enuncian «oscuros rituales» (1978: 62). En ambos se mencionan cultos; así, en «La llamada de

Cthulhu» se alude a un «culto maldito» (Lovecraft, 2012: 413), «culto aborrecible» (Lovecraft, 2012: 415) y «culto de pesadilla» (Lovecraft, 2012: 425); en el hipertexto se indica un «culto espantoso» (González, 1978: 67). El narrador del cuento lovecraftiano cataloga a los bosques de «oscuros [...] espesos» y «tenebrosos» (Lovecraft, 2012: 413-414); en el cuento de Emiliano González son «bosques petrificados» (1978: 64). El olfato encuentra un sitio destacado en la poética del escritor estadounidense, principalmente los olores nauseabundos vinculados con Cthulhu, quien expide «ráfagas pestilentes» (Lovecraft, 2012: 414) y una «hediondez como de mil tumbas» (Lovecraft, 2012: 428); en «La herencia de Cthulhu» se nombra una «pestilente carga» (González, 1978: 64). En el texto de Lovecraft se refieren otras frases que ilustran su estilo: «oídos siniestros» (2012: 420), «majestad cósmica» (Lovecraft, 2012: 426), «abismo de horrores cósmicos» (Lovecraft, 2012: 423), «funesta luz» (Lovecraft, 2012: 403), «limo verdoso» (Lovecraft, 2012: 406), «noche selvática» (Lovecraft, 2012: 413) e «indefinible terror» (Lovecraft, 2012: 426); estas frases son similares a otras de «La herencia de Cthulhu»: «siniestra farsa» (González, 1978: 63), «burla cósmica» (González, 1978: 63), «fiera luz» (González, 1978: 64), «luz verdosa» (González, 1978: 64), «noche intergaláctica» (González, 1978: 71) e «insoponible espanto» (González, 1978: 72).

Vinculada con el léxico, Rosalba Campra enfatiza la utilización de palabras que remiten a lo sobrenatural o insólito como una de las estrategias discursivas de lo fantástico: «Procedimiento que se repite en toda la novela: la situación es «mágica», la explicación de los hechos «fantástica», las circunstancias «inexplicables», según un léxico canónico en el género. Tanta reiteración, sin embargo, corre el riesgo de surtir el efecto contrario, despertando nuestra curiosidad sobre los motivos de ese narrador para ser tan insistente» (2008: 176). Por lo común, este léxico apunta al fenómeno fantástico que sólo puede expresarse y describirse con la autodesignación. «La llamada de Cthulhu» evidencia dicha estrategia: «Wilcox, era indudable, había oído hablar casualmente del culto, y lo había olvidado en seguida en la masa de sus lecturas y concepciones igualmente fantásticas» (Lovecraft, 2012: 419), palabra repetida más adelante: «En este fantástico mundo de deformaciones prismáticas» (Lovecraft, 2012: 427). En «La herencia de Cthulhu» aparece una situación similar: «Lo dejo, pues, frente a tan raro ejemplar histórico y lo conmino a usted, que tan cerca está del arte fantástico, a ejecutar una pieza que se atreva a competir en cualquier sentido con este curioso escarabajo» (González, 1978: 68).

A la par de estos registros discursivos propios, tanto de lo fantástico como del estilo lovecraftiano, se localizan múltiples motivos temáticos que

«La herencia de Cthulhu», como cabal pastiche, recupera de su hipotexto. El primero se refiere a la sinuosa arquitectura mostrada en ambos cuentos. Respecto a las construcciones en la obra lovecraftiana, Michel Houellebecq comenta:

[...] la arquitectura onírica que nos describe es, como la de las grandes catedrales góticas o barrocas, una arquitectura *total*. La armonía heroica de los planos y de los volúmenes se hace notar con violencia; pero también los pináculos, los minaretes, los puentes voladizos sobre abismos están sobrecargados de una ornamentación exuberante, que contrasta con gigantescas superficies de piedra lisa y desnuda. Bajorrelieves, altorrelieves y frescos adornan las bóvedas titánicas que llevan de un plano inclinado a otro en las entrañas de la tierra. Muchos remiten a la grandeza y decadencia de una raza; otros, más simples y geométricos, parecen sugerir inquietantes vislumbres místicas. (2006: 59)

Dicha configuración arquitectónica se encuentra en múltiples ejemplos del hipotexto: «Johansen y sus hombres desembarcaron en la playa de esta monstruosa acrópolis, y treparon, resbalando, por los titánicos y musgosos escalones que ningún ser humano hubiera podido edificar [...] una amenaza tortuosa acechaba en esos ángulos desconcertantes donde una segunda mirada descubriría una concavidad donde se había creído ver una convexidad» (Lovecraft, 2012: 426). Por su parte y en apego al canon de la verosimilitud, mediante el uso de diversos referentes ficcionalizados, el cuento de Emiliano González menciona al Museo del Chopo, ubicado en la ciudad de México; este sitio resulta trascendente, pues de ahí proviene la escultura primitiva, como lo precisa Albert M. Wilcox: «este curioso escarabajo en gran escala que, dicho sea de paso, extraje de la sección ‘escultura primitiva’ del museo del Chopo» (González, 1978: 68). Como se sabe, este Museo, que desde 1975 expone diversas manifestaciones de arte contemporáneo, funcionó de 1913 a 1964 como Museo de Historia Natural² y, en concordancia con este

2 En 1902 se realiza la «Exposición de Arte e Industria Textil», organizada en Düsseldorf, Alemania, bajo una estructura modular diseñada por Bruno Möhring. Concluida la feria, la Compañía Mexicana de Exposición Permanente compró tres de las cuatro salas de exhibición del edificio de Möhring. En partes, la estructura fue desmontada y embarcada para trasladarla a la Ciudad de México. La instalación de la sala culminó en 1903. En 1909, este edificio del Chopo fue rentado por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, con el fin de establecer el Museo de Historia Natural; aunque antes fue cedido para que la delegación japonesa montara una exposición con algunas piezas de Arte Industrial de su país. A principios de 1913, oficialmente es inaugurado el Museo de Historia Natural, denominado el Primer Museo Nacional dedicado a las ciencias naturales, el cual hacia 1922, alcanzó gran popularidad; fue entonces, cuando lo llamaron familiarmente, el Museo del Chopo. Tras consumarse la autonomía universitaria, en 1929, el edificio pasó a integrar el patrimonio de la UNAM. Sin embargo, las malas condiciones del edificio y la merma de su acervo, ocasionaron el cierre definitivo del Museo en 1964. Fue hacia 1973 cuando se inició el rescate del inmueble. Después de casi dos años, el renaciente Museo

dato temporal, la trama del cuento sucede en 1946. Además, como lo informa el narrador desde el íncipit, sobre este espacio se rumorean algunas creencias: «Dos leyendas circulan en torno al Museo del Chopo. La primera nos habla de una ciudad espantosa construida alrededor de este bello Templo (que alguna vez alojó a una orden hermética llamada «La Cruz Resplandeciente», integrada por masones defraudados y altivos rosacruces) con el propósito de, llegado el día, poder tragárselo vivo: un gran monstruo de concreto gris engullendo a una pequeña, pero espléndida quimera de hierro verde» (González, 1978: 62). El señalamiento de los masones y de los rosacruces apoya el escenario realista, aunque teñido del misterio implícito en ambas órdenes estrechamente vinculadas. La segunda leyenda sobre el museo también lo cataloga como un Templo, pero ahora consagrado a la diosa Cibeles. Esta similitud entre el museo y un templo reside en su arquitectura: «sus torres de hierro semejantes a campanarios, sus ventanales color violeta y su majestuoso pórtico, el edificio parecía más una catedral que un centro de exhibiciones» (s/a, 2014). Debido a esta estructura, el narrador comenta: «Ambas leyendas [...] me satisfacen sólo hasta cierto punto, pues entreveo, en esa mortificación del hierro, en ese cúmulo de incipientes gárgolas de utilería, al Gaudí primigenio, que construye un templo» (González, 1978: 63); la obra más representativa del arquitecto Antonio Gaudí (España, 1852-1926) es el Templo de la Sagrada Familia ubicado en Barcelona, el cual posee, similar al Museo del Chopo, aunque con sus debidas limitaciones, altos muros, estrechos pasillos y laberínticas estancias.

Por otra parte, en ambos textos la presencia de una estatuilla o bajorrelieve es trascendente, pues origina el misterio inaugural del cuento y además da cabida a las imágenes monstruosas de los dioses primigenios; obsérvese su amplio registro en «La llamada de Cthulhu»:

La figura, que los miembros del congreso pasaron de mano en mano para estudiarla con más minuciosidad, medía de unos veinte a veinticinco centímetros de altura y estaba finamente labrada. Representaba un monstruo de contornos vagamente antropoides, pero con una cabeza de pulpo cuyo rostro era una masa de tentáculos, un cuerpo escamoso que sugería cierta elasticidad, cuatro extremidades dotadas de garras enormes, y un par de alas largas y estrechas en

Universitario del Chopo comenzó una nueva historia como espacio dedicado a la difusión cultural, particularmente del arte joven y experimental. Así, en 1975 se inauguró el Museo Universitario del Chopo que se convirtió en un centro promotor del arte contemporáneo caracterizado por su vocación innovadora, su carácter incluyente y plural. Para más información, véase «Historia del museo», disponible en <http://www.chopo.unam.mx/historia.html> [3 de noviembre de 2015].

la espalda. Esta criatura, que exhalaba una malignidad antinatural, parecía ser de una pesada corpulencia, y estaba sentada en un pedestal o bloque rectangular, cubierto de indescifrables caracteres. Las puntas de las alas rozaban el borde posterior del bloque, el asiento ocupaba el centro, mientras las garras largas y curvas de las plegadas extremidades asían el borde anterior y descendían hasta un cuarto de altura del pedestal. La cabeza del cefalópodo se inclinaba hacia adelante, de modo que los tentáculos faciales rozaban el dorso de las garras enormes que apretaban las elevadas rodillas. El conjunto daba una impresión de vida anormal, más sutilmente terrorífico a causa de la imposibilidad de establecer su origen. Su vasta, pavorosa e incalculable edad era innegable, sin embargo, nada permitía relacionarlo con algún tipo de arte de los comienzos de la civilización. El material de la estatua encerraba otro misterio. No había nada parecido, en geología, o mineralogía, a aquella piedra jabonosa, verdinegra, de estrías doradas o iridiscentes. Los caracteres de la base eran igualmente desconcertantes, y ninguno de los miembros del congreso, a pesar de que representaban a la mitad de las autoridades mundiales en este campo, pudo descubrir el más remoto parentesco lingüístico. (Lovecraft, 2012: 410-411)

En «La herencia del Cthulhu», la escultura primitiva posee los siguientes rasgos:

[...] provenía del Gales druida y representaba al terrible Zoigor-Asenathoth, deidad primigenia regidora del Fuego Que Se Arrastra Y Enloquece. A primera vista, parece ser un escarabajo idealizado a extremos patológicos: los cuernos que lo coronan están dirigidos a puntos diferentes del espacio, su coraza estuvo recamada alguna vez de piedras preciosas (un rubí, un granate perviven) y parece hallarse en decisiva posición de ataque. Un segundo vistazo nos hace percibir algo atroz, algo inhumano y abominable, quizás en el estilo de la pieza: su barroquismo arabesco contrasta violentamente con la tosquedad primitiva de las obras celtas de entonces. O quizás ese algo provenga del material utilizado: mármol, absolutamente inencontrable en una región de piedra pómez como Dillington. Todo parece indicar que su finalidad iba más allá de lo simplemente decorativo, pues jugó en sus días un papel tan importante como el del sacerdote de mayor gradación en un culto espantoso y, por lo demás, rodeado de una espesa tiniebla reverencial. (González, 1978: 66-67)

La descripción de ambas efigies apela a seres extraordinarios y anormales, es decir, monstruosos, en tanto producen «asco, miedo, es indescriptible, inimaginable, inmundado y repugnante» (Castro Ricalde y otros, 2012: 36); además, se subraya lo insólito y desconcertante de su material. A ello se añade el origen desconocido de los caracteres labrados en ambas esculturas, lo cual ratifica el arqueólogo en «La herencia de Cthulhu»:

No pierda la cabeza, Cabot, descifrando los caracteres que figuran en la sólida base de acero de la pieza. Yo, que soy un experto, la he perdido averiguando a qué idioma pertenecen [...] dirigida, más que a otros adeptos al culto, a la divinidad en torno a la cual éste circula o, al menos, a un personaje capaz de dominar unos cuantos idiomas no humanos... o que se avienen mal a los giros lingüísticos de que es capaz el hombre. (González, 1978: 67-68)

En ambos cuentos, las esculturas llegan a los narradores acompañadas de notas o manuscritos. En «La llamada de Cthulhu» se exponen tres documentos: el manuscrito del profesor Angell heredado por el narrador: «Las notas que acompañaban a este curioso objeto, además de unos recortes de periódicos, habían sido escritas por el profesor mismo y no tenían pretensiones literarias. El documento en apariencia más importante estaba encabezado por las palabras EL CULTO DE CTHULHU, escritas cuidadosamente en caracteres de imprenta» (Lovecraft, 2012: 405), este escrito contiene tanto la descripción de los sueños de Wilcox como las notas del inspector Legrasse y del profesor Webb; el segundo apunte procede del único marinero sobreviviente del yate: «Johansen había dejado un largo manuscrito, que trataba «asuntos técnicos», escrito en inglés con la intención manifiesta de que su esposa no lo entendiese» (Lovecraft, 2012: 424) y del cual también se adueña el narrador; finalmente, éste proporciona el tercer testimonio, quien a los documentos anteriores suma sus propias notas: «Tal era el documento que leí. Lo he guardado en la caja de lata junto con el bajorrelieve de arcilla y los papeles del profesor Angell. Incluiré este relato, esta prueba de mi propia cordura donde se ha unido lo que espero nunca volverá a unirse» (Lovecraft, 2012: 429). Por su lado, en el cuento de Emiliano González se mencionan dos escritos; el primero proviene del profesor Albert. M. Wilcox: «La nota que acompañaba al escarabajo justificaba el envío» (1978: 67); el segundo manuscrito, como acontece en el cuento lovecraftiano, procede del narrador, quien acude a la escritura para dejar constancia de su fatal hallazgo: «he redactado esto en un periodo de distracción o asueto del Monstruo Regulador de mis manos y mi cerebro...» (Emiliano González, 1978: 72).

En el cuento de Emiliano González, la escultura druida no es la única alusión monstruosa, pues a esta descripción se suma la del *Megalorium Tremens* indicada por Cabot: «he creído discernir en ellos las galerías de un Museo de Historia Natural cuyas vitrinas exponen todo aquello que Barnum y sus discípulos han preferido dejar en el olvido [...] el *Megalorium Tremens*, dinosaurio alado, bicorne y a todas luces carnívoro que asoló los bosques petrificados del carbonífero con su pestilente carga de furia primitiva

y huesos que son músculos que son huesos» (1978: 63). La referencia contextual hacia Barnum apunta tanto al empresario y artista circense Phineas Taylor Barnum (Estados Unidos, 1810-1891), quien presentaba en sus grotescos espectáculos a seres raros y deformes, como al paleontólogo Barnum Brown (Estados Unidos, 1873-1963), quien descubrió fósiles de dinosaurios; sin precisar la referencia. González se apoya de esta ambigüedad, en tanto la actividad de ambos individuos le sirve al narrador para abordar y contrastar sus pesadillas. En la descripción de estos seres es notable la configuración monstruosa, pues tradicionalmente «el monstruo, tan plural y tan cambiante, se ha definido principalmente en términos de su animalidad» (Padilla, 2013: 131) como sucede en sendos cuentos con dichos seres monstruosos, quienes ostentan rostros imaginarios para lo ininteligible (Padilla, 2013: 35).

Sin embargo, las minuciosas descripciones sobre tales seres no excluye el uso de la lítote, también incluida en los cuentos lovecraftianos. La lítote es una figura retórica consistente «en que, para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, es decir, se dice menos para significar más» (Beristáin, 1992: 302) y cuya función en el discurso fantástico es notable cuando implica una «(sustantivación de un pronominal: *eso, esta cosa*); y frecuentemente, subraya ese malestar reconociendo su impotencia ('eso no podía describirse')» (Bellemin-Nöel, 2001: 111); por ello, esta figura retórica se convierte en esencia y pilar de lo fantástico al aludir a lo inefable inherente a lo sobrenatural, pues como lo indica Roger Bozzeto: «el texto fantástico sería el lugar donde lo imposible de decir tomaría forma» (2001: 226-227). Así, en la obra lovecraftiana la lítote adquiere singular importancia, en tanto se utiliza en las descripciones de los seres primigenios, como sucede en «La llamada de Cthulhu»: «No hay lenguaje aplicable a ese abismo de horror inmemorial, a esa pavorosa contradicción de todas las leyes de la materia, la fuerza y el orden cósmicos. Una montaña que caminaba» (Lovecraft, 2012: 427), cita en donde se integran pocos datos descriptivos con el fin de incrementar la duda y el espanto sobre la naturaleza monstruosa de ese ser. En el cuento de Emiliano González surgen dos ejemplos análogos: «ante la penúltima pieza de la colección (es tan horrible que algo peor no se concibe) retrocedemos, temblando» (1978: 65); a ello se suma la imagen de la escultura, en donde «*Un segundo vistazo nos hace percibir algo atroz, algo inhumano y abominable*» (Emiliano González, 1978: 67), en cuyas palabras, además, se trasluce la importancia de la mirada y la percepción.

Los descubrimientos de ambos narradores se tornan angustiantes, pues

los aberrantes seres representados en las estatuillas pertenecen a los Grandes Antiguos, de los cuales da una clara explicación el cuento lovecraftiano:

Adoraban, dijeron, a los Grandes Antiguos, que eran muy anteriores al hombre y que habían llegado al joven mundo desde el cielo. Estos Antiguos se habían retirado ahora al interior de la tierra y al fondo del mar, pero sus cadáveres se habían comunicado en sueños con el primer hombre, quien inventó un culto que nunca había muerto. Éste era ese culto, y los prisioneros dijeron que había existido siempre y que siempre existiría, ocultándose en lejanías desiertas y lugares retirados hasta que el gran sacerdote Cthulhu saliese de su sombría morada en la ciudad submarina de R'lyeh para reinar otra vez sobre la Tierra. (Lovecraft, 2012: 415)

En el texto de Emiliano González también se recupera este motivo: «las discordias sostenidas entre Dioses Primigenios (Dioses ante cuya D mayúscula Dios Nuestro Señor no tiene nada que hacer), el castigo de unos, la huida de otros y la manera ritual de liberar a los que todavía esperan, durmiendo un sueño parecido a la muerte, la hora de la Venganza» (González, 1978: 71-72).

De acuerdo con la poética lovecraftiana, estos Dioses han encontrado en los sueños una manera de comunicarse con los hombres; «La llamada de Cthulhu» lo establece de la siguiente forma: «Cuando, luego de un caos infinito, aparecieron los primeros hombres, los Grandes Antiguos hablaron a los más sensibles moldeándoles los sueños» (Lovecraft, 2012: 416); por ello, el trance onírico del joven artista Wilcox desempeña un rol fundamental en el hipotexto. Situación semejante se observa en «La herencia de Cthulhu», donde Cabot delata su relación con los Grandes Antiguos mediante una pesadilla: «Un dios me ha dado en un sueño ámbitos de fiera luz y complicada imaginaria de metales» (González, 1978: 64); este evento onírico es ampliamente relatado:

El sueño, empapado de luz verdosa, se sucede con la lentitud angustiada de los laberintos, galería tras galería, y cada vitrina supera en originalidad y en horror a la precedente, siendo única en su clase y, aunque en apariencia insuperable, prefigurando siempre a otra aún más atroz. El sueño se desvanece cuando, ante la penúltima pieza de la colección [...] retrocedemos, temblando, y al tratar de huir nos damos cuenta de que todas las galerías conducen fatalmente a esa vitrina que, además, carece de clasificación o notas explicativas. No he podido nunca recordar con precisión su contenido, pero si una piedad del dios me lo impide, no quisiera nunca dejar a ese dios tener su lenta pesadilla más allá de donde acostumbra, porque entonces el olvido no sería un consuelo ni tampoco, sospecho, lo sería el despertar... (González, 1978: 64-65)

El yo lírico de la segunda parte del cuento también revela la importancia del sueño: «Una cosa perdí, sin ser su dueño:/ Fantasma acaso, palidez de estío/ Disuelta en el aroma de mi sueño» (González, 1978: 66).

Otro aspecto trascendente de estos Grandes Antiguos o Dioses Primi-genios es su origen estelar; por ello, a su debido tiempo los astros influirán en su regreso, tal como se indica en «La llamada de Cthulhu»: «Habían muerto muchísimo antes de la aparición del hombre, pero había artes que podrían revivirlos cuando los astros volvieran a ocupar su justa posición en los cielos de la eternidad. Estos seres, indudablemente, procedían de las estrellas y habían traído sus imágenes con ellos» (Lovecraft, 2012: 416). En «La herencia de Cthulhu», la escultura posee un origen ignoto, no humano, lo cual revela el arqueólogo Wilcox, quien al estudiar sus jeroglíficos menciona: «Son, para acabar pronto, el único elemento celta (iba a decir humano) de la pieza» (González, 1978: 68); además, su origen estelar se alude mediante la segunda leyenda en torno al Museo del Chopo: «Se refiere también a un Templo, pero esta vez consagrado al oscuro ritual de la diosa Cibebes, ignorado sobreviviente de los horrores de la Inquisición, destinado a convertir, una vez que haya signos propicios en el cielo, a la gran ciudad que lo rodea en un gran sucedáneo del Templo» (González, 1978: 62-63). El señalamiento mítico de Cibebes es relevante, pues esta diosa personifica el principio femenino y el don del oráculo y la profecía (Garibay, 1993: 72); bajo esta consideración, las implícitas predicciones siderales adquieren mayor efecto cuando Cabot descubre la relación entre los astros, el escarabajo y «el regreso del gran Cthulhu, presenciado por los hielos eternos y las diez lunas que rotarán alrededor de nuestro planeta en un futuro incierto» (González, 1978: 72). Por ende, estos seres monstruosos de origen extraterrestre se apegan al canon supuesto en su naturaleza, en tanto «parecen intelectualmente mejor dotados que los “terrícolas”. La inteligencia puede ser de tipo humano, aunque perfeccionada, o alcanzar el nivel “sobrehumano”, el del pensamiento puro y frío, a resguardo de los sentimientos y las pasiones. A menudo se complementa con facultades paranormales» (Boia, 1997: 204), como sucede con los seres descritos en ambos cuentos.

Específicamente, lo relevante de la escultura druida es el sobrenatural influjo que ejerce, desde el principio, sobre Cabot:

[...] constituye lo que podría llamarse la etapa de influencia «benigna» del escarabajo. Entrecomillo el adjetivo porque hay en él cierta contradicción: en sentido de creatividad la influencia era positiva, pero hablando del carácter de las vibraciones, creo que ni el mismo doctor Frankenstein habría temblado tanto

ante su propia creación como yo lo hice ante las mías. No quise ver el alto precio que me estaba costando la posesión simbólica de la pieza, incluso físicamente. (González, 1978: 69)

En esa medida, la escultura, como cabal monstruo evidencia que «El mero contacto con ellos puede ser letal [...] no sólo representa una amenaza física, sino también cognitiva: es una amenaza al conocimiento y al sentido común» (Castro Ricalde, 2012: 36). Esta influencia del escarabajo se relaciona con el tema todoroviano del Yo precisado en la inversión de sujeto en objeto (Todorov, 1994: 94), pues gradualmente Cabot pierde autonomía frente a la escultura: «la convicción irrevocable de que mi cerebro y mis manos obedecían a un impulso absolutamente fuera del alcance de mi voluntad. Mi actitud no era la del escritor, sino la del escriba» (González, 1978: 70). La ambigüedad aumenta de forma progresiva, pues lo que comienza siendo una inversión de sujeto en objeto, se transforma en la posibilidad de un yo coexistiendo con un otro: «Pronto descubrí que, de una u otra manera, fotos y pisapapeles me inspiraban argumentos e imágenes tremendamente superiores a los que normalmente salían de mi pluma, y cargados de una energía y un estilo tales que no parecían míos» (González, 1978: 69). Esta posibilidad de un yo/otro se concreta en dos categorías predicativas indicadas por Rosalba Campra: lo concreto-no concreto y lo humano-no humano (2008: 40-45). De este modo, la escultura tiene una forma precisa (semeja un escarabajo), pero atesora una proyección desconocida e inasible. Esta ambigüedad entre lo concreto y no concreto también se revela en «La llamada de Cthulhu» de Lovecraft: «Estos Grandes antiguos, continuó Castro, no eran de carne y hueso. Tenían forma –¿no lo probaba acaso esta imagen estelar?–, pero esa forma no era material» (Lovecraft, 2012: 416). Ambos constructos son fieles a lo monstruoso, pues como indica Lucian Boia, estos seres que representan la otredad absoluta trascienden «las realidades materiales, del espacio y el tiempo. Telepatía, clarividencia, conocimiento del porvenir; capacidad para escapar de la envoltura carnal, viaje en el tiempo, por el espacio, por el Más Allá» (1997: 22) están implícitas en dichos seres.

Ante esta ominosa posibilidad, Cabot investiga en diversos libros la naturaleza de esta escultura, poseedora de un influjo tan inevitable como desconocido; el acervo consultado incluye insólitas obras: el *Libro del Kraken*,³ el

3 El kraken es una criatura marina de la mitología escandinava y finlandesa descrita comúnmente como un tipo de pulpo o calamar gigante que, emergiendo de las profundidades, atacaba barcos y devoraba a los marinos y que originó una serie de escritos influidos por tal imagen, entre ellos se encuentran

De Vermis Mysteriis,⁴ los *Cantos del Dhol*⁵ y, el más importante, el *Necronomicón*, libro ficticio supuestamente escrito por el árabe loco Abdul Alhazred y motivo temático ineludible de la poética lovecraftiana y del ciclo narrativo de los Mitos de Cthulhu, en tanto es multicitado en varios cuentos pertenecientes a este ciclo (Llopis, 1995: 43). Dicho libro está claramente enunciado en el hipotexto: «los chinos inmortales decían que en el *Necronomicón* del árabe loco Abdul Alhazred había un sentido oculto que el iniciado podía interpretar de muy diversas maneras» (Lovecraft, 2012: 417); por su lado, «La herencia de Cthulhu» indica lo siguiente: «El poeta loco habla de cómo el hombre, pequeño en la grandeza de su vanidad, sigue ignorando el carácter esencial de estas Potencias, más antiguas que el mundo e infinitamente más duraderas, Potencias que no titubean en reducir a polvo al desventurado que osa inmiscuirse en sus asuntos echando un vistazo fugaz» (González, 1978: 72); asimismo, se menciona el objetivo del ser representado en la escultura, mediante una descripción que adopta al final la trascendencia de una literalización: «una rara especie de escarabajos dotados de razón e inteligencia suplante al hombre, robando primero su espíritu, luego su ropaje carnal...» (González, 1978: 72). Por única vez en el cuento, Cabot vacila y esto se debe a los contenidos de este libro: «Al Azred nos hace dudar definitivamente de su ya, en sí, dudosa lucidez, cuando asegura, en tono bíblico, el regreso del gran Cthulhu» (González, 1978: 72). Esta ambigüedad representada es fugaz, pues para Cabot los hechos son irrefutables, incluso al final asegura: «la influencia del escarabajo sigue cobrando fuerzas» (González, 1978: 73).

Un elemento más en la relación hipertextual, se halla en el final sombrío expuesto en ambos cuentos. El narrador de «La llamada de Cthulhu» termina con estas palabras: «Ruego que, si no sobrevivo a este manuscrito, mis albaceas cuiden de que la prudencia sea mayor que la audacia e impidan que caiga bajo otros ojos» (Lovecraft, 2012: 429). En «La herencia de Cthulhu», Cabot concluye con el siguiente mensaje: «El final es inminente, pero me resisto a terminar esta narración con la misma frase que el señor Kafka utilizó para iniciar una de las suyas. No es difícil adivinar cuál...» (González, 1978: 73); esa

El Kraken de Tennyson y *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Verne. Para más información consultar «Kraken», disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/kraken> [3 de noviembre de 2015].

4 O *De los misterios del gusano*, un grimorio ficticio citado por el escritor norteamericano Robert Bloch e incorporado por H. P. Lovecraft a algunos cuentos de los mitos de Cthulhu. Para más información consultar «De Vermis Mysteriis», disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/De_Vermis_Mysteriis y <http://lascosasquenucaexistieron.com/Articulos/45/de-vermis-mysteriis> [3 de noviembre de 2015]. También fue citado por Ludvig Prinn en *La sombra fuera del tiempo* (Bocanegra Esqueda, 2006: 123).

5 Libro ficticio citado en *La ventana en la buhardilla*, texto de Lovecraft en colaboración con August Derleth (Bocanegra Esqueda, 2006: 126).

omitida alusión corresponde a *La metamorfosis* de Franz Kafka: «Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto» (Kafka, 1994: 9). Al concluir con una referencia a la obra kafkiana y con puntos suspensivos, cual irresoluble silencio, «La herencia de Cthulhu» plantea un final abierto y ambiguo, pues por un lado deja entrever la posible locura del personaje (está recluido en un manicomio), pero también la certera posibilidad de su descubrimiento, cuyas siniestras repercusiones, previstas en su mutación, afectarían tanto a él como a toda la humanidad. Por tanto, ambos personajes presienten su próxima desaparición, ya sea por la muerte o por su metamorfosis en algo no humano; por eso, el final implica un presagio funesto no sólo para ellos, pues existe la leve, pero siniestra contingencia de que su futuro sea el mismo para toda la humanidad, debido a los seres monstruosos con quienes han establecido contacto.

En el caso de «La herencia de Cthulhu», el dios Zoigor-Asenathoth incrementa su poder siniestro, pues representa el grado extremo de lo monstruoso al tener como objetivo el suplantar completamente al hombre, lo cual implica una simbólica antropofagia y, en esa medida, «lo peor es comerse a un semejante. Desde hace mucho la antropofagia se ha impuesto como uno de los signos más flagrantes de alteridad» (Boia, 1997: 22), al grado de que, como lo expone Ignacio Padilla, «Resulta difícil encontrar en nuestro imaginario un solo monstruo que no esté vinculado de un modo u otro con la devoración» (2013: 90). Así, el terrible Zoigor-Asenathoth, paradigma del monstruo, pretende extraer vida de la muerte del hombre (Boia, 2013: 99), a quien suplantarán en cuanto Cthulhu irrumpa de nueva cuenta en este mundo.

El hecho de la sustitución nos remite a una arraigada y contemporánea creencia en torno al monstruo: «ellos están entre nosotros, en la ciudad. No los distingue ningún signo exterior, o casi ninguno, se parecen mucho a nosotros, lo que los hace tanto más peligrosos. La comunidad está minada desde su interior. Se trata de algún Otro que se ha apoderado de nuestro rostro (un extranjero, un extraterrestre)» (Boia, 1997: 34); efectivamente, el cuento de Emiliano González plantea que esta raza de escarabajos adoptará la configuración humana, situación siniestra, pues no sabremos distinguirlos, lo cual, hacia el final, nos lleva a una profunda reflexión simbólica, ya entrevista por Louis Vax: «El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros» (1965: 11).

A partir de lo analizado en cuanto a la relación hipertextual establecida entre el cuento de Emiliano González y H. P Lovecraft, resulta interesante el señalamiento de Michel Houellebecq:

[...] nadie ha conseguido igualar nunca a Lovecraft. Se ha tomado prestada su manera de utilizar los conceptos matemáticos, de precisar la topografía de cada lugar del drama; se ha continuado su mitología, su imaginaria biblioteca demoníaca; pero nadie se ha atrevido jamás a imitar esos párrafos en los que pierde toda contención estilística, en los que adjetivos y adverbios se acumulan hasta la exasperación, en los que deja escapar exclamaciones de puro delirio. (2006: 82)

Sin ninguna duda, el cuento de Emiliano González desmiente tal apreciación, pues deviene magnífico pastiche de «La llamada de Cthulhu», incluida la adjetivación arrolladora y la carga ominosa y angustiante debida a seres monstruosos y/o fuerzas superiores que traslucen la debilidad y la finitud humana e ineludible quid del ciclo narrativo de estos mitos, en todo caso, si en algo difiere este cuento respecto al de H. P. Lovecraft es en su mesurada extensión. Por estas razones, «La herencia de Cthulhu» evidencia su singularidad en la imitación, proceso nada sencillo, pues exige el talento y la habilidad de un escritor apasionado, poseedor de un innegable don literario.

En conclusión, ambos cuentos establecen un diálogo narrativo, en donde impera el Gran Dios Cthulhu, mítico personaje que expone la importancia del monstruo en nuestra humanidad, pues definitivamente los monstruos «nacieron para atenuar, dotándole de rostro, al mayor de los miedos al que estamos sometidos: la angustia, el miedo a lo incierto, ese miedo esencialmente humano y aterradoramente intangible que congrega todos los miedos posibles, sean instintivos o derivados» (Padilla, 2013: 34-35); bajo este enfoque, ambos cuentos exponen una máxima ineludible: «El monstruo nos acompaña, nos asiste y nos pertenece desde siempre. O acaso sea mejor decir que nosotros *pertenecemos* al monstruo. Universal, prevalente, ubicuo, viral y asombroso, el monstruo encarna el poder refinador que la imaginación ejerce sobre el combustible pánico» (Padilla, 2013: 85). Y en esa medida, el cuento de Emiliano González, heredero de la poética lovecraftiana, revela esa necesidad y trascendencia literaria, en donde conjuramos nuestras angustias, gracias a seres monstruosos, donde Cthulhu desempeña un rol señero y, por demás, inolvidable.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLEMIN-NÖEL, Jean (2001): «Notas sobre lo fantástico», en David Roas (Introducción, compilación y bibliografía), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 107-140.
- BELLVER TORLÁ, Carles (2008): *Lovecraft y Cía*, Edicions Sense Amo, Castelló de la Plana.

- BERISTÁIN, Helena (1992): *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- BOCANEGRA ESQUEDA, María Luisa (2006): *Los libros y las bibliotecas en la literatura: El caso del escritor Howard Phillips Lovecraft*, Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BOIA, Lucian (1997): *Entre el ángel y la bestia*, Editorial Andrés Bello, Barcelona.
- Bozzeto, Roger (2001): «¿Un discurso de lo fantástico?», en David Roas (Introducción, compilación y bibliografía), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 223-242.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Editorial Renacimiento, España.
- CASTRO RICALDE, Maricruz, Alejandra SÁNCHEZ VELÁZQUEZ y Carlos Gerardo ZERMENO VARGAS (2012): *Inquietantes inquietudes. Tres décadas de literatura fantástica en el Estado de México*, Instituto Mexiquense de Cultura, México.
- GARIBAY K., Ángel Ma (1993): *Mitología griega. Dioses y héroes*, Porrúa, México.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- GONZÁLEZ, Emiliano (1978): *Los sueños de la bella durmiente*, Joaquín Mortiz, México.
- HOUELLEBECQ, Michel (2006): *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, Ediciones Siruela, Madrid.
- KAFKA, FRANZ (1994): *La metamorfosis y otros relatos*, Euroliber, España.
- LOVECRAFT, H. P. (2012): «La llamada de Cthulhu», en *H. P. Lovecraft. Tomo I*, Stonehenge books, México, pp. 403-429.
- LLOPIS, Rafael (1995): «Los mitos de Cthulhu», en *H. P. Lovecraft y otros: Los mitos de Cthulhu*, Alianza Editorial, México, pp. 9-44.
- MUÑOZ CASADO, Rodolfo (2012): *Los mitos de Cthulhu como movimiento literario*, Tesis, Universidad Complutense de Madrid.
- OLVERA VÁZQUEZ, Jorge (2011): *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González*, Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PADILLA, Ignacio (2013): *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*, Editorial Taurus, México.
- REZA RAMÍREZ DE JURADO, Joaquín y Dan Ruíz REYES, (2007): *Un descenso al abismo: H. P. Lovecraft y el horror sobrenatural en la psicología*, Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. (2004): «De cuentos y cuentistas: 1988-1990», en Alfredo Pavón (Edición), *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, pp. 311-329.
- s. a. (2014): «Historia del museo», disponible en <http://www.chopo.unam.mx/historia.html> [3 de noviembre de 2015].
- TODOROV, Tzvetan (1994): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México.
- TORRES, Vicente Francisco (1991): «El cuento mexicano de los ochenta», en Alfredo Pavón (ed.), *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla, México, pp. 141-149.

- TREJO FUENTES, Ignacio (1990): «El cuento mexicano reciente. ¿Hacia dónde vamos», en Alfredo Pavón (Edición), *Paquete cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla, México, pp. 181-189.
- VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

¿UN CUENTO DE HADAS SUBVERSIVO O CONSERVADOR?: MONSTRUOS, AUTORIDAD E INSUMISIÓN EN *EL LABERINTO DEL FAUNO* DE GUILLERMO DEL TORO

JESÚS RODERO
University of Strathclyde
jesus.rodero@strath.ac.uk

Recibido: 21-05-2015
Aceptado: 13-11-2015



RESUMEN

En su película *El laberinto del fauno* (2006) el director mexicano Guillermo del Toro ofrece una re-visión/re-escritura en clave sobrenatural de la post-guerra civil española. Ha habido entre la crítica visiones encontradas sobre la idoneidad o no de la inserción de lo sobrenatural en el contexto histórico concreto de la guerra y post-guerra civil. Muchos de estos estudios postulan el carácter subversivo y crítico de la película por su uso de ciertas convenciones del cuento de hadas y del horror gótico para cuestionar y denunciar los horrores de la guerra y la represión subsiguiente, y más concretamente las estructuras de autoridad patriarcal impuestas en España por el régimen franquista.

Sin embargo, otros estudios críticos (los menos) ven ciertas ambigüedades, cuando no contradicciones, en la estructura narrativa del film que cuestionan esta lectura de la película como ejemplo primordial de la capacidad transgresora de lo fantástico. Este trabajo explora la interrelación entre las dos estructuras del film –la histórico-referencial y la sobrenatural– para ver hasta qué punto las convenciones del género del horror y del cuento de hadas en *El laberinto del fauno* refuerzan o diluyen la dimensión histórica y el mensaje social y político.

PALABRAS CLAVE: historia política, guerra civil, fantástico, cine, Guillermo del Toro.

ABSTRACT

Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth* can be understood as a reinterpretation of the post-civil war period in Spain from a supernatural perspective. There have been conflicting viewpoints among critics regarding the suitability or not of this use of the su-

pernatural in the specific historical context of the post-civil war. Many critics highlight the film's subversive nature for its use of some fairy-tale and gothic horror conventions to challenge and expose the horrors of the war and the repression that followed, particularly the patriarchal power structure established in Spain by the Francoist regime.

However, some other critics see some ambiguities, even contradictions, in the narrative structure of the film, which defy the film's interpretation as a prime example of the transgressive dimension of the fantastic. This essay explores the interrelation between both narrative structures in the film, and the historical and the supernatural, to examine to what extent the horror and fairy-tale conventions re-inforce or mitigate the social and political message in *Pan's Labyrinth*.

KEYWORDS: Political history, Spanish Civil War, Fantastic, cinema, Guillermo del Toro.



1. INTRODUCCIÓN

El estreno de *El laberinto del fauno* en 2006 atrajo una inmediata respuesta positiva entre la crítica cinematográfica, continuada por numerosos artículos académicos. La mayor parte de estos estudios académicos inciden en las cualidades innovadoras y transgresoras del film. Prominentes hispanistas como Paul Julian Smith llegan a calificar la película de obra maestra que inaugura un nuevo modelo en el cine mundial, aquel que revela que «films based on local events can have immediate and profound significance for global audiences» (2007: 4) y que trasciende la supuesta incomunicación de las culturas nacionales (2007: 9). Sin llegar a tanto, otros estudios han hecho énfasis en las cualidades transgresoras del film y en sus implicaciones de crítica socio-política a través de la analogía o yuxtaposición del plano real y del plano sobrenatural. Así, Kotecki afirma que Guillermo del Toro es uno de los cineastas contemporáneos «who resist replicating those fairy-tale stereotypes associated with patriarchal authority and who rely on a “hypertextual” aesthetic. *Pan's Labyrinth* stands out among them for its overt sociopolitical framing» (2010: 236). Pastor enfatiza también la incisiva percepción del contexto socio-histórico de la película: «Del Toro recurre a la yuxtaposición del mundo real y fantástico para lograr su propósito pero, a su vez, construye un elocuente paralelismo entre la representación de la monstruosidad y el constructo cultural del género para cuestionar y reevaluar la establecida y respetada he-

gemonía patriarcal y sus consecuencias sobre el individuo» (2011: 392). Otros muchos estudios postulan el carácter subversivo y crítico de la película por su uso de ciertas convenciones del cuento de hadas y del horror gótico para cuestionar y denunciar los horrores de la guerra y la represión subsiguiente, y más concretamente las estructuras de autoridad patriarcal impuestas en España por el régimen franquista.¹

Sin embargo, otros estudios críticos (los menos) ven ciertas ambigüedades, cuando no contradicciones, en la estructura narrativa del film que cuestionan esta lectura de la película como ejemplo primordial de la capacidad transgresora de lo fantástico. Kim Edwards, por ejemplo, pone de manifiesto la preponderancia y aceptación de la autoridad patriarcal al final del film: no la (autoridad) de Vidal, representante de la monstruosidad fascista, sino más bien la del patriarca benévolo del reino de fantasía al que finalmente regresa/ingresa Ofelia tras su sacrificio. Desde este punto de vista, se puede decir que la presencia en la película del monstruo (real o metafórico) y de la fantasía feérica presenta bastantes ángulos problemáticos a la hora de ofrecer una interpretación en un sentido u otro.

Este ensayo explora la interrelación entre las dos estructuras del film – la histórico-referencial y la sobrenatural– para ver hasta qué punto las convenciones del género del horror y del cuento de hadas en *El laberinto del fauno* refuerzan o diluyen la dimensión histórica y el mensaje social y político de la película.

En este punto conviene hacer un breve inciso sobre el contexto en el que apareció la película. Me refiero a lo que Labanyi llama el boom de la memoria a partir de finales de los años 90.² Partiendo del llamado, y ya lugar común entre la crítica, «pacto del olvido» o «pacto de silencio» que caracterizó la transición a la democracia tras la muerte del dictador, Labanyi señala que muy pocos productos culturales españoles trataron el tema de la guerra civil durante los diez primeros años tras la muerte de Franco debido a la necesidad de presentar la transición «as a break with the past, not only in order to claim that Spain was freeing itself from nearly forty years of dictatorship, but also in order to claim that the country was making a leap into modernity» (2007: 94). A partir de la segunda mitad de los 80, pero sobre todo bien entrados los 90, se produce un boom en la producción de películas y libros sobre la guerra ci-

1 Véanse los estudios de Hubner, Hanley, Gavela, Ramos, Camino, Mandolessi y Poppe en la bibliografía.

2 También Sánchez-Biosca y Gómez López-Quiñones hacen referencia a este periodo de popularidad de la guerra civil en el cine y en la ficción, aunque López-Quiñones sitúa su inicio a mediados de los 90.

vil y sus consecuencias en el contexto del debate sobre la memoria histórica. Lo interesante es que, de acuerdo con Labanyi, la mayor parte de esta producción cultural muestra una preferencia por formatos realistas e incluso documentales,³ apartándose del interés mostrado a finales de la dictadura por formatos que incorporan el horror traumático de la guerra para exponer lo indecible o innombrable, cuyo ejemplo primordial sería *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice. Solo hay algunas excepciones a partir de los 90 a esta tendencia realista, entre ellas *El espinazo del diablo* de del Toro.⁴ Para la estudiosa británica las películas que usan lo que llama «the trope of haunting»⁵ son capaces de tratar de forma más adecuada el pasado traumático que las películas, novelas o testimonios que adoptan un tono más realista o documental, ya que reconocen y admiten el horror, lo indecible, mientras que la producción realista asume que basta con nombrar o renombrar lo que pasó, sin tener en cuenta que este proceso siempre es problemático. López-Quñones también analiza en su estudio una serie de textos que muestran la preocupación sobre el estatus de toda representación, y en concreto sobre el carácter tentativo e inestable de las representaciones de la guerra civil, de manera que estos textos no son tanto meras reproducciones, labores de renombramiento, sino reflexiones «en torno a la necesidad de saber sobre el pasado y las dificultades que encontramos para crear una imagen relevante de éste» (2006: 24).

Por todo lo cual, estos productos culturales híbridos, que López-Quñones sitúa en la posmodernidad epistemológica (2006: 23) y que cuestionan la habilidad de la narrativa (sea escrita o filmada) para capturar lo real, ponen de manifiesto, de acuerdo con Labanyi, «the legacy of the past to the present: a legacy which –as in most ghost stories– is one of injustice requiring reparation» (2007: 113). Parece obvio que *El laberinto del fauno* puede ser encuadrado en esta tendencia no-realista dentro del boom de la memoria que caracteriza parte de la producción fílmica y de ficción desde los años 90. Del Toro no se

3 Sánchez-Biosca corrobora este punto cuando afirma que «una tendencia se ha hecho reconocible: la sustitución del relato ficcional por el documental y el reportaje televisivo» (2006: 36).

4 *El espinazo del diablo* (2001) fue la primera película de del Toro que trata la guerra civil en un contexto sobrenatural. Como se sabe, del Toro tenía la intención de hacer una trilogía sobre la guerra civil española, de la que *El laberinto del fauno* es su segunda entrega, y que Labanyi no menciona ya que había aparecido recientemente cuando su artículo fue publicado. La tercera nunca llegó a realizarse, aunque el proyecto tenía título y una base argumental: 3993 iba a tratar de un personaje que viaja en el tiempo desde 1993 a 1939.

5 Término siempre problemático a la hora de la traducción: podríamos hablar del tropo de lo sobrecogedor o inquietante, pero habría que matizar que el término inglés ‘haunting’ también implica la idea de obsesión memorable, algo que puede y debe ser recordado por su carácter reiterativo y perturbador. Obviamente, Labanyi está aquí haciendo uso de la teoría ‘hauntológica’ de Derrida en *Specters of Marx*, sin nombrarlo explícitamente.

amolda a la generalidad de artefactos culturales publicados durante el boom de la memoria y sus dos películas mencionadas son una excepción que entronca con *El espíritu de la colmena*. En cualquier caso, el foco de este artículo no es una consideración específica de cómo del Toro trata el problema de la recuperación de la memoria y de los traumas del pasado,⁶ sino más bien una reflexión sobre el carácter transgresor o no de lo fantástico-maravilloso en el film, y más concretamente sobre el papel que juegan en la película las convenciones del cuento de hadas y del horror gótico, y si estas convenciones chocan o no con la denuncia política del fascismo y el totalitarismo.

En este sentido, uno de los aspectos frecuentemente debatidos es si la película puede ser considerada o no como fantástica. Entre la crítica reciente, lo fantástico, a pesar de las diferencias teóricas, ha sido considerado un modo narrativo abierto que pone en cuestión nuestra percepción racional de la realidad a través de la introducción (con frecuencia invasión) de elementos sobrenaturales, imposibles o inexplicables en una narrativa por lo demás realista o fundamentada en lo que aceptamos como realidad dados nuestros parámetros culturales dominantes en un momento histórico determinado. Lo fantástico descansaría, entonces, en esa intersección entre lo real y lo irreal, en esa yuxtaposición que cuestiona tanto un plano como el otro; de manera que lo fantástico se convierte en una realidad mezclada de irrealdad. Como añade Rosemary Jackson la fantasía recombina e invierte lo real, existiendo en relación parasitaria y simbiótica con lo real. Pone en duda todas las estructuras culturales, las subvierte y corroe. Al cuestionar y problematizar la legalidad, las normas de percepción del mundo, lo fantástico instaura la otredad, desbordando, alterando, rompiendo los límites entre ámbitos para manifestar lo invisible, lo ausente, lo «otro». Por lo tanto, implica una realidad «otra», que no es ni la realidad del sentido común ni la realidad sobrenatural: «In a secularized culture, desire for otherness is not displaced into alternative regions of heaven or hell, but is directed towards the absent areas of this world, transforming it into something 'other' than the familiar, comfortable one. Instead of an alternative order, it creates 'alterity', this world re-placed and dis-located» (1981: 19).

Es esta indeterminación espacial y temporal lo que hace de lo fantástico un modo subversivo, ya que amenaza la estabilidad de lo real-concebible haciendo presente lo ausente, hablando de lo indecible, poniendo al descubierto

6 Para una discusión teórica más en profundidad véanse los estudios mencionados de Sánchez-Biosca, López-Quifiones y Labanyi.

lo oculto, desestabilizando, en definitiva, los límites o marcos culturales que ordenan el mundo. Obviamente, estos límites han cambiado con el tiempo y las culturas. Y como otros críticos anteriores, Jackson enfatiza la importancia del contexto social, ideológico e histórico en la evolución de lo fantástico. Lo fantástico nace como una reacción anti-racionalista en el siglo XIX y evoluciona durante el siglo XX hacia el cuestionamiento radical y subversivo del orden social y lingüístico de la cultura occidental. No se trata ya de una mera ruptura de límites, una invasión de ámbitos entre lo real y lo irreal, sino un ataque directo y demoledor a la base misma de los procesos de significación y de ordenamiento social e ideológico de la cultura. Pese a lo que pueda parecer, este carácter subversivo no tiene connotaciones precisamente positivas para Jackson. Según ella, las transgresiones de lo fantástico no llevan a ninguna parte:

Social and sexual transgression [...] rejects limits imposed upon the 'human', yet the activity is one which is self-consuming, attacking nothing but the human, for without God, transgression is empty, a kind of profanation without an object. The modern fantastic reveals itself to be less and less able to assume a transcendental role or to invent superworlds. It continues to articulate absolute desire, but its ends are no longer known: breaking finite, human limits, becomes its only (im)possibility. (1981: 79)

Finalmente, para Jackson, lo fantástico se reduce a la nada, al vacío, a la no-significación porque ataca la base del orden simbólico que rige nuestra existencia, porque hace obvio lo que debe permanecer oculto, es decir, el deseo último e irreductible de la unidad, de la vuelta a lo imaginario que precede nuestra entrada en el orden simbólico de lo social. Quizás el problema está en nuestra incapacidad para aceptar, desde un punto de vista ideológico, la ruptura o la carencia de límites. Quizás lo fantástico simplemente manifiesta una tendencia general en las artes del siglo XX: la tendencia a instaurar el juego transgresor constante, a romper y subvertir los límites impuestos por la percepción de la realidad en cada época. Puede que en un mundo sin Dios, como dice Jackson, la transgresión no tenga sentido, pero en un mundo donde el deseo (y sus significantes) se ha convertido en el nuevo orden instituido la subversión fantástica vuelve a cobrar sentido. Lo fantástico moderno manifiesta no tanto su propia imposibilidad como la imposibilidad de instaurar en la cultura relativizadora occidental valores estables o verdades definitivas.

Precisamente, ésta es la línea que adopta Lucie Armitt. Para ella, la transgresión que se da en lo fantástico no tiene las connotaciones negativas que vemos en Jackson. Se trata de un impulso que abre espacios subversivos

mediante la instauración del juego con los límites y la transformación constante de sus formas. En su respuesta al planteamiento conservador de otro crítico (Kingsley Amis), Armit্ত deja clara su concepción de lo fantástico: «Fantasy is [...] fluid, constantly overspilling the very forms it adopts, always looking, not so much for escapism but certainly to escape the constraints that critics like this always and inevitably impose upon it» (1996: 3). Por lo tanto, lo fantástico es el modo de los límites, las fronteras, lo carnalesco, el juego, la disolución. Pero ello no lleva al vacío y la no-significación, como afirmaba Jackson. Al contrario, la amenaza que instaura lo fantástico contra las nociones establecidas, los valores culturales dominantes, lo convierte en una forma particularmente apropiada para explorar la excentricidad y la marginalidad política y social (Armitt, 1996: 33). En este sentido, Armitt establece una comparación entre el concepto de carnaval en Bajtin y lo fantástico para postular una reformulación del cuerpo y sus espacios desde un punto de vista feminista. Es el impulso transformador de lo fantástico (y lo carnalesco) hacia la libertad lo que lo convierte en un modo narrativo particularmente relevante desde un punto de vista social y político (Armitt, 1996: 67). No sólo cuestiona estructuras de poder, desmitifica roles sociales y sexuales y subvierte valores patriarcales dominantes; sino que también saca a la luz lo marginado y excéntrico, lo arrojado a los márgenes de la cultura y sus valores. De manera que, en gran medida, lo fantástico cobra una significación alegórica o metafórica.

Si tomamos como base esta concepción de lo fantástico, *El laberinto del fauno* presenta aspectos, cuando menos, paradójicos. Por un lado, en el film parece evidente el propósito transgresor y subversivo de la realidad histórica de la post-guerra española a través de la imaginación insumisa de Ofelia. Sin embargo, por otro lado, el mantenimiento y aceptación de ciertas convenciones patriarcales del cuento de hadas tradicional (básicamente en el final de la película, como se ha mencionado y exploraremos seguidamente) revelan cierto conservadurismo ideológico que puede socavar la crítica social y política implícita en la yuxtaposición de planos (real/imaginario).

2. ¿PARALELISMO O INVASIÓN DE PLANOS?

En efecto, desde prácticamente el principio de la película se establece una analogía o paralelismo entre la realidad representada de la post-guerra civil y el mundo sobrenatural (imaginario o no) de la protagonista. Como afirma Labrador, normalmente cada irrupción del mundo mágico va precedida por un acontecimiento ocurrido en el mundo real (2011: 423).

Así, la primera prueba que Ofelia tiene que pasar –extraer la llave de la tripa del sapo– remite inmediatamente a la escena en la que Mercedes recibe el encargo de Vidal de custodiar la llave del almacén de provisiones. Esto establece un paralelismo entre los dos personajes femeninos en relación con uno de los motivos centrales del film: la desobediencia. Tanto Mercedes como Ofelia rechazan la realidad represiva en la que viven y cada una en su medida y plano se enfrentarán a los monstruos que dominan sus respectivas realidades. Mercedes, ayudando a los maquis, y Ofelia, rechazando la autoridad y órdenes de su padrastro. Obviamente esto remite asimismo al paralelismo entre los personajes monstruosos del plano real y del plano imaginario. El capitán Vidal, el monstruo del patriarcado insaciable y cruel encuentra su representación simbólica en el hombre pálido devorador de seres inocentes e indefensos en el mundo sobrenatural de Ofelia. La analogía establecida entre el banquete presidido por Vidal con las fuerzas vivas de la nueva España franquista y la segunda prueba de Ofelia para conseguir la daga en la guarida del hombre pálido sirve, como afirma Kotecki, el propósito de dar forma a la crítica social y política del film (2010: 244). De la misma manera, el abyecto sapo de la primera prueba se postula como una analogía imaginaria de Vidal. El sapo se alimenta de insectos y mata el árbol bajo el que vive de la misma manera que Vidal se «alimenta» de la sangre de gente inocente (recuérdese el brutal asesinato de los cazadores de conejos) y destruye el país, el árbol que sostiene la vida de los inocentes. A través de estas analogías se puede concluir que la España de la post-guerra es un espacio abyecto y monstruoso dominado por la crueldad y violencia sin límites de personajes arquetípicamente malvados.

Hasta qué punto esta representación tan extrema, maniquea y sin matices del mal es efectiva o no para la crítica sociopolítica del film es otro punto de discusión. El monstruoso patriarca fascista es tan abominable en su maldad que puede conducir al espectador a olvidarse u obviar completamente el contexto histórico para inclinarse por una mera interpretación de cuento de hadas tradicional. Y como sabemos, y bien apunta Hubner, el cuento de hadas tradicional tiende a reforzar límites, prohibiciones y tabúes establecidos socialmente mediante el uso del miedo como freno y barrera del cuestionamiento de esos límites (2014: 6).

En este sentido cobra especial relevancia establecer si los dos planos del film son paralelos y nunca llegan a mezclarse o si se da algún tipo de yuxtaposición entre ambos. Si se tratara de mundos aislados en los que las acciones del mundo real simplemente tienen su reflejo/espejo en los hechos mágicos del mundo de Ofelia podríamos llegar a la conclusión de que el mundo de

Ofelia es simplemente imaginario y se explica como una forma de escapismo, tratando de huir de la crueldad del presente. Si, por el contrario, se diera una fluidez entre lo real y lo sobrenatural, una invasión (mutua o no) podríamos concluir que el mundo mágico de Ofelia, sus trabajos, pruebas y desobediencia, influyen y transforman esa realidad abyecta dominada por valores patriarcales fascistas (violencia, crueldad, sumisión, obediencia ciega). La mayor parte de los estudios críticos mencionan el paralelismo o analogía entre el mundo real y el mundo mágico de Ofelia (Labrador, Lie, Kotecki, Pastor, Hubner). Solamente Edwards habla de invasión y confluencia entre el mundo fantástico y el mundo real: «This merging of the worlds is also an organic and growing phenomenon that begins with the relatively insignificant appearance of an insect and the existence of the portal to the Labyrinth. [...] It finally culminates in the undisputable evidence of the cask – for how did Ofelia escape from the guarded room to reach the Captain’s study if not for a magic door?» (2008: 143).

Por mi parte, más bien me inclino a interpretar hechos como los mencionados por Edwards como parte de la imaginación de Ofelia. Aunque nunca se da una explicación racional a cómo Ofelia escapa de la mencionada habitación, tampoco hay evidencia concreta de que el mundo mágico invada la realidad histórica para transformarla. Más bien al contrario, las evidentes analogías entre ambos mundos parecen establecerse siempre a partir de las vivencias de Ofelia en el mundo real, y su mundo mágico nunca es percibido, ni siquiera intuido, por el resto de los personajes. Incluso otros personajes insumisos, como Mercedes, rechazan el mundo imaginario de Ofelia, advirtiendo del peligro de fiarse de los seres mágicos, en concreto de los faunos. Evidentemente esto no resta validez a la obvia crítica sociopolítica establecida por estos constantes paralelismos. No es que la invasión mutua de ambos mundos sea una condición esencial para aceptar el carácter subversivo y cuestionador del film, pero la ambigüedad en la relación entre los dos mundos sí que nos impide postular la película como un film fantástico en el sentido expuesto por los estudios mencionados más arriba (Jackson y Armit), inscribiéndola más bien en una peculiar reescritura compleja, si se quiere, del cuento de hadas tradicional (con sus ritos de pasaje, muerte y purificación final); eso sí, con aspectos transgresores y cuestionadores de la realidad histórica y de ciertas mitologías sobre la feminidad.

3. MONSTRUOS REALES VS. MONSTRUOS IMAGINARIOS

En esta reescritura del cuento de hadas la monstruosidad juega un papel esencial. En su esclarecedor artículo sobre la cultura del monstruo, Jeffrey J. Cohen afirma que el monstruo es una construcción, una proyección que incorpora los miedos, deseos y ansiedades de un momento cultural determinado, de manera que el monstruo es siempre un desplazamiento que significa algo distinto de sí mismo, que revela al mismo tiempo que avisa o advierte. No olvidemos que «monstrum» en latín significa aquello que muestra, pero también aquello que revela o alerta sobre algo (Cohen, 1996: 15-16).

En efecto, los monstruos del mundo mágico de Ofelia (el sapo y el hombre pálido, fundamentalmente) suelen ser trasuntos imaginario-metafóricos de los miedos, deseos y ansiedades que la realidad provoca en la niña. De ahí los evidentes paralelismos, ya comentados, del sapo y del hombre pálido con el capitán Vidal. Si bien es cierto que no parece haber una invasión mutua entre los planos real y mágico, sí parece claro que a medida que avanza el film la realidad histórica va haciéndose cada vez más monstruosa y abyecta como si el mundo imaginario de Ofelia se traspusiera o fuera tomando forma en la realidad.

Por ejemplo, Vidal, de entrada un ser de por sí monstruoso en su violencia y crueldad sin límites, adquiere físicamente características grotescas del monstruo después de que Mercedes le corte la cara. Así mismo la realidad histórica representada se va haciendo cada vez más brutal, oscura y anómala según avanza la película: desde el inicial asesinato gratuito de los cazadores de conejos hasta el asesinato de Ofelia por parte de Vidal, pasando por la tortura del maquis hecho prisionero o el asesinato del doctor. Todo ello nos lleva a considerar que se da una cierta inversión entre el mundo real y el imaginario al final del film. Mientras la realidad histórica se hace cada vez más violenta y monstruosa, el mundo imaginario de Ofelia, poblado de seres abyectos y monstruosos al principio, acaba convirtiéndose en un maravilloso mundo subterráneo feliz y armónico bajo la tutela del patriarca bonachón. Esta aparente inversión entre lo real y lo mágico tiene mucho que ver con la crítica socio-política presente en el film. La monstruosidad de la realidad histórica, con su brutalidad patriarcal, sobrepasa con creces la monstruosidad de los miedos y ansiedades de Ofelia. Monstruosidad esta última que solo cumple el papel de permitir a la niña pasar sus ritos necesarios para cumplir con su tarea como princesa: salvar al heredero varón de las garras del mal.

Merece la pena en este punto considerar en más detalle las característi-

cas de las dos representaciones principales de la monstruosidad en la película: el capitán Vidal y el fauno. Vidal es una representación evidente del monstruo de la prohibición, de acuerdo con las tesis expuestas por Cohen:

The monster of prohibition polices the borders of the possible, interdicting through its grotesque body some behaviors and actions, envaluing others.... Every monster is in this way a double narrative, two living stories: one that describes how the monster came to be and another, its testimony, detailing what cultural use the monster serves. The monster of prohibition exists to demarcate the bonds that hold together the system of relations we call culture, to call horrid attention to the borders that cannot –must not– be crossed. (1996: 17)

Ciertamente, Vidal es una proyección grotesca de la cultura franquista. Sirve el propósito de reforzar los valores culturales de dicha cultura: obediencia ciega, sumisión, violencia sin límites contra los que se revelan, patriarcado brutal. Todas estas características se revelan de forma diáfana en el comportamiento y relación de Vidal con las mujeres protagonistas del film, Ofelia, Mercedes y Carmen. Esta última, la nueva esposa sumisa, es tratada por Vidal como un simple objeto que sirve el único propósito de llevar en su interior al heredero varón de la saga familiar. Confinada a su silla de ruedas y a convalecer en la cama para preservar al no-nacido, carece de todo valor individual. Ni es escuchada ni se la deja hablar. En la escena de la cena con las fuerzas vivas del campamento Carmen es interrumpida por Vidal ya que a nadie le pueden interesar los detalles de su vida anterior; su único valor es el presente como simple contenedor de la vida del esperado hijo varón. Y, por supuesto, su muerte tras el parto no provoca en Vidal ningún tipo de reacción emocional: lo importante es que el niño esté bien. Ofelia no es solo mujer, es también una niña, y como tal es simplemente ignorada por Vidal hasta que su insumisión se hace patente. En principio, esta insumisión es considerada una mera travesura infantil cuando Vidal descubre que la niña ha puesto la mandrágora bajo la cama de su madre; sin embargo, cuando la desobediencia de Ofelia se convierte en una amenaza, la única solución posible es la muerte. Las continuas rebeliones de Ofelia, guiada por el fauno, culminan con la toma de su hermano y el asesinato por parte de Vidal. De nuevo, el patriarcado puro y duro se manifiesta en la lucha por el heredero varón. Este último acto de insumisión por parte de Ofelia va al centro de la definición cultural del patriarcado franquista: el «secuestro» del heredero varón solo puede ser castigado con la muerte. Mercedes es posiblemente el personaje femenino más complejo y el que se resiste de forma más consciente al violento patriarcado fascista. No

solo ayuda y colabora con los maquis, sino que es ella quien proporciona la llave del almacén de suministros a los rebeldes, es ella quien raja la cara de Vidal con un cuchillo para mostrar su verdadera naturaleza de monstruo de la prohibición y es ella quien, finalmente, destruye la fantasía patriarcal de Vidal anunciándole momentos antes de ser asesinado que su hijo nunca sabrá nada de él.

Podemos decir, por lo tanto, que Vidal representa un tipo de monstruosidad, la de la prohibición, que se manifiesta fundamentalmente en su relación con las mujeres de la película. En este sentido, es cierto, como apuntan varios críticos, que *El laberinto del fauno* es un film de mujeres en el cual la yuxtaposición del mundo real y del mundo mágico de Ofelia «becomes an insightful commentary on war and the rules of society and gender in the real world; it undermines the authority of the fascists and the dictates of the Captain by exhuming that which has been hidden and silenced» (Edwards, 2008: 144). Sin embargo, todo esto está contextualizado por una voz en off masculina que narra la historia de una princesa que dejó su mundo mágico para consumir un sacrificio (morir salvando a su hermano y heredero masculino del trono) y poder volver purificada a la morada del padre. Todo ello apunta no solo a una voz autorial masculina, como señala Hubner (2014: 2), sino también a cierto simbolismo católico convencional, según el cual uno debe sufrir para alcanzar la transcendencia. De manera que se puede decir que la película funciona de acuerdo con una visión bastante esencialista de las cuestiones de género. Como apunta Hubner:

Ofelia's innocence is linked with her gender, placing boundaries on her insight and capabilities. And at the end of the film, the fatherly (Godly) male voice-over tells us that Ofelia returns to the realm of the father. Gender roles are divided reductively in the sense that the females are unquestionably good, possess magical powers and intuition. [...] In contrast Vidal is naturally evil. The male voices of the priest at the funeral, the faun, the father and the final voice-over preach the Catholic law that one must suffer pain to receive transcendence. (2014: 4)

De tal manera que la crítica política quedaría un tanto diluida en el final de la película. Si por un lado existe un patriarcado brutal y abyecto (Vidal), por el otro existe un patriarcado benévolo, acogedor y gratificador. Es más, si la finalidad última de los esfuerzos de Ofelia es tomar la decisión correcta, salvar a su hermano de las garras del mal fascista, es decir, ser la protectora y salvadora del heredero varón del reino subterráneo, esto diluye toda

la crítica social y política que el film ha estado promoviendo desde el principio. Estas contradicciones son significativas ya que llevan, en última instancia, a inscribir el universo total del film en una versión, compleja si se quiere, del cuento de hadas con sus convenciones binarias tradicionales, según las cuales los personajes no son más que representaciones simbólicas, proyecciones sin matices de la maldad o la bondad en estado puro. Y como tales sus acciones van encaminadas a una lección moral específica que refuerce ciertas convenciones sociales. En este caso, la lectura resulta medianamente explícita: la desobediencia (de la mujer) frente al mal es loable y debe ser promovida, pero esa desobediencia debe ir encaminada a llegar a la meta trazada: salvar al varón heredero para que la mujer pueda ser restituida al reino del buen patriarca.

Por su parte, el fauno representa un tipo de monstruosidad más perturbadora e inquietante, siendo un híbrido que escapa a la categorización y cuya ambigüedad física y moral resiste cualquier intento de estructuración sistemática. En este sentido responde a lo que Cohen define como el heraldo de la crisis de las categorías:

They are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. [...] the monstrous offers an escape from its hermetic path, an invitation to explore new spirals, new interconnected methods of perceiving the world. [...] These monsters ask us how we perceive the world, and how we have misrepresented what we have attempted to place. They ask us to reevaluate our cultural assumptions about race, gender, sexuality, our perception of difference, our tolerance toward its expression. They ask us why we have created them. (1996: 16, 18)

Así, el fauno invita a Ofelia a descubrir y explorar nuevas posibilidades, a ver el mundo y percibirlo más allá de los límites impuestos por el monstruo de la prohibición. Quizá esto esté relacionado también con las características que la mitología clásica asigna al dios griego Pan y a su versión latina Fauno. Pan era el dios de los campos y los pastores. Nació con piernas, pies y cuernos de macho cabrío y largas orejas vellosas. También se le consideraba dios de la fertilidad y de las profecías, ya que se le revelaban en los sueños visiones sobre el destino y el futuro de los seres humanos. Lo cual también le convertía a veces en un dios temible, de ahí la derivación de su nombre en la palabra 'pánico'. En su versión latina conserva la mayor parte de estas características como protector de la agricultura y la fertilidad, y también se añade la de su valor y su profunda sabiduría. Los faunos eran criaturas del bosque,

cuya custodia les estaba encomendada. Eran alegres, alocados y maliciosos. En la mitología clásica acabaron siendo confundidos o mezclados con los sátiros, acompañantes de Dionisos o Baco en casi todas sus fiestas, por su parecida configuración física: seres con cuerpo de hombre y patas y cuernos de macho cabrío (Humbert, 1982: 86-88).

En efecto, nuestro Fauno, sea considerado el dios como tal o uno de los guardianes del bosque, cumple una función doble. Por un lado, es el mensajero de la verdadera condición de Ofelia y guía de su destino: princesa que debe pasar diversas pruebas para poder volver a su reino subterráneo; por el otro, su condición física de híbrido (mezcla de animal y humano) le hace también un híbrido desde un punto de vista ético. Su comportamiento con Ofelia es cambiante y ambiguo, actuando a veces como padre protector y a veces como desafiante castigador de los errores de la niña. ¿Está simplemente jugando su papel de fauno juguetero y alocado? ¿O, como las demás voces masculinas, está ahí solo para guiar y reforzar los ritos de pasaje de Ofelia hacia la feminidad y la madurez?

4. OBEDIENCIA VS. INSUMISIÓN

Esta dicotomía del fauno se relaciona evidentemente con otra de las dicotomías centrales en la película: la confrontación entre obediencia e insubmisión. El caso de Vidal es claro como representante de la obediencia ciega y como monstruo de la prohibición. Sin embargo, con el fauno la situación es más ambigua. En un principio se presenta como guía protector de la niña, y este papel se ve reforzado después de que Ofelia haya pasado con éxito la primera prueba. Sin embargo, la desobediencia de Ofelia en la segunda prueba (come de la mesa del hombre pálido pese a las advertencias del fauno y las hadas) nos muestra otra cara del fauno: su enfado con Ofelia y el castigo que le impone por su desobediencia lo sitúan al mismo nivel de Vidal, es más, su completa falta de interés por la salud de Carmen revela el lado más oscuro de Pan-Fauno, aquel que infringe terror y pesadillas en los seres humanos. A pesar de ello, el fauno parece estar simplemente cumpliendo con su labor de enviado del patriarca protector que debe ayudar a Ofelia a elegir correctamente y a aprender de sus errores. En este sentido, de nuevo nos topamos con las inquietantes implicaciones del cuento de hadas. La loable insubmisión de Ofelia –y otros personajes (Mercedes, el doctor)– en el mundo real frente a la tiranía patriarcal y represiva de Vidal no se ve correspondida en el mundo mágico por un cuestionamiento similar del patriarcado bondadoso del mo-

narca subterráneo y su representante el fauno. En este último mundo no se trata de desobedecer, sino de aprender a elegir la opción correcta, de obedecer en el momento justo y necesario. Y efectivamente Ofelia pasa con honores la última prueba a la que le somete el fauno. Reúsa entregar a su hermano tanto al fauno como a Vidal, lo cual le costará la vida en el mundo real, pero la vuelta al reino subterráneo en el mundo mágico. Por fin, la niña ha aprendido a elegir correctamente, ha aprendido a cumplir su verdadera misión de princesa de cuento de hadas: salvar al varón heredero de las garras del mal y sacrificar su vida por él. Su insumisión ante Vidal y ante el fauno se convierte así en un acto de sumisión a las leyes del mundo subterráneo, al patriarcado de guante blanco al que pertenece. Kim Edwards resume estas contradicciones finales del film de forma ejemplar:

In a text so concerned with unearthing and empowering the repressed, it is unsettling that such an active, rebellious and subversive heroine is finally reduced to a traditionally passive female role: like her Shakespearean namesake, Ofelia becomes the pawn, the sacrifice, the paraclette. [...] However romanticized the imagery or benevolent the replacement father, Ofelia finally returns underground only to find another patriarchy established, where men rule and women are holy mothers (or sacred sisters or passive daughters) [...] it is ultimately the gendered and adult values of the world above that seem to have permeated down into the underland. (2008: 146).

¿Anula esto toda la crítica socio-política anterior, el desafío y denuncia de la brutalidad del fascismo? La respuesta resulta problemática. Hay, sin duda, claros indicios, como hemos visto, de que el final de la película no hace ningún favor a la percepción de la misma como una denuncia política. De la misma manera, la esquemática representación de los personajes principales (con Vidal y sus hombres como representación sin matices del mal y los marquis, y Mercedes y el doctor como representación del bien), siguiendo las convenciones del cuento de hadas, parece favorecer una visión simplista y trivializada de los horrores de la post-guerra civil. Sin embargo, por otro lado, las complejidades estructurales del film sugieren una sutil utilización de las convenciones de lo maravilloso (del cuento de hadas) y del horror gótico para ofrecer una re-visión, una re-lectura de la historia.

Laura Hubner, por ejemplo, hace una interesante interpretación del papel espacial que juega el bosque en la configuración del tema de la insumisión en el film. Si por un lado tenemos el espacio del mundo real del molino (del poblado) y, por el otro, el espacio del mundo subterráneo, cuya puerta de ac-

ceso es el laberinto, el bosque significa un espacio intermedio, liminal, que apunta a algo primigenio, anterior al discurso (Hubner, 2014: 3). El bosque es ambivalente. Por un lado, ofrece a Ofelia una forma temporal de escape y desafío desde el principio de la película, como vemos en la escena inicial en la que la niña se aventura dentro del bosque y ve por primera vez un insecto ambiguo e indefinido a medio camino entre una libélula y una mantis religiosa. Aquí el bosque es el espacio que desata la imaginación de Ofelia y actúa como fuerza liberadora. De la misma manera, el bosque es el espacio de los maquis, de los que han elegido enfrentarse al terror y son capaces de navegar en su interior para protegerse de la brutalidad fascista y lanzar sus ataques desde él. Por otra parte, para el villano Vidal (y sus hombres) el bosque es el espacio del miedo, de lo desconocido y descontrolado. Cuando se adentran en él no son capaces de entenderlo, de navegar entre sus árboles para ver e identificar al invisible enemigo. Por lo tanto, el bosque juega un papel ambivalente, similar al que ejerce en el cuento de hadas tradicional, donde puede ser tanto un símbolo de represión, de advertencia contra la rebelión, como un símbolo de escape y desafío, parte de la necesaria transición entre la infancia y la edad adulta (Hubner, 2014: 2-3).

Estas características paradójicas del espacio del bosque apuntan a la paradoja que domina el film. Por una parte, su estructura narrativa, con constantes analogías que interrelacionan la realidad histórica de la represión franquista con lo maravilloso del cuento de hadas tradicional y una peculiar escenografía próxima al horror gótico, ofrece una renovada visión de la realidad histórica que apunta a un replanteamiento crítico de cuestiones políticas (represión franquista) y sociales (insumisión y desafío de convenciones de género). Por otra parte, la caracterización esquemática de los personajes, así como el anclaje final en las mencionadas convenciones tradicionales del cuento de hadas con respecto al papel social de la mujer (protección del varón, sacrificio que posibilita su retorno a la ley social patriarcal civilizada frente al caos brutal de la violencia fascista), puede comportar la anulación de la trabajosa complejidad técnica y estructural del film.

Por todo ello, no resulta paradójico que Hubner concluya con un intento de salvar el lado subversivo y transgresor de la película a pesar de su final evidentemente convencional y sumiso: «Although tame or limited in some respects, *Pan's Labyrinth* goes some way in subverting some of the fears of the female body entrenched in fairy tales, gothic and horror. Ofelia's role offers an empowering, progressive representation of a young female hero who, in discovering disobedience, is capable of subverting regressive mythologies of

femininity» (2014: 6). De la misma manera, Edwards también termina su análisis de la película con un intento, quizá menos convincente, por salvarla: «Perhaps our only consolation down at the end of *Pan's Labyrinth* is that, despite her gender, her age and her royal lineage, Ofelia is finally able to actively and heroically choose her role rather than being born – or indeed, falling – into it» (2008: 146).

5. CONCLUSIÓN

En cualquier caso, a pesar de este final no podemos obviar «el tono radicalmente antifascista del que está impregnada la película», como apuntan Mandolessi y Poppe (2011: 26). En efecto, el monstruo de la prohibición franquista que domina la realidad representada no es sino una representación arquetípica de la masculinidad fascista llevada al extremo. La glorificación de lo masculino encuentra su némesis en los personajes femeninos, particularmente en Mercedes. Las mujeres del film son despreciadas o simplemente ignoradas por Vidal, y esto se convierte en su principal arma frente a él. Mercedes aprovecha su invisibilidad ante Vidal para ayudar a los maquis, pasarles la llave del almacén de suministros, rajarle la cara con un cuchillo para poner de manifiesto su verdadera naturaleza de monstruo abyecto y, finalmente, desposeerle de su heredero antes de matarlo para asegurarse de que él y lo que representa no tengan lugar en el mundo. Esta escena final se convierte en una re-edición del conflicto bélico en la que el lado de los vencidos consigue por fin reparar su trauma histórico mediante la recreación de la confrontación y el triunfo sobre el representante del fascismo.⁷ Si como dice Van Alphen la cura del trauma se consigue a través de la narrativización del acontecimiento traumático violento (1999: 34), en este caso esa narrativización se da sobre todo a través de los personajes femeninos, y particularmente de Mercedes. Es éste un personaje, creemos, más significativo y complejo que la propia protagonista infantil. Mercedes no presenta las comentadas contradicciones de Ofelia al final del film y apunta directamente al propósito político que el mismo autor hizo explícito en varias entrevistas: «*Pan's Labyrinth* combines fairytale aspects with the fascist repression of the guerrillas in the woods. What I really set out to do with *Pan's Labyrinth* was to make an anti-fascist fairytale – which I think is very pertinent to our times right now!

7 Similar reconstrucción de los hechos históricos, y con resultados similares, se da en *El espinazo del diablo* con la confrontación final entre Jacinto (equivalente de Vidal en el film) y los chicos del orfanato.

I really like exploring big, political events through metaphors, and I think horror is a very political genre» (Total Film, 2008). No solo el horror, sino lo fantástico en general puede ser un género o modo narrativo eminentemente político, como apuntan Armitt, Labanyi y Cohen, entre otros. Sin embargo, a fuerza de metaforizar tanto, de querer idealizar al lado republicano y demonizar al lado fascista, quizá del Toro acaba inscribiendo su film en lo que López-Quiñones llama «la representación utópica de la Segunda República y de su defensa durante la Guerra Civil española» (2006: 29). Obviamente la película no transcurre durante la república o la guerra civil, sino en la inmediata posguerra, pero mediante el esquematismo imperante en el tratamiento de los personajes del Toro corre el riesgo de encuadrar su película en ese «espacio artificial de añoranza por valores y certidumbres que la posmodernidad, con su impulso deconstructivo, su énfasis en la desarticulación de dicotomías, su interés en la proliferación y en la inestabilidad de los valores y signos culturales, ha desdibujado» (López-Quiñones, 2006: 30). En cualquier caso, es fundamental enfatizar el carácter ambivalente de la película en este sentido. Si, por un lado, el esquematismo es obvio, quizá debido a la necesidad de adaptarse a las exigencias comerciales; por otro, la complejidad estructural del film, como se ha apuntado más arriba, sugiere una utilización bastante compleja de las convenciones del cuento de hadas y del horror gótico para ofrecer no tanto una re-visión nostálgica de la historia traumática de la postguerra como una re-lectura reivindicativa de la misma que exige reconocimiento y reparación.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMITT, Lucie (1996): *Theorising the Fantastic*, Arnold, Londres.
- CAMINO, Mercedes (2009): «Blood of an innocent: Montxo Armendáriz's *Silencio roto* (2001) and Guillermo del Toro's *El laberinto del fauno*», *Studies in Hispanic Cinemas*, núm. 6/1, pp. 45-64.
- COHEN, Jeffrey J. (1996): «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey J. Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minneapolis Press, Minneapolis, pp. 15-18.
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (2006): *El laberinto del fauno*, Esperanto Films, EE.UU.
- EDWARDS, Kim (2008): «Alice's Little Sister: Exploring *Pan's Labyrinth*», *Screen Education*, núm. 49, pp. 141-146.
- GAVELA RAMOS, Yvonne (2011): «El acto colectivo de recordar: historia y fantasía en *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*», *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 88/2, pp. 179-196.

- <<http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2011.3>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABEL+acto+colectivo+de+recordar%3A+historia+y+fantas%C3%ADa+en+El+esp%C3%ADritu+de+la+colmena+y+El+laberinto+del+fauno%C2%BB%2C>
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006): *Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*, Iberoamericana, Madrid.
- HANLEY, Jane (2007): «The walls fall down: Fantasy and power in *El laberinto del fauno*», *Studies in Hispanic Cinemas*, núm. 4/1, pp. 35-45.
<http://dx.doi.org/10.1386/shci.4.1.35_1> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABThe+walls+fall+down%3A+Fantasy+and+power+in+El+laberinto+del+fauno%C2%BB>
- HUBNER, Laura (2014): «*Pan's Labyrinth*, Fear and the Fairy Tale», disponible en <www.inter-disciplinary.net/ati/fht/fht1/hubnerpaper.pdf>, pp. 1-8, [12 de octubre de 2014].
- HUMBERT, Juan (1982): *Mitología griega y romana*, Gustavo Gili, México.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, Londres.
<<http://dx.doi.org/10.4324/9780203130391>> <http://search.crossref.org/?q=Fantasy%3A+The+Literature+of+Subversion%2C+Routledge>
- KOTECKI, Kristine (2010): «Approximating the Hypertextual, Replicating the Metafictional: Textual and Sociopolitical Authority in Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth*», *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, núm. 24/2, pp. 235-54.
- LABANYI, Jo (2007): «Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War», *Poetics Today*, núm. 28/1, pp. 89-116.
<<http://dx.doi.org/10.1215/03335372-2006-016>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABMemory+and+Modernity+in+Democratic+Spain%3A+The+Difficulty+of+>
- LABRADOR BEN, Julia M. (2011): «La maldad genera cuentos de hadas: análisis de la película de Guillermo del Toro *El laberinto del fauno*», *Arbor*, núm. 187-748, pp. 421-428.
<<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2020>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABLa+maldad+genera+cuentos+de+hadas%3A+an%C3%A1lisis+de+la+pel%C3%ADcula+>
- LIE, Nadia (2009): «Monstruos y espectros en el imaginario cinematográfico de la posguerra civil española: *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*», en Eugenia Houvenaghel y Ilse Logie (eds), *Alianzas entre Historia y Ficción*, Droz, Ginebra, pp. 259-269.
- MANDOLESSI, Silvana y Emmy Poppe (2011): «Dos estéticas de lo sobrenatural: lo siniestro en *El espinazo del diablo* y lo abyecto en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro», *Confluencia*, núm. 27/1, pp. 16-32.
- PASTOR, Brigida M. (2011): «La bella y la bestia en el cine laberíntico de Guillermo del Toro: *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006)», *Arbor*, núm. 187/748, pp. 391-400.
<<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2017>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABLa+bella+y+la+bestia+en+el+cine+laber%C3%ADntico+de+Guillermo+del>

- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza Editorial, Madrid.
- SMITH, Paul Julian (2007): «Pan's Labyrinth (El laberinto del fauno)», *Film Quarterly*, núm. 60/4, pp. 4-9.
<<http://dx.doi.org/10.1525/fq.2007.60.4.4>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABPan%E2%80%99s+Labyrinth+%28El+laberinto+del+fauno%29%C2%BB>
- TOTAL FILM (2008): «Total Film Interview-Guillermo del Toro», disponible en <<http://www.gamesradar.com/total-film-interview-guillermo-del-toro/>> [5 de noviembre de 2014].
- VAN ALPHEN, Ernst (1999): «Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma», en Mieke Bal et. al. (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College, Hanover NH, pp. 24-38.

EL MONSTRUO RECONSTRUIDO PARA LA ESCENA, *FRANKENSTEIN* DE DANNY BOYLE

ÓSCAR MARTÍNEZ AGÍSS

Universidad Nacional Autónoma de México
omagiss@gmail.com

Recibido: 13-07-2015

Aceptado: 04-11-2015



RESUMEN

Desde su publicación en 1818, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Shelley ha tenido una estrecha relación con el teatro, durante el siglo XIX, y, en el XX, con el cine; gracias a este vínculo el monstruo de Frankenstein ha desbordado su origen literario y se ha mantenido en la imaginaria popular desde entonces y hasta la fecha. Este personaje ha sido recreado en la escena, teatral y cinematográfica, a lo largo de casi dos siglos concentrando y reflejando la visión particular de cada época alrededor de los riesgos de jugar a ser dios y los monstruos que vienen con ello. En el caso del teatro la criatura de Frankenstein hizo su primera aparición en 1823, en la adaptación de Peake, y gracias a su éxito la novela tuvo una segunda impresión; así es como también el teatro ha ayudado a mantener en existencia a este monstruo. En 2011, el afamado director de cine británico, Danny Boyle puso en escena una nueva adaptación del clásico de Mary Shelley para el National Theatre de Londres; utilizando los recursos de la tecnología, en un medio como el teatro que todo mundo anuncia en extinción pero que sin embargo se mueve, para animar a este ya clásico monstruo y presentarlo de forma realista, aterradora y terriblemente humana.

PALABRAS CLAVE: *Frankenstein*, teatro, Nick Dear, Danny Boyle.

ABSTRACT

Since its first publishing, in 1818, Shelley's *Frankenstein; or The Modern Prometheus* has been in close relationship with the stage in the XIXth century, and in the XXth with the cinema; due to this bond Frankenstein's monster has exceeded its literary origin and it's been around in the popular imagery until this days. This character has been recrea-

ted in the stage and cinema though almost two centuries embodying and reflecting the particular point of view of each age around the risks of playing god and the monsters that come of it. On the stage Frankenstein's creature did its first appearance in 1823, in Peake's dramatization, and due to the success of the play the novel had a second edition; in this way the stage has helped to maintain in existence this monster. In 2011, famed British film director, Danny Boyle staged a new dramatization of Mary Shelley's classic for the Naional Theatre of London; using all the contemporary stage technology, in a medium as the theatre, which everybody announces in extinction and yet it moves, to animate this classic monster and present it in a realistic, frightening and human way.

KEYWORDS: Frakenstein, stage, Nick Dear, Danny Boyle.



Desde su publicación en 1818, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley ha tenido una estrecha relación con el teatro, durante el siglo XIX, y, en el XX, también con el cine; gracias a este vínculo el monstruo de Frankenstein ha desbordado su origen literario y se ha mantenido en la imaginaria popular desde entonces y hasta la fecha.

La novela tiene su origen en la famosa velada en Villa Diodati, a las orillas del lago Ginebra en el verano de 1816, cuando Lord Byron propone que los presentes se avoquen a escribir historias de fantasmas. El pequeño grupo estaba formado por John Polidori, médico personal de Byron, el poeta Percy Shelley, Mary Shelley, entonces aún Godwin, y Claire Clairmont, antigua amante de Byron; todos ellos pasando las tardes en el interior de la villa debido al mal tiempo, y lo que fue pensado como «a casual ploy to while away a few hours in an atmosphere of delicious fear, [...] resulted in two iconic tales: Mary Shelley's *Frankenstein*, a story of scientific transgression and a cautionary warning about the need to take responsibility for one's actions; and John Polidori's *The Vampyre*» (Buzwell, 2014).

Cuando la historia fue publicada dos años después, de forma anónima y en tres volúmenes, recibió variadas reacciones por parte de la crítica; desde la negativa opinión de William Beckford, quien en su copia de la primera edición de la novela escribió: «This is, perhaps, the foulest Toadstool that has yet sprung up from the reeking dunghill of the present times» (en Forry, 1987: 63), hasta la más prometedora de Walter Scott: «Upon the whole, the work impresses us with a high idea of the author's original genius and happy power

of expression [...] and [...] congratulate our readers upon a novel which excites new reflections and untried sources of emotion» (Scott, 1818: 619).

Sin embargo, a pesar de respuestas como la anterior, la novela no logra en su momento una segunda edición, hecho que señalaba el éxito comercial del libro. Por supuesto, ése no fue el final editorial de *El moderno Prometeo*, pues regresará a las prensas cinco años después, y se lo deberá al éxito que obtiene la primera adaptación del texto de Shelley al teatro, en 1823, cuando se presenta en la Opera House *Presumption, or The fate of Frankenstein*. En esta segunda edición, de dos volúmenes, aparece por primera vez el crédito a Mary W. Shelley como autora de la novela; durante el resto de la década seguirán apareciendo adaptaciones teatrales de *Frankenstein*, lo que influirá en una tercera edición de la novela, en la que Shelley hace una revisión del texto e introduce una serie de modificaciones, aunque aclara «I have changed no portion of the story, nor introduced any new ideas or circumstances» (Shelley, 2003:43).

La obra de teatro que inicia la relación entre los escenarios y la historia de Shelley es «a tawdry melodrama [...] from the pen of Richard Brinsley Peake, a thirty-one-year old hack and employee of the English Opera House [...] Peake's melodrama immediately initiated a string of other dramatizations, capturing the public's imagination and ire» (Forry, 1987: 63-64). Esta versión escénica de *Frankenstein*, al estar destinada a un teatro sin licencia para presentar lo que se considera en ese momento drama elevado, incluye elementos cómicos, así como música y danza que se combinan con los referentes góticos que aún dominaban los escenarios ingleses de la época. El mismo inicio, por ejemplo, se da de la siguiente manera:

ACT I

SCENE I: *A Gothic Chamber in the house of Frankenstein.*

Fritz [servant of Frankenstein] *discovered in a Gothic arm-chair, nodding asleep. During the Symphony of the Song, he starts, rubs his eyes, and comes forward.*

AIR - FRITZ

Oh, dear me! What's the matter?

How I shake at each clatter (Peake, 2014).

En esta primera escena también está una de las importantes aportaciones de Peake a la imaginación popular de *Frankenstein*: el asistente del doctor, que, con cambio de nombres en una u otra versión, llegará hasta nuestros días.

La adaptación de Peake, a pesar de estar muy alejada de lo que es el núcleo de la novela, logró una excelente respuesta en Londres y mantuvo una temporada de treinta y siete representaciones, con una audiencia posible de

más de cincuenta mil espectadores, lo que también dio lugar a que rápidamente aparecieran versiones en burlesques que sacaban provecho del conocimiento del público de la trama de *Presumption* así como una segunda adaptación por parte de Henry M. Milner llamada *Frankenstein, or The Demon of Switzerland*, que se estrenó en el Royal Cobourg Theatre.

Mary Shelley misma asistió a una representación de *Presumption*, de la cual escribió:

Frankenstein had prodigious success as a drama & was about to be repeated for the 23rd night at the English opera house. The play bill amused me extremely, for in the list of dramatis personæ came, — [i.e., the Creature] by Mr. T. Cooke: this nameless mode of naming the un{n}ameable is rather good. [...] The story is not well managed –but Cooke played —’s part extremely well—his seeking as it were for support –his trying to grasp at the sounds he heard—all indeed he does was well imagined & executed. I was much amused, & it appeared to excite a breathless eagerness in the audience (en Behrendt, 2014).

La puesta en escena debe de haber sido espectacular para causar esa reacción en los espectadores. El teatro de la época y, en particular, el drama gótico buscaba siempre causar el mayor impacto en la audiencia a través de los efectos escénicos, los cuales estaban en pleno desarrollo, no sólo con la utilización de telones sino también utilizando los avances técnicos para sacar provecho a las trampas con sistemas de poleas, presentar explosiones o, incluso, persecuciones de caballos en escena gracias al empleo de bandas móviles sobre el tablado. En el caso de *Presumption*, la cabaña de De Lacey se colapsa por completo, la Criatura salta a escena tirando la puerta del laboratorio, y el final de la obra plantea un cierre fastuoso en todos sentidos:

Frankenstein draws his pistol – rushes off at back stage. – The gipsies return at various entrances. [...] The Demon appears at the base of the mountain, Frankenstein pursuing [...] Music. – Frankenstein discharges his musket. – The Demon and Frankenstein meet at the very extremity of the stage. – Frankenstein fires – the avalanche falls and annihilates the Demon and Frankenstein. A heavy fall of snow succeeds. – Loud thunder heard, and all the characters form a picture as the curtain falls (Peake, 2014).

El interés del público se mantuvo durante el resto del siglo conservando en el escenario teatral al monstruo de Frankenstein, con diecinueve adaptaciones repartidas entre Londres y París según el exhaustivo listado de Steven Earl Forry. Con la llegada del siglo xx y el auge del cine, el doctor Frankenstein y su criatura también dieron el salto a la pantalla cinematográfica.

La película que se ha convertido en el referente visual de la Criatura hasta nuestros días es, sin duda, *Frankenstein*, de la Universal Pictures, de 1931 dirigida por James Whale; sin embargo, la cinta está ligada más íntimamente al teatro que a la novela de Shelley, ya que, en lugar de recurrir al texto original, el guión cinematográfico se basa en la obra de teatro *Frankenstein: An Adventure in the Macabre*, de Peggy Webling. Esta versión de 1927 fue escrita por encargo del empresario teatral/director/actor Hamilton Deane después del éxito que éste había obtenido con su adaptación dramática de la novela *Dracula*, de Bram Stoker. El primer intento de Deane con la obra no tiene mucho éxito, dando sólo cuatro funciones, pero en 1930, con un texto revisado por la dramaturga, vuelve a llevarla a escena en el Little Theatre, esta vez consiguiendo dar un total de setenta y dos presentaciones. Así como Peake revivió a *Frankenstein* un siglo antes, nuevamente, la buena respuesta del público a la puesta en escena de Deane atrajo la atención de la Universal para que la creación de Shelley llegara al cine.

Sobre las aportaciones de la versión teatral, Kaye señala que «James Whale's *Frankenstein* (1931) and Tod Browning's *Dracula* (1931), draw on stage versions rather than the original novels, simplifying the narratives by making them linear and univocal. [...] Webling's play was the first version to give the monster the name Frankenstein and call its creator Henry, dressing them identically to stress their interchangeable, doppelgänger nature» (2001: 200). La cinta de Whale logró, además, crear toda una serie de referentes que son muy difíciles de separar de *Frankenstein*, por ejemplo, la imagen de la Criatura creada por el maquillista Jack Pierce junto a la interpretación de Boris Karloff es predominante en el imaginario popular hasta nuestros días, de la misma forma que el actor Colin Clive es la figura más asociada con el doctor Frankenstein. Igualmente el laboratorio en el castillo y la persecución con antorchas para acabar con el monstruo se han convertido ya en íconos que perduran en la actualidad.

A pesar de que la novela de Shelley se convirtió en una excelente fuente, y muy bien recibida, para el cine, que la Criatura siguiera apareciendo en incontables películas después de la del 31, y en la segunda mitad del siglo fuera el doctor Frankenstein quien pasara a ser el personaje protagónico en la serie de cintas de la productora Hammer, esto no ha impedido que también haya seguido siendo objeto de adaptaciones teatrales, manteniendo así, todo este tiempo, su paso por los escenarios. Entre las más destacadas interpretaciones escénicas del siglo xx se encuentran: *Frankenstein*, en una versión de The Living Theatre en 1968, que, por medio de andamios, escaleras e improvisaciones libres de los

actores, representaba no sólo la historia sino también el funcionamiento interno de la Criatura. *Frankenstein*, de Victor Gilanella, en Broadway en 1981 se lleva el mérito de haber tenido el diseño lumínico más espectacular hasta ese momento en la historia de Broadway, además del más caro, y que, por ese mismo motivo, fue cancelada después del estreno, sin embargo también fue de las primeras en regresar a la novela como base de la adaptación; *Frankenstein in Love; or, The Love of Death (A Grand Guignol Romance)*, de Clive Barker en 1982, que toma la historia original sólo como referente y desarrolla una impactante versión que «driven by such diverse forces as the Grand Guignol, the theatre of Artaud and of the Absurd, Jacobean masques, [...] is unrelenting in its pessimistic view of the sordid acts to which humans somehow aspire. It is a brilliant piece from the hand of a talented playwright» (Forry, 1987: 73).

Ya sea en el cine o en el teatro la historia de Shelley se sigue reinventando una y otra vez, estableciendo contacto con las diversas necesidades de cada sociedad y época, pero manteniendo la esencia que le dio origen. Como señala Hutchings, «the Frankenstein story has proved to be one of the most enduring of all horror's stories. Mary Shelley's novel *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) is the only novel from the original gothic period in literary history to have been adapted repeatedly for stage, screen, radio and television and still to retain a significant hold on our imagination» (Hutchings, 2008: 123).

Siguiendo con este aparente patrón de que cada inicio de siglo tiene lugar una reescritura de la novela de Shelley que le da nueva fuerza a sus personajes revisando su temática, para el siglo XXI, en 2011, el afamado director de cine británico Danny Boyle puso en escena una nueva adaptación de este clásico para el *National Theatre* de Gran Bretaña. Utilizando toda la tecnología teatral contemporánea Boyle da vida nuevamente a la Criatura en un medio efímero que sigue siendo impactante.

A pesar de que actualmente la reputación del inglés Danny Boyle es más conocida como director cinematográfico, éste inició su carrera en el teatro, después de un breve paso por la Universidad de Gales, la que abandona para seguir su vocación escénica. Durante la segunda mitad de los años ochenta trabajó como director de compañías teatrales entre las que se encuentran la Joint Stock Theatre Company, la Royal Shakespeare Company y el Royal Court Theatre. Su regreso al teatro fue, precisamente, con *Frankenstein*.

La puesta en escena se desarrolla a partir del texto dramático de Nick Dear, dramaturgo inglés con una larga carrera y cuyas obras han sido presentadas por compañías como la Royal Shakespeare Company, Bristol Old Vic y

el National Theatre, además de haber colaborado con Peter Brook en el desarrollo de *Qui est la?* para el Bouffes du Nord.

Ésta no es la primera vez que Boyle y Dear hacen mancuerna creativa; de hecho, el origen de *Frankenstein* se remonta más de veinte años atrás cuando ambos trabajaban en la Royal Shakespeare Company en una adaptación de *Los últimos días de Don Juan*, y por primera vez se plantearon el desarrollar una versión de la novela para el teatro.

Dear, desde la novela de Shelley, recuenta la historia original tomando a la Criatura como centro de la narración. El autor refiere que ése fue su punto de partida para la historia que quería contar, dejando no sólo que la Criatura fuera el personaje con mayor peso, sino también que pudiera expresar su propia visión del mundo al que ha llegado, ya que dice: «I've never seen a stage version, I know there have been some [...]. I've certainly seen the films [...] the creature's story, which was never told in the films, in most of the films the creature doesn't have a voice [...] and I thought it was some sort of miss opportunity in the films» (Boyle y Dear, 2011). El planteamiento de Dear en el texto y, después, el trabajo de Boyle en escena permiten un nuevo acercamiento a la novela misma, abriendo interrogantes sobre los temas, los personajes, las acciones; invitan al espectador a entrar al mundo escénico que al mismo tiempo nos refiere a la obra original de Shelley, al tiempo que nos da la distancia para reconsiderarla, ya que, como plantea Robert Wilson, «el teatro no debe interpretar sino darnos la posibilidad de contemplar una obra: Cuando se hace como si se hubiera comprendido todo, la obra está acabada» (Karasek & Jenny, 1994: 155).

Si bien el trabajo de creación escénica está planteado originalmente como una colaboración entre Dear y Boyle, es evidente, a través de la comparación del texto dramático con el montaje, dónde se encuentra la fuerza de cada uno y su aportación: escenas breves con diálogo inteligente, ágil y poético de Dear son enriquecidas con una narrativa llena de recursos visuales y plásticos bajo la dirección de Boyle para dar un balance perfecto.

Lo que en el texto de Dear es

Darkness. There's the sound of a heartbeat. [...] Then another heartbeat, then another [...]. Sudden flash of brilliant white light. There is a vertical frame on which something like a human form is suspended. It moves. Rubber tubes, like drips, are inserted into it at various points.

Back to darkness. [...]

Another blast of light. Struggling to free himself is the Creature, who is naked and leaking blood as he rips the tubes out of his veins (Dear, 2011: 3).

En el escenario se convierte en una gran nube de luces suspendida sobre una esfera de material orgánico que semeja un útero donde se dibuja una figura humana que finalmente logra escapar. Este es el nacimiento de la Criatura, lento, progresivo, con el mínimo de elementos escénicos, más que la luz, el sonido de los latidos de ese corazón que se activa y el trabajo corporal del actor, es una completa creación de atmósfera e imágenes.

El principio de la puesta en escena plantea ya una propuesta singular, en donde primero se alimentan los sentidos del público, creando un nexo empático en ese proceso de parto científico con el nuevo ser que ve la luz. Así Boyle sigue lo que propone Robert Wilson como necesario para reconceptualizar el teatro cuando dice que «escuchar y ver son nuestros principales medios de percepción, de comunicación. En el teatro domina habitualmente el lenguaje, lo que se ve además es sólo cita, repetición, ilustración. Me gustaría que los dos salieran ganando, el oído y la vista» (Karasek & Jenny, 1994: 158).

En *Frankenstein*, Boyle cuenta en su equipo con Mark Tildesley como diseñador y Bruno Poet en el diseño lumínico, siendo estos tres los responsables de la creación del espacio escénico. Así como el teatro del siglo XIX comenzaba a sacar provecho de los avances tecnológicos del momento para crear efectos especiales, con escenografías espectaculares, luz de gas, trampas y pantallas, todo lo cual fue de gran apoyo para el éxito de *Presumption*, ahora, al inicio del siglo XXI, este núcleo de creadores tuvo a su disposición toda la tecnología teatral con la que cuenta el Laurence Olivier Theatre, siendo reconocido como uno de los teatros mejor equipados en el mundo. Sin embargo, la puesta en escena no se inclina por escenografías espectaculares, sino por el gran vacío que se va ocupando por la luz, los elementos escenográficos específicos, conceptualizados, y la misma plástica de los cuerpos de los actores, los volúmenes, el movimiento, hasta volverse un verdadero espacio escénico orgánico, en donde la acción y los diálogos cobran vida y sentido.

La relación que tiene el lenguaje escénico con el texto dramático va mucho más allá de ilustrar, o seguir indicaciones, tiene más un sentido de escalar, de ir más allá a partir de lo que se propone en lo escrito; esto se puede ver en la escena cuatro, en el texto se señala:

Night. The Creature makes his way through the streets of Ingoldstadt –an early-industrial landscape, smoggy and strange. [...]

There are strange noises –sounds of forges, factories, coaches, animals. Electricity is in the air; we see prototypes of new machines. The Creature is lost and confused. There are passers-by, but they ignore him.

He passes a tavern (Dear, 2011: 5).

En la realización de esta escena, en lugar de los prototipos de nuevas máquinas, se optó por una sola, la gran máquina del siglo XIX, el ferrocarril, que funciona en dos niveles, primero como referencia de esa revolución industrial que identifica a la época a la que plantea Dear en el texto, y, además, como una forma de jugar con la estructura teatral, un desplante de virtuosismo técnico para hacer entrar a la locomotora de vapor en todo su esplendor, surgiendo de la oscuridad del fondo del escenario para llegar, imponente, al centro del mismo. El profundo túnel que se abre, los rieles sobre el tablado y la máquina que trae consigo toda una nueva lógica de mundo con su propia sociedad que baja del monstruo metálico para invadir ese espacio vacío.

Este formato se volverá una constante en el desarrollo de la obra, grandes espacios que ceden ante el ser humano y éste que por momentos se empequeñece ante los elementos que lo rodean. Ya desde la novela se abren las puertas para jugar con este tipo de conexiones con la ciencia y el avance humano, aun cuando Mary Shelley no lo reconociera como deseable, hay que recordar, como señala Stableford, que «modern historians of sf [science fiction] often locate the origins of British scientific romance in the works of Mary Shelley, although the Gothic trappings of *Frankenstein* (1818) place it firmly within the tradition of anti-science fiction [...] it became formative template heading powerful tradition of imaginative fiction» (Stableford, 2003: 19).

Lo anterior también está considerado con respecto al planteamiento de los personajes: después de que la Criatura ha nacido, y una vez que ha dado sus primeros pasos, aparecerá brevemente su creador, quien huye aterrorizado ante lo que descubre, dejando nuevamente solo e indefenso a este incipiente ser. Este primer encuentro entre Victor y la Criatura refleja a su vez no sólo la imagen, sino el sentido de enfrentamiento que se da entre naturaleza y ciencia que la misma Shelley planteaba en su introducción de 1831 a *Frankenstein*: «I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world. His success would terrify the artist; he would rush away from his odious handywork, horror-stricken» (Shelley, 2003: 43). Apenas poco más de un minuto en escena comparten los dos personajes en este primer encuentro, la presencia de Frankenstein es casi marginal para dejar la atención en la Criatura y su historia, pues será ésta la que dé sentido a su creador, como

si fuera un juego de espejos en donde primero es necesario ver de forma clara al uno para poder reconocer al otro.

Para profundizar en el concepto del doble, Boyle optó por que los dos actores protagónicos, Johnny Lee Miller y Benedict Cumberbacht, interpretaran tanto a Frankenstein como a la Criatura, alternando el personaje para cada función, dando como razón que «Frankenstein is creating life without women. The idea is to bring two actors as close to that notion as possible. And how do you do that? In terms of the performance, Frankenstein and the Creature literally create each other: every other night they reinhabit each other. [That way they] become the same in a way: two strands of the same part» (Costa, 2011). Esto, sin embargo, no significa que hay dos actores tratando de representar a los dos personajes dentro de los mismos parámetros, sino que hay dos interpretaciones distintas a partir del mismo texto: Cumberbacht más racional, casi frío y calculador y Miller, intuitivo, apasionado, por momentos desbordante, lo que provoca en el espectador no sólo la curiosidad de ver la obra en las dos versiones, observar las posibilidades de un Frankenstein y compararlas con el otro, así como las de la Criatura, lo cual no es un pretexto comercial, sino dar al público la opción de inclinarse por uno u otro de los personajes según el actor que lo interprete.

Durante casi la primera mitad de la obra seguimos a la Criatura en su crecimiento, en su aprendizaje, vemos como espectadores el mundo, la naturaleza y lo humano a través de sus ojos. También la vemos enfrentando la paradoja de lo humano siendo agredido por aquella mujer a quien ha salvado, robando comida y después siendo asaltado mientras duerme, así como todo el proceso educativo que lleva conviviendo con De Lacey y su familia, éstos relegados por la guerra, a quienes la Criatura, en pago por las enseñanzas de De Lacey, ayudará en el trabajo del campo, sólo para ser despreciada y agredida por su apariencia como un monstruo. Por tanto, en respuesta, acciona como tal y prende fuego a la cabaña esa misma noche:

CREATURE: [...] What do they do when they feel like this?

Heroes, Romans –what do they do?

I know.

They plot.

They Revenge.

He sets fire to the cottage. A wall of flame springs up.

I sweep to my revenge!

De Lacey, Felix and Agatha are consumed by the flames. They scream for help. The Creature backs away. The cottagers burn. (Dear, 2011: 28)

La Criatura busca sentido, quiere entenderse, saber quién es y a dónde pertenece, busca las respuestas que sólo quien le dio vida debe tener. Sin embargo, para cuando reaparece Victor Frankenstein, su creador, la Criatura ya se ha formado a sí misma y ante nuestros ojos el que es ajeno es Frankenstein, es éste quien llega al ser invocado por la Criatura. Mientras que el primer encuentro se da en una atmósfera cálida, en tonos rojos, este segundo se lleva a cabo en un lugar frío, en una franja del escenario suspendida en el vacío, con ambos personajes en cada lado de esa balanza desde donde se observan, se conocen y reconocen mientras el círculo se completa. Como plantea Boyle, «they are distorting mirrors of each other, photocopies» (Costa, 2011).

En este encuentro los roles se alternan, a veces es la Criatura el más humano, a veces es Victor, cada uno defiende sus argumentos, pero, mientras Frankenstein busca la destrucción del otro, éste quiere formar parte de algo más allá de sí mismo, desea una compañera que sólo su creador le puede dar:

CREATURE: You are a king! The King of Science! Build me a woman! Please! A bride! [...] Master, work your magic once more, I beg you!

VICTOR: (*thinking*) A female... I haven't ever considered the question. There are differences of anatomy, of course, but also differences of –what?– temperament? Humour? Skill? [...] What are females good at?

CREATURE: I don't know! (Dear, 2011: 43-44).

Los dos se reconocen completamente alejados de la mujer: Victor desde la incomprensión y la Criatura desde el deseo, y es éste quien parece siempre tener la voz de la razón: «*Creature* I will not torture you. I will reason with you. Isn't that what we do? Have a dialogue? [...] I am not a slave. I am free. [...] I apologise. I did intend to reason. I am capable of logic. I do not think what I ask is immoderate?» (Dear, 2011: 40-41). La confrontación que inicia en esta escena entre los dos personajes ya no cesará durante el resto de la obra y, una vez que Frankenstein regresa a su mundo, éste lucirá trastocado en el escenario: la casa, inclinada ante los ojos del espectador, apunta a un abismo que se abre en la bocaescena.

La otredad de Victor se refuerza ante el hecho de que es su prometida la que tiene más en común con la familia Frankenstein, siendo todos ellos de color. Elizabeth es la que convive con los demás, ella, como la Criatura, busca compartir la vida con su pareja, con Victor, quien vive aislado en su estudio, incapaz de relacionarse en cualquier nivel con los demás seres humanos:

ELIZABETH: Victor, you don't look well. I haven't seen you for weeks. You're always up in your room.

VICTOR: Why do you need to see me?

ELIZABETH: We're supposed to be getting married!

VICTOR: Oh, so I'm expected to-

ELIZABETH: -talk to me occasionally, yes!

VICTOR: But what if I haven't got anything to say? What am I meant to do then?
(Dear, 2011: 35)

La destrucción por parte de Victor de la pareja que había creado para la Criatura, el haberle negado la posibilidad de estar con otro de su especie, dará lugar a que la consumación de la noche de bodas entre Victor y Elizabeth no se realice, es la Criatura quien llega a la recámara e incluso puede conversar con Elizabeth... aunque al final termina reafirmandose como el monstruo en que la han convertido:

CREATURE: I am good at the art of assimilation. I have watched, and listened, and learnt. [...] I studied the ways of men, and slowly I learnt: how to ruin, how to hate, how to debase, how to humiliate. [...] I finally learnt how to lie.

He drags her kicking back to the bed, where he rapes her. She kicks and struggles but to no avail. He forces apart her legs and enters her (Dear, 2011: 71).

Cuando Victor finalmente llega a la habitación, la Criatura, que lo ha esperado, mata ante los ojos de su creador a Elizabeth.

La relación entre los dos personajes no termina con el final de la obra, el enfrentamiento en el hielo, en el círculo ártico, en medio de una tormenta de nieve y ante una inmensa luna que domina la escena, como lo señalan las acotaciones de Dear. Cuando Frankenstein parece colapsarse finalmente, la Criatura le pide que no lo deje: «Don't leave me alone. You and I, we are one» (Dear, 2011: 76). Pues a fin de cuentas, en la versión de Boyle, uno no puede existir sin el otro y, como señala Billington, «they constantly make us ask which of the two main characters is the real monster. Is it the disfigured, repulsive Creature or Frankenstein himself with his subordination of love and friendship to the idea of creative perfection? The issue is not so much resolved as left hanging as the two figures memorably depart into an eternal icy wilderness» (2011).

Así como en el siglo XIX *Frankenstein* recibe una corriente de energía a través del teatro y en el XX toma una nueva descarga desde el cine, ahora, a principios de este naciente siglo, une ambos medios con una puesta en escena creada por uno de los más importantes directores de cine de las décadas re-

cientes, ésta tiene la magia del momento efímero que es el teatro, mezclada con la fuerza de una visión cinematográfica impuesta por Boyle, quien establece la anterior relación de medios diciendo: «I did keep forgetting I wasn't filming, [...] I'd walk up to actors during particularly intense moments in rehearsal as though I had a camera and was trying to get in close. I soon put a stop to that» (Costa, 2011).

Pero lo más importante del trabajo de Boyle es la posibilidad de reconsiderar el estatus de una obra clásica a casi doscientos años de su creación, de volver a hacernos preguntas. Como él mismo lo plantea: «People think this is a horror story about a monster, but it's not: it's about abandonment, companionship, prejudice, and original sin –are you a product of your environment, is evil within you?» (Costa, 2011). Para encontrar la respuesta tenemos que dirigir la mirada hacia nosotros mismos, a nuestro alrededor, a lo que somos como seres humanos... y qué pasa si es ahí donde nos encontramos con un monstruo en la criatura que hemos creado, en la criatura que somos nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- BEHRENDT, S. C. (2014): «Novel into drama and onto the stage», en Richard Brinsley Peake (ed.), *Presumption, or The fate of Frankenstein, Romantic Circles*, disponible en <<http://www.rc.umd.edu/editions/peake/apparatus/drama.html>> [última consulta: 7.5.2014].
- BILLINGTON, M., (2011): «Frankenstein», *The Guardian* (24 de febrero), disponible en <<http://www.theguardian.com/stage/2011/feb/24/review-frankenstein-olivier-theatre-boyle>> [última visita: 13.9.2014].
- BOYLE, D. y N. DEAR (2011): Entrevista en *Platform* [video en página web], disponible en <<http://www.nationaltheatre.org.uk/video/danny-boyle-and-nick-dear-on-frankenstein>> [última consulta: 15.11.2014].
- BUZWELL, G., (2014): «Mary Shelley, Frankenstein and Villa Diodati», disponible en <<http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/mary-shelley-frankenstein-and-the-villa-diodati>> [última consulta: 29.11.2014].
- COSTA, M. (2011): «A monster role: Frankenstein», *The Guardian* (17 de enero), disponible en <<http://www.theguardian.com/culture/2011/jan/17/a-monster-role-frankenstein-danny-boyle>> [última consulta: 13.09.2014].
- DEAR, N. (2011): *Frankenstein*. Faber and Faber, Londres.
- FORRY, S. E. (1987): «Dramatizations of *Frankenstein*, 1821-1986: A Comprehensive List», *English Language Notes*, vol. 25, núm. 2 (diciembre), pp. 63-79.
- HUTCHINGS, P. (2008): *Historical dictionary of Horror cinema*, Scarecrow Press, Plymouth.
- KARASEK, H. y U. JENNY (1994): «Robert Wilson: Escuchar, ver, actuar», en *Tendencias interculturales y práctica escénica*, Grupo Editorial Gaceta, México.

- KAYE, H. (2001): «Gothic film», en David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishing, Oxford, pp. 197-210.
- PEAKE, R. B. (s. f.): *Presumption, or the fate of Frankenstein*, disponible en <<http://www.rc.umd.edu/editions/peake/play/act3.html>> [última consulta: 20.11.2014].
- SCOTT, W. (1818): «Remarks on *Frankenstein, or the Modern Prometheus*; A novel», *Blackwood's Edinburgh Magazine*, vol. 2, núm. 12 (marzo), pp. 611-620.
- SHELLEY, M. W. (2003): *Frankenstein*, Barnes & Noble Books, Nueva York.
- STABLEFORD, B. (2003): «Science fiction before the genre», en Edward James y Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge companion to Science fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 15-31.
<<http://dx.doi.org/10.1017/ccol0521816262.002>><http://search.crossref.org/?q=%C2%ABScience+fiction+before+the+genre%C2%BB>

«TODOS LOS MONSTRUOS SON HUMANOS»: EL IMAGINARIO CULTURAL Y LA CREACIÓN DE BESTIARIOS CONTEMPORÁNEOS EN *AMERICAN HORROR STORY*

PATRICIA TRAPERO LLOBERA
Universitat de les Illes Balears
apatricia.trapero@gmail.com

Recibido: 23-05-2015
Aceptado: 11-11-2015



RESUMEN

El 7 de noviembre de 2011 inicia su andadura televisiva *American Horror Story* (FX, 2011-presente). A pesar de que sus cuatro temporadas desarrollan argumentos independientes que rompen la idea de serialidad de la ficción televisiva contemporánea, el conjunto creado por Ryan Murphy y Brad Falchuck puede ser considerado como un conjunto conceptualmente unitario y estéticamente híbrido. El presente artículo analiza las dos concepciones del monstruo subyacentes en las cuatro entregas de *AHS* desde su adscripción al *new horror* televisivo o al llamado «horror postmoderno» en el que se recurre sistemáticamente al imaginario cultural fetichista del terror y lo fantástico para construir bestiarios y mitologías contemporáneas.

PALABRAS CLAVE: Alteridad, bricolaje cultural, gótico, horror, mitologías contemporáneas, monstruosidad, Ryan Murphy, televisión.

ABSTRACT

On November 7, 2011, FX aired *American Horror Story* (2011 to present). Instead of viewing each season as developing independent plots by breaking the seriality of current television fiction, the show can be considered as a unitary whole, as an aesthetically hybrid cultural product. This paper analyses the concept of Monstrosity in *American Horror Story*, whose underlying idea is extremely related to contemporary new horror as well as to postmodern horror. Thus, the show makes recourse to the cultural and collective imaginary of terror and fantasy in order to build a constellation of characters dealing with the depiction of a contemporary bestiary.

KEYWORDS: Otherness, Cultural Pastiche, Gothic, Horror, Contemporary Mythologies, Monstrosity, Ryan Murphy, Television.



EL *NEW HORROR* TELEVISIVO, A MODO DE INTRODUCCIÓN

El género del horror ha tenido y sigue teniendo una especial incidencia en la cultura popular. Frente a la enorme cantidad de producciones cinematográficas en las que el terror en sus múltiples variantes constituye el eje argumental central (Marriott y Newman, 2013), no va a ser hasta la década de los años cincuenta del pasado siglo cuando el terror se introduce en los hogares a través de la pequeña pantalla gracias a programas misceláneos en los que la idea de lo fantástico vertebrará series episódicas o sitcoms.

A títulos emblemáticos como *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964), *Hitchcock presents* (Revue Studios/Unniversal, 1955-1962), *Quatermass and the Pit* (BBC, 1958) o *The Munsters* (CBS, 1964-1966) siguieron, en décadas posteriores, productos seriales o procedimentales de gran complejidad narrativa en los que lo sobrenatural pero realista y lo maravilloso será sustituido por lo monstruoso y misterioso. Esta premisa esencial planteada por Todorov (1970) al delimitar las características de lo fantástico, va a ser desarrollada por series calificadas como de culto como *Twin Peaks* (Lynch/Frost, 1990-1991), *The X-Files* (Ten Thirteen/20th Century Fox, 1993-2002), *Buffy The Vampire Slayer* (Mutant Enemy/Kuzui Enterprises, 1997-2003) o su spin off de emisión simultánea *Angel* (1999-2004) producida por las mismas compañías, entre otras. Todas ellas van a insistir en la concepción del monstruo como cuerpo cultural purgativo a través del cual se evidencian los miedos y ansiedades de la sociedad que los enmarcan. Un aspecto, este último, que va a relacionarse con la idea de lo fantástico como construcción cultural en pugna con lo real (Roas, 2011) y, por tanto, con la idea de que la estructura binaria posible-imposible es una categoría discursiva contextualizada por una parte; y también con la teorización contemporánea sobre la significación del monstruo y la monstruosidad.

Tal como señalaran Cohen (1996) e Ingebretsen (2001), el monstruo será un reflejo de los entornos individuales o sociales del momento de recepción y creación de los productos culturales pero también el monstruo servirá para

reflexionar acerca de la cara oscura de la sociedad, de la moral y la ideología que operan culturalmente. Justamente este último aspecto va a constituir la esencia de los argumentos del género del terror del siglo XXI, el llamado *new horror*, derivado en buena medida de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 al World Trade Center (Hantke, 2010; Briefel y Miller, 2011; Wetmore, 2012) en los que los textos audiovisuales, a partir de la mitología monstruosa clásica o creando mitologías contemporáneas, van a proponer una nueva comprensión del horror.

Así, la extrema violencia gráfica, la fisicidad de las imágenes se dirigirán directamente a los sentidos del espectador. El *horror sensorium* tal como es definido por Ndalians (2012) será amplificado en las producciones televisivas más recientes como *Carnivàle* (HBO, 2003-2005), *Dead Set* (Zeppotron, 2008), *Black Mirror* (Zeppotron, 2011-presente), *True Blood* (HBO, 2008-2014), *The Walking Dead* (AMC, 2010-presente), *Penny Dreadful* (SHO, 2014-presente) o *The Strain* (FX, 2014-presente). Todas ellas enfatizarán, a través de argumentos y estéticas muy diferenciadas, las acciones violentas como metáfora de la deshumanización de la sociedad, el retorno de lo gótico y, de manera especial, la caracterización de los monstruos como seres muy cercanos a los humanos con los que pueden llegar a confundirse (Platts, 2014). O, si se prefiere, construirán una concepción postmoderna del horror.

Una concepción compartida plenamente por *American Horror Story* (AHS) que inicia su andadura televisiva el 7 de noviembre de 2011. Producida por FOX y creada por Ryan Murphy, la serie está concebida como una antología en la que cada una de las cuatro entregas emitidas hasta el momento (*Murder House*, 2011; *Asylum*, 2012; *Coven*, 2013 y *Freak Show*, 2014) y una quinta en emisión en el momento de redactar estas páginas (*Hotel*), desarrolla argumentos independientes que rompen, por una parte, la idea de serialidad de la mayoría de ficciones televisivas contemporáneas pero, por otra, construyen una narración conceptualmente unitaria y estéticamente híbrida. Calificada como «a terrifying series that breaks all the TV rules, reventing itself each season with a new cast and storyline» (The Writers's Room, 1.6), AHS va a unir postmodernidad y neobarroquismo para ofrecer al espectador una estrategia de corporeización de la maldad y el horror estableciendo mitologías y bestiarios contemporáneos recurriendo al imaginario cultural fetichista del terror y lo fantástico.

AMERICAN HORROR STORY, LA MONSTRUOSIDAD POSTMODERNA
Y EL BRICOLAJE CULTURAL

En el episodio piloto de la segunda entrega de *AHS, Asylum*, asistimos a la llegada de la periodista Lana Winters a Briarcliff, un hospital mental en el que está a punto de ingresar un asesino en serie. Acompañada por la banda sonora de la mítica película *Carrie* (Brian de Palma, 1976), la periodista es recibida por alguno de los internos de entre los que destaca Pepper, una cándida joven deforme; una candidez desmentida por Sister Jude, directora de la institución quién comentará que «todos los monstruos son humanos» (2.1). La elección del fragmento que acabamos de describir no es, en ningún modo, gratuito ya que delimita las coordenadas estéticas y argumentales de todas y cada una de las entregas de la serie: por una parte, la utilización y reelaboración de productos culturales previos perfectamente identificables que son usados, de manera general, como indicadores del tono de la entrega o la definición de ciertas características de los personajes; y, por otra parte, la construcción de una aparente estructura disipadora o laberíntica tal como es definida por Calabrese (1987) plagada de tipologías narrativas diferenciadas para cada una de las entregas y aparentemente independientes entre sí pero que contribuyen al sentido final del conjunto.

Las historias desarrolladas en cada una de las temporadas tendrán como punto de partida la reelaboración de materiales previos en un proceso equiparable al comentado por Jameson (1991) para los productos culturales contemporáneos, cuyo resultado no será otro que la identificación de *AHS* como un pastiche plagado de referencias culturales, citas auto referenciales y un compendio de clichés del género del terror que, bien subvirtiéndolos bien potenciándolos, siguen un proceso de hipercodificación enciclopédico, un saber común organizado que el espectador o reconoce o intuye. La transferibilidad de contenidos con fórmulas del bricolaje cultural reconocido como tal por el propio Ryan Murphy (*The Writer's Room*, 1.6) pondrá en evidencia la significación, interrelación y complejidad de los productos culturales contemporáneos en general y de los televisivos en particular tal como señalará acertadamente, entre otros autores, David Walton (2007: 3) al referirse a la cultura no solo como un fenómeno multidisciplinar sino, en el caso que nos ocupa cómo esta multidisciplinariedad dará lugar a nuevas formas narrativas.

En este sentido, las afirmaciones realizadas por Giuliana Bruno (2002: 103 y 144) refiriéndose a la experiencia del espectador de cine, son aplicables a *AHS* que presentará una *geophysics architecture* en la que las audiencias ini-

cion un viaje que los conducirá a lugares ficticios habitados por personajes con los que se relacionará emocionalmente. Un aspecto este, el de la combinación de textos de distintita procedencia, que se convertirá en una característica esencial de todas y cada una de las entregas en las que los materiales previos o coetáneos del género del horror, tanto cinematográficos como literarios o transmediáticos, sufrirán un constante trabajo de reelaboración hipertextual e hipotextual (Genette, 1982)¹ íntimamente relacionado con el concepto de bricolaje cultural señalado anteriormente.

Los argumentos cada vez más enfermizos planteados en cada una de las temporadas, los personajes de moralidad sesgada con *backstories* extremas y acciones imprevisibles servirán de marco esencial para la premisa básica de la serie que no es otra que la exploración de las condiciones por las cuales una persona se convierte en monstruo o es considerada como tal. O, en palabras de sus propios creadores, el desarrollo del horror que se encuentra tras la máscara o la etiqueta de la monstruosidad. El espacio físico y emocional de «gente normal con diferentes capas» (The Writer's Room, 1.6) en el que se mueven los personajes va a ser, en este sentido, esencial, como también lo será la intervención de actores recurrentes en cada una de las temporadas encarnando, y a veces repitiendo, las distintas facetas de una misma personalidad de manera que, tal como veremos posteriormente, personajes y contenidos pueden ser considerados como variantes sobre un mismo tema.

Todos los argumentos de *AHS* reflejan microsociedades con estructuras de poder y jerarquías altamente establecidas. Estas *intentional communities* (Sargent, 1994) aparentemente utópicas van a ser colectividades² que deben ser protegidas de una sociedad exterior definida como fuerza corrosiva que amenaza una comunidad cerrada en sí misma, un universo aislado cuya estabilidad se halla en riesgo permanente (Zizek, 2007). La existencia de dos espacios narrativos y vivenciales contrapuestos implica, indefectiblemente, el desarrollo argumental en conceptos binarios: los recién llegados Harmon –los vivos– van a romper la aparente armonía de los fantasmas –los muertos– en *Murder House*; los acontecimientos protagonizados por los internos de Briarcliff –la aparente locura– contrastarán con las acciones llevadas a cabo por los

1 El trabajo de análisis de las distintas manipulaciones y técnicas de bricolaje utilizadas por Ryan Murphy en esta serie –y en todas sus producciones– excede el motivo de estas páginas y requiere una investigación independiente. Aún así, se señalan algunas características y usos a lo largo de estas páginas.

2 Las microsociedades están presentes en otras producciones de Ryan Murphy. El círculo de la medicina y la consulta de los cirujanos plásticos Sean McNamara y Christian Troy se desarrollará en *Nip/Tuck* (FX, 2003-2010) y *Glee* (FX, 2009-2014) narrará las peripecias de los integrantes del «glee club» de la William McKinley High School. También parece estar presente en la nueva serie de Murphy *Scream Queens*, en preparación en el momento de redacción este trabajo.

personajes venidos del mundo exterior –el mal en estado puro– en *Asylum*; los cazadores de brujas corporativos –el patriarcado– intentarán aniquilar a las jóvenes herederas de Salem –la sororidad– en *Coven*; y los seres deformes –anormalidad física– van a ser perseguidos y aniquilados por los prejuicios –anormalidad moral– y las acciones psicopáticas de una sociedad enferma –anormalidad mental– en *Freak Show*. En definitiva, cada una de las temporadas van a seguir los paradigmas y bestiarios convencionales del género del terror como género fantástico al tiempo que convertirán estos paradigmas en la escenificación de las «pesadillas por otro» siguiendo la propuesta de Daniel Ferreras (2000), o, si se prefiere, el concepto de alteridad.

El espacio absorberá desde las primeras imágenes de cada una de las temporadas al espectador que se verá, a veces literalmente, engullido por él; pero también será un contenedor de dos conceptos diferenciados de la monstruosidad, ambos relacionadas con la extrema ambigüedad ética de una sociedad inestable y que nos permiten plantear una división de las temporadas emitidas hasta el momento en dos grandes bloques, uno conformado por *Murder House* y *Asylum*, el otro por *Coven* y *Freak Show*.

MURDER HOUSE Y ASYLUM: EL MONSTRUO ENTRE LO REAL Y LO POTENCIAL.

Murder House (2011) narra la historia de la llegada a su nuevo hogar en Los Ángeles de la familia formada por el doctor Ben Harmon,³ su esposa Vivien y su hija adolescente Violet. La mansión ha cobijado los más horribles crímenes y es habitada por los fantasmas de las personas que murieron en ella y que interactúan con los nuevos inquilinos. Tras una noche íntima con su esposo, Vivien mantiene relaciones sexuales con un hombre enfundado en un traje de látex quedando embarazada de gemelos de distintos padres; uno de ellos, siguiendo las profecías bíblicas, será el Anticristo. En la segunda entrega, *Asylum* (2012)⁴ que se desarrolla en 1964, el hospital mental de Briarcliff dirigido de manera férrea por Sister Jude y especializado en el tratamiento de comportamientos criminales o desviados va a recibir a dos nuevos pacientes:

3 El reparto de la primera temporada es el siguiente (transcribimos actores recurrentes en otras entregas o personajes a los que hacemos referencia en el texto): Jessica Lange (Constante Langdom), Dylan McDermott (Ben Harmon), Connie Britton (Vivien Harmon), Evan Peters (Tate Langdom), Taissa Farmiga (Violet Harmon), Dennis O'Hare (Larry Harvey), Jamie Brewer (Adelaide Langdom), Frances Conroy (Moirá), Lily Rabe (Nora Montgomery), Zachary Quinto (Chad Warwick)

4 Segunda temporada: Jessica Lange (Sister Jude), Lily Rabe (Sister Mary Eunice), Sarah Paulson (Lana Winters), Evan Peters (Kit Walker), Zachary Quinto (Dr. Oliver Thredson), Joseph Fiennes (Monsignor Timothy Howard), Lizzie Brochère (Grace), James Cromwell (Dr. Arthur Arden), Frances Conroy (Ángel de la Muerte), Dylan McDermott (Johnny Morgan), Naomi Grossman (Pepper)

al asesino en serie Bloody Face y a la periodista Lana Winters que desea a toda costa una entrevista con el criminal.

No cabe duda de que el lector reconocerá en estos argumentos someramente expuestos algunas de las principales bases cinematográficas de la serie, por otra parte mencionadas por el propio Ryan Murphy:⁵ *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) y *Shock Corridor* (Samuel Fuller, 1963). A estas referencias se añadirán a lo largo de todas las temporadas de la serie no solo una inmensa lista de guiños audiovisuales y culturales al espectador, la mayoría de ellos relacionados con el terror gótico contemporáneo en el que el gusto por lo bizarro y lo extremo nos trasladará a la introspección del lado más oculto de la personalidad (Navarro, 2010) y que serán ampliamente recogidos por el *fandom* de la serie en páginas no oficiales.⁶ Del mismo modo, la serie planteará una gran cantidad de elementos argumentales relacionados con los más elementales cánones del género del terror contemporáneo llevándolos al límite en un mecanismo de reelaboración que convertirán a *AHS*, tal como hemos comentado, en un ejercicio de variables sobre el mismo tema.

Un ejercicio o fórmula, si se prefiere, que comienza a agotarse desde nuestro punto de vista. Y es que «la inserción de un texto YX que marca tal inserción» según la definición de Calabrese (1987: 190) o «la relación entre un texto B y múltiples textos A» propuesta por Genette (1982:10) están presentes desde las primeras escenas de las temporadas aunque serán rápidamente fagocitadas por la serie en un trabajo de construcción de un discurso del horror multidimensional, hipertextual y neobarroco, en un proceso que irá de lo general a lo particular.

El previsible desarrollo de una historia protagonizada por una familia que es representante de los valores psicológicos e ideológicos de la sociedad y de un argumento en el más puro estilo del llamado *Real-State Horror* (Humphries, 2002: 102-108) en el que esa familia intenta ser aniquilada por fantasmas amenazadores colectivos que buscan su desestructuración sin conseguirlo y con un final más o menos positivo para los representantes del mundo de los vivos o buena parte de ellos, se va a ver trastocado desde los primeros capítulos de *Murder House*.

Los Harmon son ya una familia desestructurada: el pasado libertino del padre y su más reciente relación sentimental con la joven Hayden serán

5 Murphy, tal como comenta la actriz Lily Rabe (*The Writer's Room*, 1.6) hizo ver las películas mencionadas como referentes a los integrantes del elenco de la serie.

6 Señalamos, entre otras las siguientes recopilaciones realizadas por seguidores de la serie: http://americanhorrorstory.wikia.com/wiki/American_Horror_Story/Cultural_references

constantemente recordados y encarnados en el personaje de Moira, un personaje desdoblado que señala las debilidades del doctor Harmon y de los hombres en general y que controlará el embarazo sobrenatural de Vivien; ésta se verá arrastrada por las voluntades juguetonas de los fantasmas que, consciente o inconscientemente, ayudarán a su ingreso en un centro psiquiátrico; y Violet sufrirá las consecuencias emocionales de la desestructuración familiar intentando suicidarse reiteradamente y encontrando el amor y la comprensión en un muerto, el joven *outsider* Tate. Solo un final violento conseguirá unirlos en una convivencia pacífica. Los fantasmas que habitan en la mansión no funcionarán como una colectividad, bien al contrario, establecerán alianzas y pugnas entre ellos y tendrán traumas emocionales que trasladarán el centro de interés de la temporada a sus historias personales: la crisis y destrucción del matrimonio formado por el médico abortista Charles Montgomery y su esposa Nora comenzará tras el asesinato, a manos del familiar de una paciente, de su hijo y la creación de un pequeño monstruo para sustituirlo; del mismo modo, los problemas entre la pareja formada por Chad y Patrick se centrarán en sus discrepancias por el deseo de tener un hijo por parte del primero como solución a su, en esos momentos, frágil relación.

Los muertos no se diferenciarán de los vivos, también serán familias desestructuradas y todos ellos tendrán como punto de conexión el tema de la maternidad. A la constante búsqueda del hijo perdido por parte de Nora Montgomery, el rechazo al monstruo creado por su esposo y la relación filial establecida con Tate, se unirán, entre otras historias, las tensiones entre Vivien y Violet que mantendrán puntos de vista totalmente diferentes respecto al comportamiento de la figura masculina de la familia. Pero quien, sin duda, encarnará la figura de la madre en *Murder House* es el personaje de Constance Langdom.

El personaje encarnado por Jessica Lange será dual y contradictorio pivotando entre la necesidad de afecto por parte de hombres mucho más jóvenes que ella y la búsqueda de la redención a través de sus hijos cuyas deficiencias físicas y comportamientos antisociales considera consecuencia de sus fracasos sentimentales; en definitiva, de sus pecados. El monstruoso Beauregard y la adorable Adelaide, una joven con síndrome de Down, serán ultraprotegidos del mundo exterior sin demasiada fortuna; Tate morirá a manos de la policía tras provocar una masacre en su instituto en un remedo de la masacre de Columbine acontecida en 1999 y culpará a su madre por ello. Paradójicamente, Constance, puente entre el mundo de los vivos y de los muertos, encontrará un sentido a su vida y una expiación de sus culpas encargándose del cuidado

del recién nacido Anticristo, su nieto, quien, lejos de ser un monstruo de ojos brillantes como en *Rosemary's Baby*, va a tener una apariencia angelical.

De este modo, tal como comentara Humphries (2002: 85) refiriéndose al nuevo cine de horror estadounidense, Murphy y Falchuck situarán el género en el más inmediato presente, en la vida cotidiana, al tiempo que sugerirán uno de los elementos esenciales de la ficción gótica y de la postmodernidad: la aprehensión y filtración por parte del espectador de las experiencias y conceptos del imaginario colectivo del terror que fluctúan entre lo real y lo irreal, entre lo físico y lo sublime (Beville, 2009: 42-43). Un elemento este último también desarrollado en *Asylum* y en la historia que tiene lugar en Briarcliff al que llega Lana Winters para entrevistar al presunto asesino en serie Bloody Face-Kit Walker: la periodista será ingresada por Sister Jude como paciente siguiendo la estela de *Shock Corridor* a la que nos hemos referido anteriormente.

Tanto *Murder House* como *Asylum* insistirán en el cambio sustancial de los modelos esenciales del terror clásico de manera que la afirmación de que el monstruo nunca es humano o, si lo fue en algún momento, ha sufrido algún tipo de mutación o manipulación genética se sustituirá por una nueva mitología de la monstruosidad y del mal cuyo origen es, en buena medida, social, interpersonal o ambiental. Mientras la primera presentará a la familia como argumento del horror, la segunda explorará el origen del mal como monstruosidad ligando dos conceptos esenciales desarrollados por el horror contemporáneo: la sexualidad que conduce a la muerte y la religión.

Para ello, la presumible descripción de las aberraciones cometidas en las instituciones mentales por sus gestores como cliché de los géneros carcelarios y de la investigación-descubrimiento de la auténtica personalidad del asesino en serie como cliché del thriller va a verse modificada por la inclusión en el argumento de líneas temáticas de la ciencia ficción, por la aparición de personajes asimilados al horror clásico, y por la construcción de un imaginario contemporáneo del mal.

Frente a la linealidad argumental de *Murder House*, *Asylum* va a desplegar narrativas paralelas que incidirán en el sentido final de la temporada. La abducción de la esposa de Kit Walker, producida simultáneamente a un nuevo crimen del asesino serial Bloody Face, conducirá al joven a la institución mental dirigida por Sister Jude, un sanatorio regentado por la iglesia bajo los auspicios del ambicioso Monsignor Timothy Howard quien utilizará su carisma personal para conseguir la fidelidad absoluta de la directora del centro. De nuevo el personaje interpretado por Jessica Lange buscará la redención a su vida, esta vez a través de la religión y trabajando en una institución religiosa

castradora que utiliza el castigo físico –que ella aplica a los internos– y la represión sexual –prohibiciones y tratamientos victorianos en los internos y autorepresión de su atracción hacia Monsignor– como mecanismos de expiación tanto social como individual. Una redención que no le ofrecerá ni la iglesia ni la institución que regentaba, sino la convivencia en sus últimos años con Kit Walker y su familia.

La llegada a Briarcliff de un joven poseído para ser exorcizado desencadenará la entrada del diablo al recinto a través de la cándida Sister Mary Eunice. Frente a la imagen del endemoniado cubierto de pústulas por cuya boca habla un demonio de voz profunda y desagradable utilizando ademanes escatológicos y expresiones de fuerte contenido sexual, Mary Eunice asimilará las cualidades omniscientes del maligno para evidenciar la cara más oculta de los personajes y, especialmente, de la institución: cuestionará la autoridad de Sister Jude recordándole su pasado de cantante de cabaret y su huida ante el atropello de una joven a la que dio por muerta al tiempo que evidenciará su deseo por Monsignor; animará a una joven psicópata llegada a Briarcliff a que siga sus instintos; mantendrá un juego de dominación emocional y sexual con el doctor Arthur Arden quien, como consecuencia de la transformación de Mary Eunice, hará añicos la omnipresente figura de la Virgen que preside la entrada del recinto ; fomentará la salida de un paciente recluido en la institución cuyos instintos asesinos se desencadenan bajo el traje de Papa Noel y que crucificará literalmente a Monsignor; y, de manera especial, se enfrentará a un Dios represor a quien dedicará la canción «You don't owe me» de Leslie Gore (1964) en la habitación de Sister Jude y con su ropa interior roja. Toda una declaración de principios tanto del personaje como de la temporada. De esta manera, Sister Mary Eunice será la nueva cara del mal, en este caso demoníaco e intangible, ya anunciado por Leah, amiga de Violet Harmon en *Murder House* (1.6) quien comentará que el diablo es real y que no es un hombrecillo con cuernos y cola sino que puede ser hermoso porque es el ángel caído, el favorito de Dios.

La investigación que lleva a Lana Winters a Briarcliff se verá trastocada, como hemos comentado, por la intervención de Sister Jude. El miedo a que difunda públicamente los métodos de la institución así como la homosexualidad de Lana convierten a la periodista en candidata idónea para ser recluida. En su estancia en el centro, Lana será testigo y protagonista de las terapias rehabilitadoras llevadas a cabo por el doctor Oliver Thredson para «sanar» las conductas sexuales desviadas, pero también reconocerá en él al auténtico Bloody Face, un asesino en serie de acuerdo con los cánones de buena parte

del subgénero de la ficción criminal (Schmid, 2005). La figura del asesino serial con un yo dividido, con un pasado emocional distorsionado por el abandono de la madre o por la existencia de una madre absorbente servirá para actualizar el tema de la maternidad, esta vez relacionado con la idea de una hipotética predestinación genética hacia el mal como concepto emocionalmente subsanable.

Lana Winters será secuestrada y repetidamente violada por Bloody Face quien verá en ella la figura maternal perdida y añorada. La relación con *Rosemary's Baby* volverá a ser evidente no solo argumentalmente sino a través de la puesta en escena: Lana alumbró a Johnny, el hijo del mal, al que abandonará en el hospital convirtiéndole en una réplica exacta de su padre, un psicópata que asesinará a sus terapeutas y a las prostitutas que contrata para amantarlo. En un encuentro final entre madre e hijo, Lana matará al nuevo Bloody Face cuya aparición supone para ella una grave interferencia en su trayectoria como periodista famosa y un peligro para desenmascarar su auténtica personalidad. La madre se convierte, pues, en monstruo.

Una idea del mal consciente y voluntario que delimitará al personaje de Lana Winters quien, a lo largo de toda la serie mostrará un arribismo personal y una falta de escrúpulos que la hacen capaz de traicionar a sus compañeros en la institución mental, falsear los acontecimientos sucedidos en Briarcliff e incluso a matar en aras de un reconocimiento social. El magnífico final de la temporada no puede ser más explícito en este sentido al conocer el espectador las palabras que, en voz baja, dijera Sister Jude a Lana a su llegada a Briarcliff (2.1) : «if you look in the face of evil, evil's gonna look back at you».

Así, la ubicación del horror en la realidad y la actualización de los miedos y fantasmas más enraizados en el subconsciente colectivo hace que, efectivamente, todos los monstruos sean humanos.

COVEN Y FREAK SHOW: LA REIVINDICACIÓN DE LA ALTERIDAD Y LA MITOLOGÍA POSTMODERNA.

Coven (2013)⁷ nos trasladará al New Orleans contemporáneo donde conviven la magia negra controlada por Marie Laveau y la magia blanca representada por la escuela de jóvenes brujas dirigida por Cordelia Foxx; la

7 Tercera temporada: Jessica Lange (Fiona Goode), Sarah Paulson (Cordelia Foxx), Angela Basset (Marie Laveau), Kathy Bates (Dephine Lalaurie), Evan Peters (Kyle Spencer), Frances Conroy (Myrtle Snow), Lily Rabe (Misty Day), Jamie Brewer (Nan), Gaborney Sidibe (Queenie), Taissa Farmiga (Zoe Benson), Emma Roberts (Madison Montgomery), Dennis O'Hare (Spalding)

llegada de Fiona Goode tras años de ausencia supondrá la ruptura de la paz del lugar, la coalición de fuerzas contra la incorporación de cazadores de brujas y la lucha encarnizada por el poder. Finalmente, *Freak Show* (2014)⁸ situado temporalmente en 1952 narrará la llegada a Júpiter en Florida de un circo de deformes dirigido por la alemana Elsa Mars quien protege a sus monstruos del rechazo de los habitantes del pueblo; las ansias de fama de la alemana juntamente con las acciones agresoras de un psicópata de la alta sociedad y un cazador de monstruos que vende sus trofeos a un museo, conducirán a la aniquilación de los integrantes del *freak show*. La hipotética relación con la saga de *Harry Potter* con la que, sin duda, el espectador relacionará la temporada de manera inconsciente desde las primeras imágenes de la serie será desmentida y satirizada en el primer episodio de la tercera temporada, mientras la cuarta entrega compartirá planos, personajes y estética con la película de culto *Freaks* (Tod Browning, 1932).

Coven iniciará la inmersión de la serie en argumentos en que los personajes aparentemente monstruosos se asimilarán a figuras consideradas socialmente como desestabilizadoras. La pugna entre la normalidad social y la anormalidad individual o entre el cuerpo monstruoso y el creador que se enfrenta intelectual y emocionalmente a su creación no son más que actualizaciones del debate sobre la alteridad y la personificación de la diferencia; un concepto que, tal como propone Margrit Shildrick (2002: 3), es variable a lo largo de la historia afectando no solo a la corporeidad sino, de manera especial, a todas aquellas formas de represión instauradas culturalmente y que conducen a reivindicaciones identitarias que rompen las centralidad de la «normalidad social» bien sincrónica bien diacrónicamente. Brujas y deformes reivindicarán, pues, su identidad diferencial.

Las jóvenes descendientes de las brujas de Salem –un nuevo cliché del género– que acuden a la institución regentada por Cordelia Foxx van a ser recluidas por tener cada una de ellas poderes que las diferencian del resto de adolescentes y van a ser adiestradas en el fomento de una diferencia que las está convirtiendo en *outsiders*. Todos los personajes de la serie serán mujeres. La reconstrucción de los juicios de Salem; la lucha shakespeariana por la supremacía del *coven* que lleva a cabo Fiona Goode a lo largo de la temporada y

8 Cuarta temporada: Jessica Lange (Elsa Mars), Kathy Bates (Ethel Darling), Evan Peters (Jimmy Darling), Angela Basset (Desirée Dupree), Frances Conroy (Gloria Mott), Sarah Paulson (Bette y Dot Tatler), Dennis O'Hare (Stanley), Emma Roberts (Maggie Esmeralda), Michael Chiklis (Dell Toledo), Finn Wittrock (Dandy Mott), Jamie Brewer (Madeleine), Neil Patrick Harris (Chester), Naomi Grossman (Pepper), John Carroll Lynch (Twisty)

que implica a todas y cada una de las pupilas de la institución; y la pugna entre la magia blanca y la ancestral representada por la Reina del Vudú Marie Laveau como argumentos de buena parte de la temporada van a verse diluidos parcialmente al evidenciarse uno de los elementos esenciales de la misma: la guerra/sororidad entre las brujas contemporáneas y el patriarcado representado por una corporación exclusivamente masculina que combina las actividades económicas con la caza de brujas. Si bien este concepto unitario iniciado en la agresión a Marie Laveau (3.8) pudiera relacionarse conceptualmente con el activismo feminista radical de brujas urbanas aparecido en New York en 1968 bajo las siglas de W.I.T.C.H –Women’s Intenational Terrorist Conspiracy from Hell– con las que comparten el lema de «cuando te enfrentas a una de nosotras, te enfrentas a todas! Pasa la palabra, hermana» (W.I.T.C.H, 2014: 59) que leemos en uno de sus hechizos, el final melifluo de la temporada en la que contemplamos el ascenso al poder de Cordelia Foxx y su llamamiento a todas las brujas del mundo a través de las redes sociales anula totalmente desde nuestro punto de vista la indagación sobre el binomio bruja-mujer como referente histórico y reivindicativo anunciado en los primeros capítulos de la entrega.

Un caso parecido sucederá con *Freak Show*. La incompreensión de los habitantes del pueblo hacia la deformidad de los integrantes del circo que llega al lugar; la reivindicación de normalidad anunciada en la frase-tesis pronunciada por Jimmy Darling en la que sugiere dos tipos de deformidad, la física y la moral, esta última plasmada especialmente por las mujeres de la clase media que no dudan en usar a Jimmy como artefacto sexual la estrechez de miras de los habitantes de Júpiter frente a las relaciones sentimentales entre un integrante del circo y Penny, una de las chicas del pueblo; o la crítica hacia una sociedad voluble e hipócrita que ve en la deformidad un objeto de consumo museístico o servil, van a diluirse estrepitosamente para transformarse en un homenaje a la actriz Jessica Lange, inmortalizada como persona y personaje y reverenciada/adorada en esa Arcadia idílica situada en el más allá en el que los freaks encuentran la felicidad.

Si bien las dos últimas temporadas, y de manera especial en *Freak Show*, se caracterizan por una reiteración en el desarrollo de los personajes, el desaprovechamiento de líneas argumentales interesantes –como es el caso de las relaciones entre el psicópata Dandy y su madre Gloria– o la pérdida total de ellas –la línea argumental del payaso Twisty– y los finales precipitados, no cabe duda de que *Coven* y *Freak Show* suponen un viraje estético radical respecto a las temporadas anteriores. Tanto una como otra combinarán un ma-

yor seguimiento de las convenciones de subgéneros del terror con una potenciación del uso de elementos de la cultura popular y de las técnicas del neobarroquismo contemporáneo. La utilización del fragmento como material creativo va a significar la construcción de una estética desmesurada y un cambio sustancial en los esquemas de la puesta en escena que llevará al límite las posibilidades visuales, pero también va a ayudar a la construcción argumental.⁹ El uso del *cinema verité* o de estéticas cinematográficas anteriores como los fundidos encadenados, el uso del blanco y negro o la simulación de películas tintadas iniciadas en *Coven* y ampliamente desarrolladas en *Freak Show* van a suponer, por una parte, fracturas que afectan a la percepción temporal de la historia implicando una reconstrucción de la lógica del sistema por parte del espectador; y, por otra parte, servirán para mostrar las condiciones existenciales y el entorno que facilita el paso de persona a monstruo como sinónimo de marginación social en el sentido más amplio del término.

Las dos últimas temporadas suponen, también, la creación de mitologías contemporáneas relacionadas con el mundo de lo grotesco, por una parte, y con las referencias colectivas, por otra, de manera que, tal como comenta Barchi Panek (2012: 8-9), el mito en el sentido más amplio del término servirá como mecanismo de conexión entre el espectador individual, el texto y el conocimiento colectivo.

De nuevo la figura de la familia y de la madre van a estar presentes en las dos últimas entregas de la temporada. La existencia de un *sinister supreme being* como catalizador de lo demoníaco y lo divino va a encarnarse en los personajes de Fiona Goode y Elsa Mars, de nuevo interpretados por Jessica Lange. La búsqueda de la inmortalidad y la juventud por medios químicos o sobrenaturales y la lucha por el poder como forma de supervivencia personal enfrentará a Fiona Goode con su hija Cordelia Foxx y las integrantes del aquelarre de jóvenes brujas a las que no dudará en matar o intentar destruir. La personalidad de una madre sofisticada, independiente y ambiciosa contrastará con la de Cordelia, un personaje abandonado por su madre y anulado por ella, dos hechos que la convierten en un ser inseguro de sí mismo y de sus poderes. Casada con Hank, un hijo cuya personalidad también ha sido anula-

⁹ El momento musical en el que Sister Jude, tras haber sufrido un tratamiento de electroshock desmembrado, es ayudada por los internos a recuperar la memoria escenificando la canción «The Name Game» en *Asylum* (2.10); las reconstrucciones de los juicios de Salem (3.1 y 3.8) o el relato de la vida social de Delphine Lalaurie (3.1) en *Coven*; el regreso de un expresionista y a la vez dickensiano Edward Mor-drake como fantasma del Halloween pasado y futuro (4.3, 4.4 y 4.13); la *snuff movie* en la que se narra la amputación de las piernas de Elsa Mars (4.3) o su posterior recuperación gracias a una ortopedia (4.8) en *Freak Show*, son una buena muestra de ello. El estudio de los fragmentos y detalles como técnicas neobarrocas merecen un estudio pormenorizado que excede el motivo de estas páginas.

da por su todopoderoso padre corporativo-puritano-cazador de brujas, Cordelia, que desea ser madre a toda costa, por lo que recurre a la magia negra sin ningún tipo de resultado, se refugiará en su invernadero para crear pócimas y buscará el consejo de la *fashion victim* Myrtle Snow, que sustituye a la figura maternal perdida. Un esquema bastante parecido al que observamos en Elsa Mars cuya ansia de fama y, por tanto, de inmortalidad, conducirá al *freak show* a la aniquilación.

Una versión actualizada de la madre vampírica o de la madre perversa que alcanzará literalmente a Delphine Lalaurie, un personaje real de la alta sociedad dieciochesca de New Orleans que utilizará la sangre de recién nacidos y los órganos vitales de sus esclavos como pócimas cosméticas. Una esclavista *time traveler* que volverá a la vida bajo la presidencia de Barack Obama, se volverá loca por la comida basura y será engañada por un sirviente que le facilitará una caja de antihistamínicos como remedio para matar a la inmortal reina del Vudú a cambio de la compra de una muñeca para su colección secreta.

La necesidad de reconocimiento estamental de Fiona y Elsa contrastará con su soledad, sus constantes fracasos sentimentales y su egoísmo. Tal como sucediera con Constance Langdom y, parcialmente, con Sister Jude, ambas expresarán la necesidad de ser queridas como signo de redención personal: en el primer caso, ante la decrepitud física de un cáncer terminal; en el segundo, ante la decrepitud artística. Mientras Fiona encontrará al *Axeman*, un espíritu maligno atrapado en la mansión-escuela, asesino de quien no gusta del jazz y liberado por las estudiantes como nuevo cliché del género del terror; Elsa recuperará al ortopedista Massimo Dolcefino –su salvador en Alemania–, aunque sin un final feliz para ellos ya que a este le quedan apenas tres meses de vida. Mientras Fiona propondrá la venta de su alma al mágico Papa Legba a cambio de la inmortalidad y será rechazada por este al constatar que la mujer está vacía de sentimientos, la historia personal y el sufrimiento terrenal de Elsa no serán, en una primera instancia, lo suficientemente importantes para merecer que la muerte, personificada por el dickensiano Edward Mor-drake-espíritu-de-Halloween, la libere. Sin embargo, mientras Fiona será condenada a un infierno eterno con su pareja maltratadora, Elsa se enfrentará al inminente deceso de Massimo recurriendo a los ángeles *freaks* de la muerte que la encumbrarán al olimpo de los deformes. Una variante del *postmodern sacred* (McAven, 2012).

La tradicional agrupación de brujas de mediana edad o experimentadas va a ser sustituida en *Coven* por una escuela en la que las jóvenes adoles-

centes –con dones y personalidades muy diversas que van desde el poder de matar al compañero del acto sexual hasta la telequinesia pasando por la lectura de la mente y la personificación de una muñeca vudú– se pelearán entre ellas por cuestiones meramente personales y sentimentales o cuestionarán la autoridad de sus madres-educadoras Fiona, Cordelia y Marie Laveau, representantes del antiguo orden de la brujería. Una nueva generación de brujas que reúnen las características esenciales del *teenage witchcraft*, en este caso en una *high school* consistentes en el maridaje entre la sexualidad adolescente, la atracción por el ocultismo y la preocupación por la ecología como medio mágico que debe ser conservado; pero por encima de todo, por una identidad que prima el empoderamiento y la sororidad frente a la victimización secular (Johnson y Aloï, 2007; Moseley, 2010). Desde este prisma, no cabe duda de que todas las alumnas de la escuela y también la bruja hippie seguidora de Steve Nicks, Misty Day, se ajustan a esta nueva manifestación de la muerte de lo sagrado, como también avanzaría Sister Mary Eunice en *Asylum*. Las referencias a la equiparación de la brujería con la religión van a ser constantes no solo por el poder de la resurrección que va a definir a Misty Day y que intentan emular de manera un tanto tosca las jóvenes Madison y Zoe, sino por la imagería desarrollada a lo largo de la temporada; así, personajes y estética van a contrastar, igualar e incluso proponer la brujería como nueva forma de religión entendida como reivindicación de una colectividad global de mujeres. Desde este punto de vista y contrastando con lo que hemos comentado anteriormente respecto al final melifluo de *Coven*, el llamamiento a la visibilidad de la mujer-bruja a través de las redes sociales adquirirá pleno sentido al tiempo que confirmará la extrema complicación conceptual de la tercera temporada de *AHS*.

En cualquier caso, la manifestación de la identidad deberá ligarse a uno de los elementos esenciales relacionados con la construcción social del monstruo en el sentido más amplio del término: el binomio cuerpo-mente. Frente a la perversión moral de Dandy Mott, el psicópata de la alta sociedad de Jupiter, representante de la idealización del cuerpo heroico-narcisista, se alzarán la sabiduría y fidelidad de Ethel Darling, la mujer barbuda; la extraña simbiosis afectiva entre Ma Petite y Amazon Eve, las mujeres más pequeña y grande del mundo; la reivindicación de normalidad de Paul el hombre-foca y de Jimmy Darling, el chico-langosta; la necesidad de ser madre de Desirée Dupree, la mujer de tres pechos que cree ser hermafrodita y que se ve rechazada constantemente por su marido Dell Toledo, el hombre más fuerte del mundo que oculta su homosexualidad; la irrefrenable necesidad sexual de las

hermanas bicéfalas Bette y Dot Tatler; el trasiego constante de Pepper, rechazada por su familia con la que vuelve tras pasar por el circo de Elsa Mars;¹⁰ y, la necesidad de ubicación del aforme Twisty el payaso, quien, tras ser rechazado por los miembros de un circo, intentará suicidarse sin fortuna transformándose en un asesino camaleónico que intenta adaptarse a un entorno favorable del que siempre es, sin embargo, excluido. El mundo del *Freak Show* histórico (Shildrick, 2002: 23-27) que exhibía a seres monstruosos ante espectadores físicamente perfectos y que suponía una metáfora de la concepción occidental de correspondencia entre corporeidad humanizada como signo de integridad y de la deformidad como amenaza a esos ideales de perfección, será recogido y desmentido en la última entrega de *AHS* tal como grita el personaje de Jimmy Darling (4.2): «Don't call me freak/If they just go to know us, they would see that we're just like them». El espectador se acercara, pues, a los conflictos personales de unos seres extraordinariamente cercanos con los que empatiza desde el primer momento. Los monstruos volverán, pues, a ser humanos.

IN THE LAND OF GODS AND MONSTERS, A MODO DE CONCLUSIÓN

Tal como hemos ido exponiendo a lo largo de estas páginas, *American Horror Story* conforma un conjunto conceptual que presenta, de forma desigual, una reflexión acerca de los tópicos del terror desde un imaginario cultural colectivo. Las temáticas reiteradas en cada una de las temporadas como la familia y la figura de la madre como entidad dual, y la monstruosidad como concepto que pivota entre lo real y lo potencial o como representación de la alteridad, conforman un conjunto conceptual homogéneo que ha sufrido una evolución estética considerable en las últimas entregas. El bricolaje cultural y las fórmulas excéntricas y monumentales de la puesta en escena neobarroca convierten a *AHS* en un texto audiovisual complejo multidimensional que requiere de estudios particularizados, algunos de ellos esbozados a lo largo de este trabajo.

Nadie puede dudar del revulsivo que ha supuesto *American Horror Story* no solo para la narrativa televisiva contemporánea sino, especialmente para el género del terror. Los grandes tópicos y personajes del género clásico y contemporáneo (fantasmas, brujas, vampiros, deformes, endemo-

10 El personaje de Pepper supone una referencia a la segunda temporada de la serie, *Asylum*. Las conexiones temporales que últimamente se establecen en *AHS* merecen un estudio aparte que excede el objetivo de estas páginas.

niados, zombies, doctores creadores de nuevas vidas, reinas del vudú) van a ser reelaborados creando nuevas mitologías derivadas de la cultura popular y reconocidas por el espectador, sea fanático o no de los textos audiovisuales del terror. La extrema hibridación de cada una de las temporadas alcanzará a otros géneros audiovisuales y transmediáticos utilizados tanto en los argumentos de la serie como, principalmente, en su estética fragmentaria.

Una novedad en la construcción narrativa que también alcanzará a la interpretación. La vertebración de los argumentos independientes entre sí a través de actrices y algunos actores recurrentes como Sarah Paulson, Kathy Bates, Angela Bassett, Evan Peters y Dennis O'Hare, con Jessica Lange como líder indiscutible de *AHS*, supone no solo una constatación de la aparente fractalidad de la serie y de su recepción sino una indagación de las múltiples facetas de la humanización del monstruo. Y decimos aparente ya que, a lo largo de las temporadas, se observa una reiteración de personajes, un agotamiento de las fórmulas y premisas iniciales de la serie, una dispersión casi esquizofrénica de los argumentos de las últimas temporadas y una precipitación de los finales de las mismas, tal como hemos comentado anteriormente. Aspectos todos ellos remarcados por los críticos de televisión que sugieren un cambio de rumbo de la serie.

Así, el anuncio del abandono de la serie por parte de Jessica Lange en 2013 y la incorporación de Lady Gaga a la quinta entrega de la misma iniciaron especulaciones y expectativas en torno al futuro de *American Horror Story* en la llamada primera temporada de la era post-Lange.¹¹ Lo cierto es que, tras ver los primeros episodios de la nueva entrega, *Hotel*, las características que definen la serie como globalidad siguen manteniéndose intactas e incluso superando el grado de sofisticación de las primeras entregas; un planteamiento que, sin duda, deberá ser convenientemente analizado en posteriores investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- BARCHI PANEK, Melissa (2012): *The Postmodern Mythology of Michel Tournier*, Cambridge Scholar Publishing, Tyne.
- BEVILLE, Maria (2009): *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Rodopi, Amsterdam y Nueva York.

11 En el momento de la publicación este trabajo se están emitiendo dos producciones nuevas de Murphy y Falchuck, *Scream Queens* y la quinta entrega de *American Horror Story*, al tiempo que se está rodando una nueva serie titulada *American Crime Story*, cuyo estreno está previsto para 2016.

- BRIEFER, Aviva y Sam J. MILLER (2011): *Horror after 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*, University of Texas Press, Austin.
- BRUNO, Giuliana (2002): *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, Nueva York.
- CALABRESE, Omar (1987): *L'età neobarocca*, Sagittari Laterza, Roma.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996): *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- FERRERAS, Daniel (2000): *Lo fantástico en la literatura y el cine*, Editorial Vosa, Madrid.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París.
- HANTKE, Steffen (2010): *American Horror Film. The Genre at the turn of the Millennium*, University Press of Mississippi, Jackson.
- HUMPHRIES, Reynold (2002): *The American Horror Film. An introduction*. Edinburgh University Press, Edimburgo.
- INGEBRETSEN, Edward J. (2001): *At Stake. Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*, The University of Chicago Press, Londres y Chicago.
- JAMESON, FREDRIC (1991): *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durnham.
- JOHNSON, Hannah y Peg ALOI (2007): *The New Generation Witches: Teenage Witchcraft in Contemporary Culture*. Ashgate, Aldershot.
- MARRIOT, James y Kim NEWMAN (2013): *Horror! Films to scare you to death*, Carlton Books, Londres.
- MCAVAN, EMILY (2012): *The Postmodern Sacred. Popular Culture, Spirituality in the Science Fiction, Fantasy and the Urban Fantasy Genres*, McFarland, Jefferson y Londres.
- MOSELEY, Rachel (2010): «Glamorous witchcraft: Gender and Magic in teen films and television», *Screen*, núm. 43, pp. 403-422.
- NAVARRO, Antonio (2010): *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*, Editorial Valdemar, Madrid.
- NDALIANIS, Angela (2012): *The Horror Sensorium. Media and the Senses*, McFarland, Jefferson y Londres.
- PLATTS, Todd (2014): «The New Horror Movie» en Brian Cogan y Thom Gencarely (eds.). *Baby Boomers and Popular Culture. An inquiry into America's most powerful generation*, Praeger, California, pp. 147-164.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SARGENT, Lyman Tower (1994): «The Three Faces of Utopianism Revisited», *Utopian Studies*, núm. 5.1, pp. 1-37.
- SCHMID, David (2005): *Natural Born Celebrities. Serial Killers in American Culture*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- SHILDRICK, Margrit (2002): *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. Sage Publications, Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi.
- THE WRITER'S ROOM (2012), episodio 1.6, *American Horror Story*.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, París.
- W.I.T.C.H (2014): *Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno. Comunicados y hechizos*, Originalmente editada en 2007, La Felguera Editores, Madrid.

- WALTON, David (2007): *Introducing Cultural Studies. Learning Through Practice*, Sage Publications, Londres.
- WETMORE, Kevin (2012): *Post 9/11 Horror in American Cinema*, The Continuum International Publishing Co, Londres y Nueva York.
- ZIZEK, Slavoj (2007): «The Family Myth in Hollywood», *Cinephile*, vol. 3, núm. 1, pp 42-46.

LOS NIÑOS MONSTRUOSOS EN *EL ORFANATO* DE JUAN ANTONIO BAYONA Y *DISTANCIA DE RESCATE* DE SAMANTA SCHWEBLIN

RODRIGO IGNACIO GONZÁLEZ DINAMARCA
Pontificia Universidad Católica de Chile
rigonza2@uc.cl

Recibido: 01-07-2015
Aceptado: 20-11-2015



RESUMEN

Este artículo analiza la figura de los niños monstruosos en dos obras de ficción contemporáneas: la película *El orfanato* de Juan Antonio Bayona (2007) y la novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (2014). Los personajes infantiles juegan en ambas obras un rol decisivo, puesto que las dos tramas se construyen en torno al horror suscitado por los infantes, tanto en un sentido físico –en ambas obras la deformidad del cuerpo será un tema importante– como moral –los niños monstruosos son una entidad inquietante, ominosa (Freud, 1919). Por medio de un análisis comparativo, se busca dar cuenta de afinidades y discrepancias en la construcción de la figura del niño monstruoso, así como observar su función y relevancia en la producción del terror. Todo ello finalmente nos permitirá concluir que los niños monstruosos materializan temores y fantasías de los adultos, reflejando de este modo sus propias culpas (Martín Alegre, 2001).

PALABRAS CLAVE: niños, monstruos, infancia, terror.

ABSTRACT

This article analyzes the figure of monstrous children in two contemporary fiction works: the film *El Orfanato* by Juan Antonio Bayona (2007) and the novel *Distancia de rescate* by Samanta Schweblin (2014). The child characters play a decisive role in both works, as the two stories are constructed around the horror induced by the infants, both in a physical sense –in both works the body's deformity is an important issue– and a moral one –the monstrous children are an astonishing, ominous entity (Freud, 1919). Through a comparative analysis, the intention is to account for affinities and

discrepancies in the construction of the monstrous child's figure, as well as notice its function and relevance in the production of horror. All of it will finally allow us to conclude that the monstrous children materialize adults' fears and fantasies, reflecting in this way their own faults (Martín Alegre, 2001).

KEY WORDS: children, monsters, childhood, horror.



Concebir la infancia como una realidad tenebrosa, a nuestros propios niños como fuente de terror, puede parecernos en un comienzo una idea extraña. Ansiosos de aferrarnos todavía a las estructuras psíquicas que sostienen nuestro mundo, nos rehusamos a aceptar la posibilidad de que oculten un fondo macabro. En efecto, admitir por un instante que en ellos puedan residir fuerzas oscuras, y ver con qué facilidad la inocencia se disuelve para dar lugar a la amenaza, implica acceder al mundo distanciado del que hablara Wolfgang Kayser al enunciar su teoría sobre lo grotesco: «un mundo que se está desquiciando mientras ya no encontramos apoyo alguno» (1957: 32). Esta será, pues, la fuente del sentimiento suscitado por lo grotesco:

[N]osotros hemos concebido como característico de lo grotesco el que no se trata de un reino peculiar y sin relacionar y de un fantasear completamente libre [...] El mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar –que aparentemente descansa en un orden fijo– se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones (1957: 40).

En definitiva, cuando hablamos de lo monstruoso en los niños, hemos de tener en cuenta que supone un desquiciamiento estructural. El infante es arrancado del lugar inocuo en el que ha sido puesto, como entidad que requiere protección y cuidados, y se revela de pronto como una amenaza. Es inevitable recordar también en este punto las ideas de Freud acerca de lo siniestro u ominoso –*unheimlich*–, categoría que designa «aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo» (Freud, 1919: párr. 6). Es este el efecto producido tras advertir lo monstruoso en el terreno de lo infantil, el desvanecimiento de la seguridad dada por el espacio familiar, y en su lugar la irrupción de lo horrible.

Pero si atendemos a la naturaleza misma de la infancia, veremos que esta concepción no resulta, después de todo, tan descabellada. De acuerdo con autores como Terry Eagleton, «los niños son sólo unas criaturas a medio socializar de las que, de vez en cuando, se puede esperar conductas bastante salvajes» (2010: 9). El niño es una entidad pre-civilizada, todavía no conformada de acuerdo a los estamentos simbólicos que sustentan la cultura. Portador del misterio primigenio, el niño se ubica a medio camino entre lo animal y lo humano, entre la criatura y el ser como categoría social y política. En esta misma ambigüedad reside su carácter siniestro: «Como los niños no forman del todo parte del juego social, pueden ser vistos como seres inocentes; pero justamente por esa misma razón, también pueden ser considerados engendros de Satanás» (Eagleton, 2010: 10). El reverso de esta inocencia permitirá, pues, articularlos como figuras monstruosas, en la medida que surge una cara no prevista, un lado oscuro y ajeno a lo conocido:

[E]stamos dispuestos a creer toda clase de noticias siniestras referidas a los niños porque nos resultan como una especie de raza medio alienígena incrustada en nuestro seno. Como no trabajan, no está claro para qué sirven. No practican el sexo, aunque no es descartable que también eso se lo estén callando. Tienen la rareza de aquellas cosas que se parecen a nosotros en ciertos aspectos, pero no en otros. No es difícil, entonces, fantasear incluso con la idea de que estén conspirando colectivamente contra nosotros (Eagleton, 2010: 9)

La cuestión de la sexualidad señalada por Eagleton no es un detalle menor en la concepción del niño como una realidad monstruosa. De acuerdo con Auba Llompart Pons (2012), hemos de señalar que en el siglo xx, con el desarrollo de las teorías freudianas sobre el origen de la sexualidad en la infancia, la idea de la inocencia del niño se quebranta, y en su lugar se abre un abismo. En los infantes aparecen las mismas fuerzas incontrolables y voraces que mueven el actuar de los adultos:

El Eros y el Tánatos irrumpen [...] en la vida del niño, provocando el terror del adulto; la figura del niño empieza a cobrar una nueva dimensión: su inocencia comienza a ser cuestionada y cada vez está menos claro si el niño es una víctima o un peligro en potencia, una pequeña bestia que debe ser domada por el adulto [...] es esta asociación del niño con el Eros y el Tánatos [...], tradicionalmente vista como antinatural, la que convierte al niño monstruo en uno de los villanos más temibles del terror actual, debido al desconcierto que nos produce (Llompart Pons, 2012: 270-271).

A su vez, la razón de este temor a las ideas sobre la sexualidad infantil radicaría, de acuerdo con Martín Alegre (2001: 106), en que desarmar los esquemas tradicionales ofrecidos en el cómodo mundo victoriano, donde el niño aparecía como una entidad inofensiva y afable. Además, impelen a atender a las oscuras fuerzas que residirían al interior de los seres humanos desde su infancia, y a las que se ha intentado controlar por medio de una serie de normas: «The discovery of the child sexual life [...] horrified many adults, especially for what it said about their own digressions from normative sexuality» (Martín Alegre, 2001: 104). Es en este sentido que puede también leerse la monstruosidad de los niños, toda vez que quebrantan un sistema y que resultan inabarcables desde el discurso simbólico que sustenta a la sociedad: «Transgresión [...] de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco; en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso» (Foucault, 2000: 68). Esta transgresión que da forma al niño monstruoso se da, en suma, cuando en nuestro orden simbólico la infancia deja de pertenecer al ámbito de lo inocuo y aparece como una realidad amenazante, ya sea por el peligro que supone para las estructuras familiares establecidas, o bien para las formas de controlar las fuerzas eróticas y tánicas que residen en el ser humano, todo lo cual desestabiliza las estructuras del ideal de familia patriarcal: «Just as children were infantilized in the past to signify the patriarch's total control of family life, they are now demonized to express the parent's failure to control them» (Martín Alegre, 2001: 107). En ese sentido, resulta clarificadora la afirmación de Foucault: «en cada época [...] hubo formas privilegiadas de monstruos» (2000: 72). El análisis del rol específico del monstruo, como entidad creada y proyectada desde la cultura, permite revelar las preocupaciones y temores que sobrevuelan el imaginario de la misma. En otras palabras, el surgimiento o explotación de una criatura monstruosa en un contexto específico da cuenta de cómo se articula el miedo a la ruptura de una norma particular. Así, hablar de niños monstruosos es hablar del temor a la destrucción de las jerarquías familiares y de las categorías que ordenan el mundo de la infancia y el de los adultos. Recordemos en este punto que «[e]l discurso sobre el monstruo [...] es siempre un discurso sobre el hombre, sobre su concepción del mundo, sobre su necesidad de regular y sobre sus miedos» (Salamanca Ballesteros, 2007: 18). De este modo, la construcción del niño monstruoso permitirá dilucidar, en última instancia, la presencia de una serie de fantasmas y temores ocultos del adulto acerca de su propia naturaleza.

Hay algo, pues, misterioso e inaprehensible en la esencia de los niños que permite visualizarlos como entidades ominosas. De ahí que algunos au-

tores incluyan dentro de las estrategias a las que recurre el cine de terror –género en que se enmarca la cinta *El orfanato*– para producir un cierto efecto psicológico en el espectador: «centrar la amenaza en seres normalmente inofensivos, como ciertos animales [...] o niños» (Pérez y García, 2005: 241). Del primer caso sería ejemplo paradigmático el filme de Alfred Hitchcock *Los pájaros*, mientras en el segundo encontramos una amplia tradición de películas de terror en las que el elemento atemorizante será el niño, entre las que pueden destacarse *La mala semilla* (LeRoy, 1956), *El pueblo de los malditos* (Rilla, 1960; Carpenter, 1995), y *¿Quién puede matar a un niño?* (Ibáñez Serrador, 1976). Incluso, la elaboración de las figuras infantiles en las ficciones de terror ha llegado a constituir algunos clichés, como el del típico niño silencioso y de aspecto enfermizo, que juega con amigos invisibles, hace unos dibujos horribles que predicen lo que ocurrirá, o es poseído por fuerzas desconocidas; un niño que, en fin, se mueve en una esfera que para los adultos parece estar vedada. Este prototipo infantil puede encontrarse ampliamente representado en películas emblemáticas del género, como *El resplandor* (Kubrik, 1980), *Sexto sentido* (Shyamalan, 1999) o *El aro* (Verbinski 2002). Y, por cierto, este cliché de la tradición hollywoodense tomará forma también en el personaje de Simón en *El orfanato*, personaje que juega con amigos invisibles y que, también, hace unos misteriosos dibujos de los mismos. A este respecto, no es de extrañar que la cinta española se inscriba en esta tradición hollywoodense –*hollywoodista* podríamos decir– pues esta será el modelo fundamental que impregnará, en términos de imaginario, el desarrollo del cine de terror en España. Resulta «de una honestidad a valorar mucho más que ciertos intentos artificiales de apostar por determinados fenómenos culturales autóctonos [...] [reconocer que] por encima de todo, ha sido el cine fantástico hollywoodiense el que ha marcado nuestras experiencias [...]» (Alarcón, 2009: 37). En *Distancia de rescate* también es posible ver la utilización de algunos de estos elementos en la caracterización del niño misterioso, por ejemplo, a través de los dibujos hechos por David, en los que se representan los extraños acontecimientos que ocurren en la novela: «Acá estoy yo con los patos, el perro y los caballos, este es mi dibujo» (Schweblin, 2014: 77). Estos dibujos, acompañados de los nombres de los niños, contribuyen a generar también una atmósfera angustiante, al reflejar, por medio de su factura, la lamentable condición de los infantes intoxicados que acuden a la sala de espera: «algunos ya no controlan bien los brazos, o ya no controlan bien su propia cabeza, o tienen la piel tan fina que, si aprietan demasiado los lápices, terminan sangrándoles los dedos» (2014: 86).

Como puede apreciarse hasta ahora, *El Orfanato* y *Distancia de rescate* comparten algunos rasgos particulares que hacen que una comparación entre ellas resulte productiva. En ambas obras se trata del terror que experimentan los adultos, específicamente las madres –los padres tienen una escasa participación secundaria–, ante la posibilidad de que un devenir monstruoso afecte la entidad de sus propios hijos. Podremos apreciar, por otro lado, algunas diferencias que tienen lugar en el desarrollo de esta temática, pues las dos obras pertenecen a formatos artísticos diferentes, y por tanto se sirven de soportes específicos para generar el efecto terrorífico. Asimismo, cabe preguntarse por la presencia de un sentido político de la representación del niño monstruoso, puesto que la temática se utilizará para vehiculizar un mensaje crítico hacia el vicioso mundo que han construido los adultos.

Ahora bien, la figura del niño monstruoso no pasa solamente por una cuestión de monstruosidad moral, interna, como hemos asumido desde una concepción eminentemente moderna de lo terático (Foucault, 2000: 82), sino también por el aspecto físico. Como veremos, tanto en *El orfanato* como en *Distancia de rescate* el terror producido por los niños está vehiculizado también por su apariencia externa, que actúa como correlato de un fondo misterioso que se oculta en su naturaleza. A su vez, la monstruosidad física de los infantes servirá para acusar una serie de vicios del mundo de los adultos. Como señala Sara Martín Alegre, las ficciones de terror «no doubt use the child to portray the faults of the adults, but in the process they offer adult readers disturbing images of victimized and victimizing children» (2001: 105-106). Finalmente los adultos no solo son los responsables de la proliferación de niños monstruosos, sino también son quienes, por medio de su mirada, construyen y proyectan –ab-yectan (cfr. Kristeva. *Poderes de la perversión*)– el espacio de la monstruosidad.

En *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (2014) se nos narra la historia de Amanda que, con su hija Nina, se va a pasar una temporada al campo. Ahí conoce a Carla, quien le contará la desgracia ocurrida a su hijo David: víctima de una intoxicación, el pequeño ha sido llevado por la madre a la casa verde, el único lugar en el que podían salvarlo. Allí una especie de bruja ha practicado con el niño una «migración», técnica consistente en trasladar el espíritu del afectado a otro cuerpo. La transacción habría implicado que, a su vez, una presencia desconocida habitara en el cuerpo del infante, en una suerte de intercambio de almas. Amanda no cree demasiado en la historia de Carla, y piensa que la mujer debe estar un poco loca. Sin embargo, cosas muy extrañas empiezan a suceder desde entonces, y Amanda comienza a preguntarse si no habrá algo de verdadero en todo ese asunto.

La forma de la novela es fundamental: todos los acontecimientos son enunciados en un diálogo entre Amanda y el misterioso David, en un contexto teñido de una inquietante irrealidad. David la presiona para que recuerde rápidamente los acontecimientos y así encontrar, antes de que sea demasiado tarde, «el punto exacto en el que nacen los gusanos» (Schweblin, 2014: 11), un asunto del que nosotros, lectores, nos vamos enterando paulatinamente. Esta es la razón de que la historia sea contada, y entonces la narración se estructura sobre la urgencia de recordar, sin detenerse, y donde el menor descuido puede resultar en una catástrofe.

Por su parte, en *El Orfanato* de Juan Antonio Bayona (2007) se nos cuenta la historia de Laura, quien regresa junto a su familia al antiguo orfanato en el que pasó su infancia y en el que pretende abrir una residencia para niños con discapacidades. Su hijo Simón mantiene una amistad con unos inquietantes amigos invisibles, con quienes suele jugar a la búsqueda del tesoro: «Te quitan el tesoro, algo que tú quieres mucho [...] Si lo encuentras, te conceden un deseo». Durante una fiesta de inauguración de la residencia, Laura se encuentra con un misterioso niño que lleva una suerte de saco-máscara sobre la cabeza. Ella es atacada por el infante, quien además la encierra en el baño de la casa. Posteriormente, Simón desaparece sin dejar el menor rastro. Laura comenzará a creer que los amigos invisibles de Simón en realidad existen, y que han sido ellos los responsables de su desaparición. Cree que ellos han escondido a Simón para que su madre lo encuentre siguiendo las pistas, como si se tratase del juego de la búsqueda del tesoro.

¿Cómo va a presentarse y desarrollarse, entonces, el tema de los niños monstruosos al interior de ambas obras? En primer lugar hemos de señalar que tanto en *El Orfanato* como en *Distancia de rescate* se configura lo fantástico como matriz para el desarrollo de los acontecimientos. Este efecto es entendido tradicionalmente como la vacilación producida por la irrupción de un elemento sobrenatural en un universo que funciona según las reglas del mundo real: «Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre [...] es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (Todorov, 1980: 15). Para generar el efecto de lo fantástico, en las obras que nos incumben lo sobrenatural aparecerá referido efectivamente desde el punto de vista de un personaje dominado por un estado febril, lo que nos hace dudar de la veracidad de lo que se cuenta. De acuerdo una vez más con Todorov, esta sería una de las estrategias fundamentales en la constitución del elemento fantástico: «La ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño?»

¿verdad o ilusión?» (1980: 15). En *Distancia de rescate* no sabemos a ciencia cierta si efectivamente hay otra persona habitando el cuerpo de David, ni tampoco podemos afirmar que el presente de la narración sea el que se nos está contando. La narradora afirma: «Ni siquiera sé si esto realmente está sucediendo» (Schweblin, 2014: 35). La alteración de conciencia se acentúa hacia el final de la novela: «Me parece que tengo fiebre, ¿es por eso que todo es tan confuso?» (78), «¿Qué pasa, David? [...] Es como si estuviera soñando» (87). Todo ello dificulta que la narración de los acontecimientos se lleve a cabo, ante lo cual David llamará la atención a Amanda para que retome el hilo del relato: «Ya me contaste como llegaste hasta acá como cuatro veces [...] Amanda, necesito que te concentres» (79). La narradora se desorienta, reitera partes de la trama, y es cada vez más difícil confiar en sus palabras. Hacia el final, incluso, se sugiere que este diálogo en realidad no ha tenido lugar, y que la presencia de David está siendo imaginada por Amanda: «[Carla] vio que estabas desfalleciente, que alucinabas conmigo» (110), le dice David. La multiplicidad de voces se revela aquí, según esta lectura, como una única voz alucinada.

Del mismo modo, en el caso de *El Orfanato*, tampoco tenemos la certeza acerca de si los eventos sobrenaturales ocurren realmente: todo puede fundamentarse fácilmente en explicaciones racionales, excepto el encuentro final de Laura con los fantasmas. Pero incluso éstos pueden estar siendo producidos por la mente de la protagonista, dado que ésta se encuentra bajo el efecto de unas píldoras que, justamente en este momento, ha estado ingiriendo compulsivamente. Al más puro estilo de relatos clásicos del género fantástico, como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, tenemos dos narradoras ambivalentes, que experimentan en carne propia el terror de lo sobrenatural, pero que despiertan también nuestra desconfianza.

A favor de este mismo propósito, en la novela *Distancia de rescate*, la narración recaerá en terceros personajes, relativizando aún más la veracidad de los acontecimientos. Así, el relato sobre la desgracia ocurrida a David, fundamental dentro de la novela, está puesto en boca de su madre, Carla. Al enfocar la narración desde su punto de vista, mediante un estilo directo, se genera un distanciamiento con respecto a los hechos, y se cuestiona la veracidad de los mismos. Amanda, la protagonista y narradora central, sospecha de la historia sobre la migración del alma que Carla le ha contado: «Quiero decirle a Carla que todo es una gran barbaridad [...] Es que no puedo creerme semejante historia, ¿pero en qué momento de la historia es apropiado indignarse?» (Schweblin, 2014: 28). De este modo los hechos, referidos por un tercero y

puestos en duda por la narradora principal, se sitúan en una esfera de improbabilidad. El juego de la novela con sus diferentes planos enunciativos apunta a dicho objetivo.

Lo mismo vale para el caso de la cinta de Juan Antonio Bayona, en la que esta indignación ante la creencia de los personajes en el elemento fantástico es vehiculizada por el esposo de Laura y por el personaje de Pilar, la psicóloga de la policía, quien afirma que los supuestos fantasmas no serían otra cosa que «una farsa, un truco de feria». Todo ello fractura la autenticidad del relato de la protagonista, quien, como comentábamos, hacia el final de la cinta acaba viendo a los fantasmas de los niños y también al cadáver de su hijo Simón resucitando. Pero todo ello puede ser leído desde una óptica realista, como decíamos, sobre el antecedente de que Laura ha estado ingiriendo una gran cantidad de pastillas que podrían haber trastocado su percepción de la realidad.

En *Distancia de rescate* encontramos, por otra parte, que la idea de que el propio hijo se convierta en monstruo constituye una especie de temor obsesivo: «La primera vez que me lo dieron para sostenerlo me angustié muchísimo. Estaba convencida de que le faltaba un dedo. [...] La enfermera dijo que a veces pasa con la anestesia, que uno se persigue un poco, y hasta que no conté otra vez los diez dedos de las manos no me convencí de que todo había salido bien» (16). Esta vez es Carla quien, sometida a un estado de conciencia anómalo, cree percibir que algo no anda bien. La idea de que su hijo pueda ser un monstruo aparece como una obsesión que la persigue, como puede verse, desde el nacimiento de David, y que prefigura de algún modo lo que más adelante ocurrirá con el mismo: «Qué no daría ahora porque a David solo le faltara un dedo» (Ibíd.). Esto nos obliga a que como lectores nos preguntemos si no será acaso la propia Carla quien crea de alguna manera la monstruosidad de David, al proyectar sobre él todos sus miedos y fantasías. Es ella quien, finalmente, lo pone en ese lugar de abyección: «Así que este es mi nuevo David. Este monstruo» (34). Sin embargo, Amanda, la narradora, alcanza a darse cuenta de lo erróneo de culpar a los hijos por una supuesta monstruosidad: «Te llamó monstruo y me quedé pensando también en eso. Debe ser muy triste ser lo que sea que sos ahora y que además tu madre te llame monstruo» (35).

La obsesión con la deformidad física aparece también en Amanda. En el momento en que va con su hija Nina a comprar al pueblo, experimenta una gran ansiedad ante la presencia de Abigaíl, una niña que es descrita del siguiente modo: «[...] renguea tanto que parece un mono [...] tiene una de las piernas muy corta, como si apenas se extendiera por debajo de la rodilla, pero

aun así tuviera un pie. Cuando levanta la cabeza para mirarnos vemos la frente, una frente enorme que ocupa más de la mitad de la cabeza» (42). El horror de que la propia hija se convierta en un monstruo aflora a raíz de este encuentro. Amanda reflexiona: «Está bien que Nina vea esto, pienso. Está bien que sepa que no todos nacemos iguales, que aprenda a no asustarse» (Ibíd.). Sin embargo, este pensamiento de inclusión es inmediatamente refutado: «Pero secretamente pienso que si esta fuera mi hija no sabría qué hacer. Es algo horroroso» (Ibíd.). De esta manera, Abigaíl –al igual que David– aparece como el reverso fantasmático de la hija. Desde el lugar de abyección en que ha sido situada por su deformidad, materializa el miedo de Amanda.

Por otra parte, en el caso de *El Orfanato* también encontramos ese temor ante una posible monstruosidad del hijo. Esto se evidencia en la escena de la primera aparición del niño enmascarado. ¿Se trata del fantasma de Tomás? ¿O más bien es Simón, vestido con su ropa y su saco-máscara? La revelación final de la película nos lleva a interpretarlo de esta última forma. En tal caso, la ansiedad provocada por esta primera aparición tendría que ver principalmente con la posibilidad de que esa criatura con su máscara horrenda, que mientras camina emite unos quejidos y ruidos animalescos, sea en realidad Simón. Así lo cree Laura, pero en el momento en que intenta sacar la máscara para ver qué es lo que ocurre con su hijo, es atacada por el misterioso infante.

De este modo, la configuración de los niños como entidad ominosa será provocada, en gran parte, por su deformidad física y la manera en que los demás personajes se hacen cargo de ello. En efecto, en el caso de *Distancia de rescate*, el personaje de David no solo resulta inquietante para Carla y Amanda por su forma de ser, sino también por su aspecto externo, que, al igual que en el caso de Abigaíl, es remarcado por la narradora, con una insistencia que deja ver nuevamente una obsesión con la idea de lo monstruoso: «Si no fuera por las manchas blancas que tenés en la piel serías un chico normal y corriente» (49), «descubro algunas manchas en tu cuerpo que antes no había visto [...] pienso que sin las manchas hubieras sido un chico realmente lindo» (52), «Tenés los ojos rojos, y la piel, alrededor de los ojos y de la boca, es un poco más fina de lo normal, un poco más rosada» (50). Esa insistencia en hablar de las manchas y otros detalles corporales da cuenta, por el solo hecho de su enunciación por parte de Amanda, de la naturaleza de sus preocupaciones.

Con respecto a lo anterior, no es casual que Nina, la hija que Amanda quiere a toda costa resguardar del peligro, sea descrita como una niña hermosa: «Nina sonrío, tiene una sonrisa divina, tiene hoyuelos y se le frunce un poco la nariz» (24). Nina es una niña bonita, saludable, y llena de energía vital,

y esta construcción del personaje hace que temamos aún más el peligro que la acecha. El monstruoso David podría, al igual que el veneno campestre que finalmente afecta a la niña y a su madre, contaminarla y convertirla en una criatura extraña. Este es el temor que se manifiesta en la pesadilla que Amanda tiene luego del episodio en que encuentra a David dentro de su casa. En el sueño, Nina aparece como una extraña:

–No soy Nina –dice [...] Se apoya en el respaldo y cruza las piernas de un modo en que nunca antes lo había hecho [...] y empuja hacia mí una lata. [...] Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grande que las nuestras, de un tipo de arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia [...] Nina abre la boca pero no sale ningún sonido. La mantiene abierta unos segundos, muy abierta, como si estuviera gritando o todo lo contrario, como si necesitara una gran cantidad de aire que no pudiera encontrar, es un gesto espantoso que nunca le había visto hacer [...] –Soy David –dice Nina y me sonrío (55-56).

El detalle de la lata de arvejas no es menor: es el elemento extraño que se infiltra en la casa, y actúa como una premonición del desastre final. La lata de arvejas es metonimia del campo tóxico, de las nuevas formas de producción agrícola que suponen un peligro para los habitantes del pueblo. Se traza entonces con claridad el vínculo entre la monstruosidad y la amenaza del campo: al igual que la lata de arvejas, la malformación de los niños es una consecuencia del mundo creado por los adultos.

La deformidad física, sin embargo, no significa lo mismo para los adultos que para los niños, y es este un importante antecedente para comprender desde qué subjetividad está siendo construido el discurso sobre lo monstruoso. Y es que la sensibilidad ante lo siniestro no es algo innato e inmutable en las culturas, sino que guarda estrecha relación con el grado de inmersión en lo que cada sociedad prohíbe, desecha o reprime. De ahí que, como señala Freud, si bien para un adulto el hecho de que una muñeca cobre vida puede representar una posibilidad siniestra, en algunos casos infantiles «no interviene para nada la angustia, puesto que el niño no tuvo miedo a la animación de sus muñecas, y hasta quizá la deseó» (1919: II, párr. 10). En *Distancia de rescate* vemos que para Nina no reviste un problema mayor el encontrarse con el tan temido David. Ella actúa con total naturalidad al momento de conocerlo: «Nina aparece sonriente [...] Se la ve divertida y tranquila» (47). Es el alboroto de las dos madres, Amanda y Carla, al irrumpir en la casa para salvarla lo que termina por inquietarla: «–¿Qué pasa? –dice Nina arrugando el entrecejo, a

punto de llorar» (49). Algo similar ocurre con respecto a Abigaíl, cuyo efecto aterrador sobre Amanda ya ha sido revisado, pero que para Nina no despierta un simple horror, sino más bien una curiosidad y hasta simpatía: «Está agitada, entre divertida y asustada [...] La cajera suspira resignada y da la vuelta para salir del mostrador [y buscar a Abigaíl]. Nina tira de mi mano para que siga a la mujer por el mismo pasillo» (41). Como se ve, aquellos seres temidos por los adultos son afrontados de manera algo más tranquila por parte de Nina, y despiertan en ella un genuino interés.

En el caso de *El Orfanato* la perspectiva infantil parece ser bastante más cruel. En la cinta, el personaje de Pilar relata cómo sucedió la muerte del pequeño Tomás: «[los otros niños] habían intentado gastarle una broma. Se metieron con Tomás en las grutas y allí le quitaron el saco para ver si se atrevía a salir. No salió nunca de allí. Se ahogó. Encontraron su cadáver cuando bajó la marea». Si hay crimen, es justamente por esa inocencia ambivalente referida por Eagleton al comienzo de este trabajo. No hay verdaderos culpables, pues los niños «estaban jugando» y lo ocurrido solo fue un accidente. En esa línea, podemos decir que el devenir-monstruo del niño en *El Orfanato* está prefigurado por el desamparo y la nula responsabilidad de los adultos. Es por ello que, tras este episodio funesto y a manera de venganza por la muerte de Tomás, Benigna, la antigua cuidadora del orfanato, puede llevar a cabo la manzanita de todos los niños sin que nadie se lo impida, impunemente, pues ellos están en una situación de absoluta desprotección. Son niños que nadie echará de menos, cuyos cadáveres nadie reclamará: no forman parte del ideal de familia, son huérfanos. El niño monstruoso y el crimen en la infancia surgen, pues, del abandono y la indiferencia por parte de los adultos.

Podemos observar, en definitiva, que, si por una parte los adultos niegan y esconden a los niños monstruosos –reflejo de sus propias culpas–, al tiempo que son incapaces de hacerles frente, los otros infantes se sienten, si bien atemorizados, atraídos hacia ellos al mismo tiempo, y buscan perversamente acercárseles para ponerlos a prueba, como gatos jugando con un ratón. Eso es lo que refleja la sonrisa de Nina en *Distancia de rescate* cuando se encuentra con David y con Abigaíl, la exaltación que siente al estar cerca de ellos, de esa realidad que es parecida a ella, pero a la vez tiene algo de diferente. En esta línea, no es casual tampoco que en *El Orfanato* Laura deba adquirir un comportamiento infantil y entrar en el juego para poder contactar con los otros niños –hacia el final de la cinta ella ve su propia imagen de niña, y es en ese momento en que consigue compenetrarse con los fantasmas, cosa imposible desde la perspectiva adulta.

En suma, la angustia sentida ante la malformación de los niños no nos revela tanto una naturaleza «maligna» de los infantes como sí la incapacidad, por parte de los adultos, de comprender y cuidar de sus niños. Asustados, los mayores querrán dar vuelta la cara, esconder a los niños en cuartos sórdidos y huir de ellos. Carla, la madre de David así lo confiesa: «No quería verlo, Amanda. Lo que quería era escapar. Desesperadamente [...] Nos miramos, pero enseguida aparté la vista» (32). La abyección de David es aún más violenta por parte del padre, que «decía cosas feas sobre David. Que no le parecía un chico normal. Que tenerlo en la casa lo hacía sentir incómodo. No quería sentarse a la mesa con él» (80). Este rechazo da cuenta también de cómo los hijos pasan a un segundo plano, a un estado de desprotección debido a la indiferencia de los adultos: «Yo creo que Omar algo sospechaba y prefería no saber [...] más velaba la pérdida de su bendito padrillo prestado» (82-83). El padre no hace nada por ayudar a David, encarna la perspectiva indolente del hombre que vela solo por los asuntos de negocios que el campo le reclama, y de hecho su participación en el relato es mínima. Asimismo, los niños intoxicados y deformes permanecen escondidos en la llamada salita de espera: «Ahí nos dejan antes de que el día empiece. [...] no volvemos a casa hasta la noche. [...] Es difícil cuidar de nosotros en las casas, algunos padres ni siquiera saben cómo hacerlo» (107). Del mismo modo, en *El Orfanato*, el pequeño Tomás aparece condenado a vivir oculto en un cuarto especial, y a utilizar una máscara para cubrir la deformidad de su rostro cada vez que quiera salir al espacio público. Paradójicamente, esta máscara es bastante más horrorosa que la supuesta fealdad que se pretende tapar con ella. Cuando Tomás aparece sin la máscara, se nos sigue negando una visión detallada de su rostro, por medio de una serie de juegos de cámara que lo sitúan fuera de campo: «la visión parcial es el índice de un peligro inminente, el soporte del suspenso [...] La visión parcial es así el índice de la causa, de la causa del deseo. Ella mantiene el deseo a través del deseo (o el temor) de ver» (Bonitzer, 2007: 70). Como he dicho, a pesar de todo este aparataje y de las expectativas generadas sobre el rostro de Tomás, el verdadero horror surge más bien ante la sucia y húmeda máscara que lo cubre. Si pensamos ahora en el sentido profundo del vocablo «monstruo», vinculado a lo espectacular, a lo visible, al mostrar, *monstrare* (Insúa, 2009: 149), podemos comprender que todas estas medidas de ocultamiento tienen, en fin, una razón muy simple, a saber, que la monstruosidad no se realiza cuando no se muestra. En este caso, sin embargo, la máscara produce el efecto exactamente contrario.

Pero esta máscara no es simplemente un mecanismo de ocultamiento de la monstruosidad de Tomás. Al profundizar un poco más en el sentido de

la película, notamos que el valor de este elemento está anclado a la denuncia de una cierta ceguera por parte de los adultos. Siguiendo los planteamientos de Naomi Schor (1999: 94), aquí la máscara funciona como «a metaphor not of but for blindness, for the inability of the sighted to pierce appearances, specially the hideous». Prosigue Schor: «The hideous mask is only the concretization of the symbolic mask behind which the subject hides his or her deepest desires and most intimate nature. And in a paradox that flows from the very notion of monstrosity, what lies behind the repulsive exterior of the monster is goodness» (1999: 95). El funcionamiento de esta metáfora puede verse claramente en la cinta, pues Tomás no es en realidad el ente maligno que todos creen que es, sino solo un niño abandonado, y condenado por su malformación. Pero la ceguera de los adultos, su acto deliberado de no querer ver, impide reconocer la verdadera naturaleza de Tomás. La máscara es el significante que cubre el horror, pero, conforme avanza la película, nos damos cuenta de que lo verdaderamente horrible no es lo que está debajo de la máscara, sino ella misma como signo de la represión e incomprensión de los adultos. Así, lo verdaderamente monstruoso es el comportamiento de los adultos con relación a los niños.

La cinta efectivamente construye este significado. Por ejemplo, en relación con el personaje de Benigna, la antigua cuidadora del orfanato que asesinó a los niños en el pasado, podemos decir que el significante de la máscara aparece para indicar dónde se encuentra el verdadero mal: en la escena en que Benigna es atropellada, ella pasea en un coche de bebé, a modo de objeto fetiche, un muñeco de Tomás enmascarado.¹ Este elemento, por una parte, sirve como distractor de lo que realmente está pasando, pues Laura corre a revisar el coche creyendo que Simón está ahí –al igual que en el resto de la película, la máscara engaña, hace que se le preste atención y se quiera ver lo que esconde, cuando lo importante está afuera–, pero, por otro lado, el muñeco enmascarado invita a prestar atención a la verdadera monstruosidad que tiene lugar a su alrededor. No es casual que justo en ese momento, cuando Benigna yace muerta en el pavimento, su cara aparezca desfigurada horriblemente y que, después de que se la cubre con un paño –con una máscara–, reviva explosivamente por un par de segundos y se quite el paño de encima,

1 Acerca de este muñeco-Tomás, podría revisarse también lo que Freud («El fetichismo», 1927) señala acerca de la naturaleza del fetiche en relación con la mujer. ¿Benigna cubre el vacío del falo-Tomás con el fetiche de un muñeco que ocupa su lugar? Una lectura de *El Orfanato* desde el psicoanálisis falocéntrico podría defender la postura de que el terror de la madre funciona sobre la base de una economía fetichista.

interpelando violentamente a la visión de todos los que la presencian: nos lo está gritando, ella es el monstruo. Nótese por último que el significante del nombre de Benigna articula también una máscara, que señala irónicamente su maldad.

De este modo, los adultos cubren y esconden a los niños monstruosos, para intentar mantener el orden en el mundo exterior, pues son incapaces de hacerse cargo de ellos. Pero estos adultos dan la espalda a lo que ellos mismos han provocado. Como se ha mencionado, el niño monstruoso aparece como consecuencia del mundo devastado y hostil que han creado los adultos: «el mundo que los padres les ofrecen a sus hijos e hijas es un mundo peligroso, una suerte de campo minado en el que el menor descuido, aun en el ámbito doméstico, puede significar un riesgo mortal» (Zamorano, 2015: 2). Esta afirmación acerca de *Distancia de rescate* es también válida para *El Orfanato*. En el primer caso, son los sembradíos y una suerte de veneno empleado en el campo lo que desencadena la catástrofe en David y en otros niños, y, más tarde, en la propia Amanda y en Nina. Como señala Carla, esa es efectivamente la causa de que haya tantos niños intoxicados y deformes en el pueblo: «estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay» (70). Por ello, el sentido crítico que articula la novela por medio de la representación de los niños monstruosos apunta al mundo que han creado los adultos. En este lugar hostil, lo que en un comienzo aparece como un niño amenazante comienza a revelarse, poco a poco, como lo que en realidad es: una víctima.

En el caso de *El Orfanato*, decíamos, la situación es similar. Hemos visto cómo el desamparo en el que se encuentran los huérfanos desemboca en el crimen, y cómo los adultos son incapaces de lidiar con la deformidad física del pequeño Tomás. La promesa de los adultos, enunciada por el padre de Simón –«Tú no te preocupes porque nosotros vamos a cuidar de ti y no te vas a enfermar, ni mucho menos a morir»–, se rompe. De hecho, apegándonos a una interpretación estrictamente literal de dicha promesa, vemos que en el filme todos los niños –los que vivieron en el antiguo orfanato y Simón– pasan por la enfermedad y luego la muerte. En efecto, los niños del orfanato han sido envenenados –la médium que logra verlos dice «están muy enfermos»–, mientras que Simón es portador del VIH y debe seguir un estricto tratamiento de pastillas. La promesa paterna está incumplida desde el comienzo. Por otro lado, por más que se lo propone, Laura, la Wendy de esta versión terrorífica de Peter Pan (Llampart Pons, 2012: 276), fracasa también en su intento de pro-

teger a los niños. Tras la desaparición de Simón, ve cómo su sueño se desploma: «¿Quién va a querer que cuide de sus hijos si no soy capaz ni de cuidar del mío?». Es posible diferenciar así el terror *de* los hijos y el terror *por* los hijos: el primero es lo que se extraña ante el ominoso mundo de la infancia, eso que impele a los adultos a desviar la mirada, mientras que el segundo temor es el que tiene que ver con el peligro que amenaza la integridad de los niños. Ambas historias son, en definitiva, sobre madres dominadas por un neurótico afán protector y que se ven confrontadas a su miedo más profundo: perder a sus hijos.

Pero la incapacidad de los adultos para proteger a los niños decanta, finalmente, en la tragedia: en *El Orfanato* el hijo muere dentro de la propia casa, es decir, en el espacio en que debía haber sido protegido. En la novela de Schwebelin, la «distancia de rescate», como llama la protagonista a la distancia que la separa de su hija y que le permite calcular la proximidad del peligro (22), está condenada a romperse, y la madre no puede hacer nada al respecto. «¿Fui una mala madre? ¿Es algo que yo provoqué? [...] Fue la distancia de rescate. No funcionó, no vi el peligro» (116). Como señala Rodrigo Zamorano: «Madres y padres fracasan: son incapaces de proteger a sus hijos, y, de alguna forma, han contribuido a crear las condiciones que han provocado sus monstruosidades» (2015: 4). En esta misma línea se inscribe la lectura que hace Llompарт Pons sobre el elemento fantástico de *El Orfanato*, negando toda autenticidad del mismo y proponiendo en su lugar el inmenso vacío de la culpa:

el espectador –que sigue la historia a través de los ojos de Laura– llega a sospechar que ella está culpando a los amigos invisibles por la desaparición de su hijo porque no quiere ver la realidad: la repentina ausencia de su hijo no se debe a seres sobrenaturales, sino a su negligencia: en vez de preocuparse por Simón y su enfermedad, Laura ha optado por volver al orfanato a cuidar de los hijos de los demás y, por ello, tendrá que pagar un precio (2012: 277)

Sin embargo, no me parece que el intento de Laura de abrir una residencia para acoger niños discapacitados constituya una negligencia fatal. Sí, tal vez, el haber hecho caso omiso, al igual que todo el resto de los adultos, a la existencia de los fantasmas de los niños asesinados que Simón se empeñaba en señalar. Tal parece que solo la lectura sobrenatural de *El Orfanato* presenta algún grado de esperanza para estos niños y sus desesperados padres. Podemos quedarnos, entonces, con la versión en que no hay un castigo moral hacia la madre, pues ella es en realidad la única que se esfuerza por entender

y salvar a los niños, la única que consigue «creer para ver», como señala Aurora, la médium. De acuerdo con esta lectura, en lugar de la catástrofe, al final tiene lugar la apoteosis del personaje, tras la cual se reúne con su hijo perdido en el más allá, junto a todos los demás niños, bajo la luz del faro «que nos cuida de todos los peligros».

La lectura sobrenatural de *Distancia de rescate* es, sin embargo, mucho más desesperanzada. A diferencia de *El Orfanato*, aquí no hay una reunión con los niños afectados, sino una dolorosa e inevitable separación. Los personajes, además, se obstinan en su ceguera. Es solo Amanda la que, desde su estado alucinatorio, consigue percibir algunas cosas. Si creemos su versión de los hechos, encontraremos que su marido, que visita hacia el final la casa de Carla, no consigue ver más allá de la máscara, y no se da cuenta de que Nina ahora habita en el cuerpo de David, según se insinúa al final:

Entonces mi marido te ve [...] está decidido a hacerte bajar. Quiere irse ahora mismo. Erguido contra el asiento, lo mirás a los ojos, como rogándole. Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos. El cinturón puesto, las piernas cruzadas sobre el asiento. Una mano estirada apenas hacia el topo de Nina, disimuladamente, los dedos sucios apoyados sobre las patas del peluche, como si intentaran retenerlo (123).

Desde la lectura más realista, los niños aparecen condenados a la intoxicación, y, si optamos por validar la perspectiva sobrenatural, a la pérdida de la identidad y el desconocimiento de los padres. De manera que, a diferencia de *El Orfanato*, ninguna de las dos alternativas de lectura promete algo de esperanza.

De esta manera, en estas obras se configuran mundos en los que no se puede estar a salvo, que representan un gran peligro para los niños; mundos en los que ellos deben vivir en el desamparo y la indiferencia, sorteando el incesante peligro de morir, y donde cualquier cálculo e intento de protección resulta insuficiente: los hijos se convertirán irremediabilmente en monstruos, para recordar a los adultos su culpa.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Tonio L. (2009): «Apocalípticos y desintegrados: una panorámica del cine fantástico español reciente», *Dirigido por...: Revista de cine*, núm. 393, pp. 36-43.
- BAYONA, Juan Antonio (dir.) (2007): *El Orfanato*, Rodar y rodar, España [DVD].

- BONITZER, Pascal (2007): «El campo ciego», en *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- EAGLETON, Terry (2010): *Sobre el mal* (trad. Albino Santos Mosquera), Península, Barcelona.
- FREUD, Sigmund (1919): «Lo ominoso», *Obras completas*, 2015. Disponible en <http://www.damiantoro.com/frontEnd/images/objetos/LOOMINOSO.pdf>
- FOUCAULT, Michel. (2000): *Los anormales*, Fondo de Cultura Económica, México.
- KAYSER, Wolfgang (1964): *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires.
- KRISTEVA, Julia (2006): «Sobre la abyección», *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, 1980, Siglo Veintiuno, Madrid, pp. 7-45.
- LLOMPART PONS, Auba (2012): «Niños que jamás crecerán: Relecturas de Peter Pan en la literatura y el cine de terror», en Muñoz Corcuera, Alfonso y Di Biase, Elisa (eds.). *Barrie, Hook, and Peter Pan. Studies in contemporary myth*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, pp. 267-278.
- MARTÍN ALEGRE, Sara (2001): «The child and the monster in four novels by Stephen King», *Atlantis*, vol. 23, núm. 1, pp 105-114.
- PÉREZ, Vicente y Andrés GARCÍA (2005): «Análisis funcional de las estrategias psicológicas de terror en el cine», *Estudios de psicología*, número 26 (2), pp 237-245.
- SALAMANCA BALLESTEROS, Alberto (2007): *Monstruos ostentos hermafroditas*, Universidad de Granada, Granada.
- SCHOR, Naomi (1999): «Blindness as metaphor», *Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 11, núm. 2, pp. 76-105.
- SCHWEBLIN, Samanta (2014): *Distancia de rescate*, Random House Mondadori, Buenos Aires.
- TODOROV, Tzvetan (1980): *Introducción a la literatura fantástica*, Premia. México D.F.: .
- ZAMORANO, Rodrigo (2015): «Niños monstruosos: el terror a los hijos en Flores de Mario Bellatín y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin». Conferencia dictada en *Representaciones e imaginarios de lo monstruoso en la literatura y el arte*, Pontificia Universidad Católica de Chile.

THE BABADOOK DE JENNIFER KENT: LA DUALIDAD DEL SER HUMANO Y LA ESCENIFICACIÓN DEL MONSTRUO

JESÚS FERNANDO DIAMANTINO VALDÉS
jesus.diamantino@uai.cl

CAROLINA MARÍA TERESA HEIREMANS
carolina.heiremans@uai.cl
Universidad Adolfo Ibáñez (Chile)

Recibido: 02-07-2015
Aceptado: 20-11-2015



RESUMEN

En el presente estudio, se demostrará cómo la dimensión monstruosa, siempre latente en el inconsciente colectivo e individual, se transforma en una criatura que encarna la irracionalidad desde la infancia. Para ello se analizará la película *The Babadook* (2014) de Jennifer Kent, tomando en consideración la intertextualidad con la tradición folclórica y las estrategias discursivas que denotan lo fantástico, como la metaficción y el cronotopo pesadillesco.

PALABRAS CLAVES: Monstruo, infancia, tradición folclórica, cronotopo, metaficción.

ABSTRACT

The objective of this paper is to demonstrate how the dimension of monstrosity, ever latent in the individual and collective subconscious, transforms itself into a creature who incarnates the irrationality within childhood. To demonstrate this, the film directed by Jennifer Kent, *The Babadook* (2014), will be analyzed from the perspective of the intertextual dialogue that it establishes with the folklore tradition and the discursive strategies that denote the fantastic genre, such as metafiction and the nightmare chronotope.

KEY WORDS: Monster, childhood, folklore, chronotope, metafiction.

SOBRE LA DUALIDAD

Ser madre ha sido uno de los principales anhelos y motivo de realización de muchas mujeres desde tiempos inmemorables. Esta afirmación, que parece incuestionable, ha quedado plasmada en diversas figuras femeninas que aluden a la fertilidad y al culto a las Magna mater o Diosas madre, extendido desde hace más de 30.000 años. Pero este amor incondicional que muchas declaran sentir por los hijos al igual que la permanente preocupación y constante entrega, no son inquebrantables. Tanto en la literatura como en el arte es posible encontrar indicios de una dualidad que caracteriza al ser humano, donde lo bueno y lo malo coexisten y cuyo lado sombrío, en determinados momentos, ha logrado terminar con la preciada relación madre-hijo.

Este monstruo, que todo hombre lleva dentro, ha sido motivo de inspiración para mitos, cuentos populares y de terror, que dan vida a uno de los principales miedos ancestrales.

En *The Babadook*, se narra la historia de una madre que tiene que criar sola a su único hijo. Tras fallecer su esposo Oskar en un accidente automovilístico, cuando la estaba llevando al hospital precisamente para dar a luz, Amelia debe hacerse cargo de la educación y bienestar de Samuel. Este pequeño, de 6 años, con algunos problemas de conducta, adora la magia, los cuentos de hadas y, al igual que la mayoría de los niños de esa edad, teme a los monstruos imaginarios que se ocultan bajo su cama, en el armario y en los rincones más oscuros de su habitación. Hasta que una noche, después de que Amelia comenzara a leerle la historia de Mister Babadook, uno de los tantos libros en el estante de cuentos, comienzan a suceder una serie de hechos extraños. Samuel empieza a fabricar armas caseras para combatir aquella misteriosa criatura, de la que nadie puede deshacerse después de darse cuenta de que sí existe.

«La vida puede ser muy engañosa y no siempre es lo que parece». Con esta frase, que Samuel repite en tres oportunidades a lo largo de la película, cada vez que presenta su espectáculo de magia, se deja entrever la realidad de muchas personas que, día a día, tratan de ocultar una vida llena de frustraciones y donde prevalece la desesperanza. Y es eso precisamente lo que caracteriza a Amelia, quien después de reprimir por casi siete años un profundo dolor que la carcome, se dejará llevar por la impotencia y la rabia para engendrar una criatura de la que solo Samuel está plenamente consciente. Tanto es así que la frase predilecta de Mister Babadook es: «mientras más me niegues, más fuerte me hago».

Amelia es rechazada por una sociedad que siente compasión por ella porque es viuda y tiene que «soportar» a un niño malcriado, hecho que le

enrostra Claire, su propia hermana. Asimismo, ha vivido su maternidad totalmente sola, tarea que la obligó a postergar su realización profesional como escritora. Por otra parte, su entorno niega sus teorías acerca de que «algo o alguien» la está acechando al igual que a su hijo, cuando acude a la policía para denunciar esta persecución de la que es objeto. Poco a poco, este mundo que le es hostil la presiona para que libere a «The Babadook», aquel monstruo que lleva dentro, pero que la razón es capaz de controlar. Ese lado oscuro que se oculta y que siempre estuvo presente en la literatura y en la tradición pictórica,¹ hoy en día, también lo está en el cine, como una manifestación más de la dualidad del ser humano.

Sin duda alguna, lo que más llama la atención en esta película es el libro *Mister Babadook*. Con una tapa roja, que se asemeja al color de la sangre, y con un título en letras negras, aparece, una y otra vez, aunque Amelia intente deshacerse de este: escondiéndolo en la repisa de un clóset, rompiéndolo en pedazos y, finalmente, quemándolo. Aquellas hojas que solían estar en blanco, se llenan de ilustraciones que reflejan los temores ocultos, primero de Samuel, pero conforme transcurre la historia, también de Amelia, una mujer, que tras liberar su monstruo interno, se atreve a confesar que hubiese querido que muriese su hijo y no su marido, que sueña con tener más tiempo libre y a solas, y que está frustrada porque ya no puede escribir artículos y cuentos para niños; en definitiva, es quien crea *Mister Babadook*, un inocente relato infantil, que pone de manifiesto la verdadera función terapéutica que cumplen los cuentos populares, y que fue ampliamente analizada por el psiquiatra infantil Bruno Bettelheim (2012), en su libro *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas*.

CUENTOS Y MITOS POPULARES

«Los mitos constituyen literalmente el tesoro más precioso de la tribu. Se refieren al núcleo de lo que la tribu venera como su cosa más sagrada. Los mitos más importantes solo los conocen los ancianos, que guardan celosamente su secreto» (1931: 526). Estas palabras de Lévy-Bruhl dan cuenta de la importancia del mito, que es parte esencial del ritual mágico de antaño. Una vez rota la prohibición de ser contados, habrían derivado en los denominados cuentos populares. Sin embargo, Antonio Rodríguez Almodóvar asegura que existen motivos suficientes para pensar que muchos relatos literarios de tipo tradicional se basan en la misma universalidad que tiene el mito.

1 Al respecto, resultan sumamente sugestivas obras como *Venus frente al espejo* (1599-1660) de Velázquez o *La pesadilla* (1781) de Johann Heinrich Füssli.

En la medida que los cuentos populares se fueron transmitiendo de generación en generación, gran parte de esta poética de la tradición oral cobijó los principales temores y conflictos del hombre, que surgieron con la Revolución Neolítica y que son el resultado de las contradicciones que se generaron en el tránsito de la sociedad tribal cooperativa y endogámica, nómada o seminómada, a la sociedad agrícola estamentaria, basada en la propiedad privada hereditaria del mundo indoeuropeo (Rodríguez Almodóvar, 2004). Pero también es posible encontrar en otras latitudes el mismo motivo central de un cuento o de un mito, pero con un inicio o final distintos. Tal es el caso de «La Cenicienta», que podemos rastrear desde el antiguo Egipto hasta la China y del que M.R. Cox ha recopilado 345 versiones, todas consideradas auténticas formas de expresión popular.

De su formación arcaica, los cuentos populares, sobre todo, los maravillosos, conservarían ciertos ritos, como los de iniciación y de relaciones con los antepasados, que ponen de manifiesto la importancia de la muerte, entre otros tópicos. Y es precisamente esta inquietud o temores ancestrales los que se ven plasmados en la película *The Babadook*. Amelia crea este libro y junto con liberar su monstruo interno, va plasmando, inconscientemente, su rabia, sus deseos más ocultos en una serie de ilustraciones terroríficas que predicen la muerte de sus seres más cercanos. Es cierto que en un comienzo este misterioso libro prometía entretener a Samuel con las historias de Mister Babadook, pero podemos ver que, poco a poco, esa función terapéutica que cumplen los cuentos maravillosos en los niños, cede su lugar a la madre.

Para Rodríguez Almodóvar, en estos cuentos predomina una dimensión simbólica que ayuda a los pequeños a configurar una cierta cosmogonía o primera imagen del mundo: «La base de la denominada pedagogía “natural” del folclore se encuentra en el desarrollo de la función evocativa del lenguaje [...] de aprendizaje a través de imágenes o secuencias narrativas laboriosamente construidas, de perfiles fuertes y conflictos tremendos, que esconden otras y otras lecturas, y que la mente laboriosa del niño ha de descubrir» (2008: 5).

Samuel siempre supo que en algún minuto Mister Babadook despertaría y que su madre tendría que luchar contra él. Incluso se lo anticipa con frases como: «No lo dejes entrar», «cuando se coma tu interior, estarás asustada» o «no quiero que nada malo te suceda». Pero este proceso de liberación lento y continuo llega a su clímax cuando Amelia ve en el libro cómo mata a su propio hijo.

Este tópico no es nuevo en la literatura. Basta recordar el mito de Jasón, donde Medea, nieta del mismo Sol, traiciona a su propio linaje y familia, con

tal de casarse con su amado. Lo ayuda a superar una serie de pruebas que Eetes le da antes de que pueda penetrar en el bosque sagrado y robar el vellocino de oro, custodiado por un dragón. Pero Jasón olvidará esta promesa de matrimonio, a pesar de los hijos habidos con Medea, quien fingirá aceptar la boda con Glauca, hija del rey Corinto, y los envenenará con suntuosos regalos. Desesperada, Medea no dudará en degollar a sus propios hijos y emprenderá un viaje del que nunca regresará. Esa falta de cordura también la experimenta Amelia, quien no ha podido olvidar a su marido y necesita vivir su duelo.

Desde una perspectiva psiquiátrica, se podría especular que presenta todos los síntomas de un trastorno obsesivo compulsivo, con alucinaciones, momentos intensos de angustia, falta de sueño e irritabilidad, entre otros. Pero no se puede encasillar ni darle nombre a una criatura que protagoniza la eterna lucha del mal contra el bien, de lo irracional frente a lo racional y que es intrínseca al ser humano.

Rodríguez Almodóvar, quien ha trabajado en una nueva definición de «cuento popular», señala que este es: «un relato de ficción que solo se expresa verbalmente y sin apoyos rítmicos; carece de referentes externos, se transmite principalmente por vía oral y pertenece al patrimonio colectivo» (2010: 3).

Detengámonos en este último concepto: patrimonio colectivo. Todos los cuentos populares custodian un tesoro que es universal y que tenemos que transmitir y preservar a lo largo de los años. Resguardan nuestros temores, nuestros conflictos, nuestra dualidad como seres humanos y, hoy en día, también están presentes en películas como *The Babadook*.

EL MONSTRUO METAFICCIONAL

Lovecraft, en su canónico ensayo *El horror sobrenatural en la literatura*, señaló que lo que define realmente al verdadero cuento de terror es «saber si suscita o no en el lector un hondo sentimiento de espanto al contacto de unos elementos y fuerzas desconocidos; una actitud sutil de acecho pleno de espanto, como si se estuviera escuchando el latido de unas alas tenebrosas o el zumbido de unas formas y unos seres en el limbo más remoto del universo conocido» (Lovecraft, 1973: 455). Esta experiencia receptiva que sustenta a través de la ruptura del universo intertextual y el desmoronamiento fugaz de las convicciones del lector (en este caso, espectador), definen estéticamente la experiencia fantástica. El *Babadook*, produce aquel quiebre irracional a través de dos mecanismos narrativos: la metaficcionalidad y el cronotopo pesadillesco.

En el cine fantástico, el monstruo infantil pareciera ser el *leit motive* más recurrente de todos, particularmente la asociación del niño con la imaginación terrorífica, la cual otorga amplias posibilidades a la Industria. Al carecer de limitaciones morales y barreras socioculturales definidas, el universo infantil se ha convertido en un caldo de cultivo para exteriorizar los miedos más profundos del hombre; en cuyo universo lo irracional pareciera no tener cabida. *The Babadook* es consecuencia de una amplia tradición fílmica relacionada con la figura del asustador. A lo largo de la historia y en diferentes partes del mundo, aquel *miedo* ha adoptado diversas máscaras y denominaciones: *Bogeyman*, *Coco*, *Sandman*, *El hombre del saco*, etc; personajes de la cultura popular que tienen como objetivo aterrorizar (o adoctrinar) a los niños para erradicar conductas indeseadas. En la tradición literaria y cinematográfica, los asustadores se materializan a través de ideas *ominosas* que entroncan con el pavor a la muerte y el aniquilamiento. Los monstruos de estas ficciones conducen a los personajes al desamparo primitivo, los enfrenta a su vulnerabilidad oculta bajo los cimientos de la globalización y la racionalidad.

Jennifer Kent reactualiza aquel paradigma gracias al discurso metalingüístico, que implica no solamente la apropiación de un modelo genérico del cine de terror (el monstruo que acecha en la oscuridad de la habitación), sino también una reflexión sobre el arte y la representación de la imagen. En este sentido, la figura de Mr. Babadook establece un conflicto entre lo sobrenatural y la creación simbólica de los personajes, ya que el libro de donde emerge supuestamente el monstruo no tiene un origen claro. Al respecto se pueden barajar dos posibles interpretaciones: la primera, y más evidente, es que el monstruo sea una proyección de los miedos de la mujer viuda y la repulsión hacia su vástago, pero también no deja de ser sugerente la idea de que el arco argumental de base sea parte de una historia aún más global, es decir, la extensión de un relato macro. Resulta interesante, no solo visualmente, que el formato del texto infantil sea el *pop-up book*, ya que la interacción entre imagen y texto se sostiene gracias a la vitalidad de las ilustraciones. Esto permite asimilar el libro como un cuerpo somático que se construye en la medida que el lector se adentra en la historia. Dicho proceso cognitivo es similar al que experimentamos como espectadores del film, pues la narratividad de Kent cobra sentido en la medida en que las imágenes del relato infantil se trasmutan a la realidad intratextual de los personajes. He ahí la convergencia de dos mundos que se entrelazan orgánicamente, pero que al mismo tiempo manifiesta una oposición ante las convicciones y la epistemología del lector-espectador; fenómeno que «se puede percibir como un choque entre dos códigos semióticos en

teoría opuestos el uno al otro: se sugiere la presencia de un elemento irracional en nuestro universo, y por lo tanto se oponen abiertamente el código semiótico de la realidad y el de lo irracional» (Ferrerías, 2000: 22). Los acontecimientos no se materializan a partir de las imágenes, sino todo lo contrario. El deterioro psicológico de Amelia y su lucha simbólica con el monstruo llena los vacíos del texto para articular finalmente una sola historia.

EL DESCENSO AL SÓTANO

Según Mijail Bajtin, el cronotopo se define como «La intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) En el cronotopo literario-artístico tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto» (Bajtin, 1986: 11-12). En otras palabras, el concepto alude a la idea de que el tiempo y el espacio se condensan de forma artística, determinando el argumento y el desarrollo narrativo. De esta forma se manifiesta la materia sustancial de la obra, en donde se determina al hombre y su cultura. El mundo configurado por la ficción, cobra sentido solo con el dinamismo del cronotopo. En el cine fantástico de horror, la unidad espacial cobra vital importancia para lograr el efecto estético macabro en cuanto a la asociación de lo sobrenatural con ciertos elementos materiales.

Si en la literatura gótica del siglo XVIII el castillo medieval cobijó los primeros monstruos de la ficción fantástica, ocultando un grotesco espectáculo de violencia y perversidad, el cine de terror contemporáneo hereda de aquel subgénero el tópico de la «casa encantada», lugar que alberga aquellos horrores aquietados por el vértigo capitalista y la seguridad tecnologizada. En este nuevo contexto, la verosimilitud del horror será factible siempre y cuando lo sobrenatural dialogue con aquellos elementos domésticos que recogen el horror ominoso; espacios de sombras y que se asocian, paradójicamente, con un *locus* de resguardo o marginalidad: la habitación y el sótano.

El siguiente relato del escritor chileno, Diego Muñoz Valenzuela, titulado «Debajo de la cama», podría quizás respaldar lo anterior:

Vio las garras asomándose bajo la cama, pero no dijo nada. Eran grandes, oscuras, ominosas, capaces de desgajar el cuerpo de un hombre grande. Él era un niño, no hacía falta aquel despliegue de terror. Se mordió los labios para desvestirse y ponerse el pijama. Tuvo cuidado de no rozar aquellas garras. Temblando se introdujo al lecho con lentitud; no deseaba perturbar al ente. La madre se asomó por la puerta, le preguntó si tenía frío. Pensó en contestar que

tenía miedo, no frío. No se atrevió. Lo habían reñido demasiado por imaginar esa clase de cosas. La madre apagó la luz y vino la oscuridad, más no el silencio. (2011: 109)

La cama presenta dos dimensiones: la superior y la inferior. La primera connota lo apolíneo, lo armónico, la luz, lo racional; mientras que «debajo de la cama», proyecta una dimensión sobrenatural gracias al ocultamiento. Así como en *Poltergeist* (1982) de Tobe Hopper el armario representa el acceso hacia una dimensión pavorosa e inconsciente (el vientre materno para algunos, el infierno para otros), en *The Babadook* el guardarropa es el acceso a la dimensión ficcional del libro, la prolongación imaginativa de los personajes. Del mismo modo, el sótano (como un infierno dentro de la aparente armonía suburbana), se convierte finalmente en el hogar del monstruo. Dicho desplazamiento responde a la aceptación del *Babadook* como figura metafictional, logrando de esta forma unificar un gran escenario narrativo que ya no admite quiebres en su lógica.

De esta forma, *The Babadook* nos recuerda que la monstruosidad no es más que un reflejo de los conflictos humanos, y que la fantasía o lo sobrenatural son representaciones simbólicas del inconsciente. El cine fantástico es una respuesta a estas inquietudes socioculturales que se mantienen soterradas por las dinámicas de poder y la delimitación de los miedos. Es así como una nueva generación de cineastas (Guillermo del Toro, James Wan, Bryan Murphy, etc.) han reactualizado la semántica de la imagen y la narratividad tradicional en el lenguaje fílmico, haciendo eco de los patrones que persisten en la conciencia histórica y que sustentan los miedos contemporáneos. He ahí el porqué de la exposición de los tabúes sexuales, el infanticidio y la locura. Sin duda, una necesaria reflexión sobre la maldad y las relaciones filiales en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail (1986): *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- BETTELHEIM, Bruno (2012): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona.
- FERRERAS, Daniel (2000): *Lo fantástico en la literatura y el cine*, VOSA SL, Madrid.
- KENT, Jennifer (2014): *The Babadook*, Causeway Films, Australia.
- LÉVY-BRUHL, Lucien (1931): *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Félix Alcan, París.

- LOVECRAFT, H. P. (1973): *Supernatural horror in literature*, Dover publications, New York.
- MUÑOZ VALENZUELA, Diego (2011): *Las nuevas hadas*, Simplemente Editores, Santiago de Chile.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2004): *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.
- (2008): «Cuentos Populares, Perfectamente Incorrectos», disponible en <http://www.aralmodovar.es/articulos-conferencias/cuentos-populares-perfectamente-incorrectos-65>. [28/06/2015].
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2010): «Acerca de la Definición de “Cuento Popular”», disponible en <http://www.aralmodovar.es/articulos-conferencias/acerca-definicion-cuento-popular-47> [28/06/2015].

ZOMBIES IN TONDELA: WATCHING *I'LL SEE YOU IN MY DREAMS* (2003)

RITA MARTINS, JOSÉ DUARTE, ANA DANIELA COELHO
University of Lisbon Centre for English Studies (ULICES)
anna.rita.mart@gmail.com
joseaoduarte@gmail.com
anaalcobiacoelho@gmail.com

Recibido: 30-06-2015
Aceptado: 13-11-2015



ABSTRACT

Monsters have attracted our imagination throughout times, even in an apparently rational and pragmatic age such as ours. Being one of the monsters of the new millennium, the zombie is now a permanent figure of popular culture, both embodying society's most terrible fears and exploring audience's desire for violent cathartic experiences. Of African origins, the zombie has been popularised by American cinema and spread across cultures and media. Although with no great tradition of horror, Portugal also has an example of the *zombiemanía* that seems to have overtaken the world, the short film *I'll See You In My Dreams* (2003, Dir. Miguel Ángel Vivas, Prod. Filipe Melo). This article aims at questioning the concept of monster in general terms, then look at the evolution of the zombie as a monstrous figure in particular and, finally, analyse that which is considered the first Portuguese zombie film, contextualising it in relation to global zombie representations.

KEYWORDS: Zombie, Monster, Portuguese Cinema, Filipe Melo, Miguel Ángel Vivas

RESUMO

Os monstros têm atraído a nossa imaginação ao longo dos tempos, mesmo numa época aparentemente racional e pragmática como a nossa. Um dos monstros do novo milénio, o zombie é uma figura constante da cultura popular, cristalizando os medos mais terríveis da sociedade e explorando o desejo das audiências por experiências catárticas violentas. De origem africana, o zombie foi popularizado pelo cinema ameri-

cano, tendo-se espalhado a diferentes culturas e meios. Ainda que sem grande tradição de terror, Portugal tem também um exemplo do fenómeno de *zombiemanía* que parece ter tomado conta do mundo, a curta *I'll See You In My Dreams* (2003, Real. Miguel Ángel Vivas, Prod. Filipe Melo). Este artigo tem como objectivo questionar o conceito de monstro, olhar para a evolução do zombie enquanto figura monstruosa e, finalmente, analisar aquele que é considerado o primeiro filme de zombies português, contextualizando-o relativamente a representações globais do zombie.

PALAVRAS-CHAVE: Zombie, Monstro, Cinema Português, Filipe Melo, Miguel Ángel Vivas



INTRODUCTION: ON MONSTERS

Today monsters thrive. We see them everywhere, on television, at the movies, in novels, comic books, and videogames, among others. It is almost as if an invasion has taken place, one which has made these figures no less terrifying but seemingly more familiar. From ghosts to witches, cyborgs to aliens, vampires to the ever more popular zombies, and even dinosaurs, monsters seem to hold a special place in modern audiences' collective imagination. However, when speaking about monsters it is clear one might be referring to a variety of creatures or supernatural beings, but also to very human characters whose actions may be described as hideous, thus making them monsters to the viewers and/or readers. Before proceeding to the analysis of the representation of monstrosity depicted in the short film *I'll see you in my Dreams*, it is important to consider what is being referred to when we talk about monsters.

The interest in monsters is not a modern phenomenon, quite the contrary it has always been there throughout humankind's history. In the classical period centaurs, Cyclops and sirens, among others, were a part of the collective imaginary. These beings, which were part human, part animal, are found in mythological tales, such as the one about Theseus and the Minotaur, and were often linked to the Gods themselves.¹ Later, although still fascinated by these ancient monsters, the medieval period paid special attention to

1 In Homer's *Odyssey*, for instance, the man-eating Cyclops Polyphemus is fathered by Poseidon, which is why after Ulysses blinds him, the sea God curses the hero to wander around the oceans.

witches, werewolves and ghosts or spirits, in short to the so-called supernatural monsters. The Middle Ages were a particularly interesting time in the study of monstrous creatures due to its concern in understanding, locating and justifying (within the Christian religion) the existence of these beings. It was during this period that many theories around what is now known as Monster Studies² were first developed through the works of St. Augustine and Isidore of Seville (c. 560-636), for example.

In the field of Monster Studies, there is considerable research on the etymology of the word «monster», which derives from the Latin *monstrum* or *monstrare*, meaning 'to display' or 'to reveal through the sight' and also 'to expose'. *Monstrare* can also be related to 'to teach' in the sense of instructing what the most appropriate behaviour is. In addition, *monstrare* derives from *monere*, 'to warn', 'to announce' or 'to alert'. Therefore, by looking at its etymological origin, there seems to be a clear association between the word monster and sight; monsters show, expose, and reveal something to those who see them. They seem to draw our eye to their abnormality or otherness that simultaneously lure and repulse the beholder. What is the monster trying to show though?

In its abnormal shape the monster contains more substance, more details,³ than any other common body whether it is because of its extra-ordinary features or due to its fantastic nature. Symbolically what the monster shows is beyond the material, it brings to light that which is veiled, whether it is the darkest side of Man or God's will. In *Monstros* (2006), José Gil claims the fantastic body of the monster mirrors a hidden reality that cannot be decoded, but which captivates the one who sees it:

O Monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Ao encará-lo, o olhar fica paralisado, absorto num fascínio sem fim, inapto ao conhecimento, pois este nada revela, nenhuma informação codificável, nenhum alfabeto conhecido. E, no entanto, ao exhibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer coisa jamais vista. (...) O seu corpo difere do normal na medi-

2 The term «Monster Studies» has been used by some researchers to refer to the study of monsters. Other terms include «Monster Theory» as suggested by Jeffrey Jerome Cohen (ed.) in *Monster Theory: Reading Culture* (1996). In addition, there is also the older term «teratology», which was used primarily to refer to the study of unnatural (or monstrous) births. Bearing in mind that in the academia this field of study is fairly recent (it can hardly be said to have begun in 1996), the proper term when discussing this area is still very much a source of debate. For coherency purposes, in this paper we shall only use «Monster Studies», which is the most commonly used term in this field of studies.

3 When authors like Isidore of Seville tried to classify monsters, mutilation, absence of members or organs were regarded as good criterion as well as the presence of extra parts.

da em que ele revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de «interior», uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a, desdobra-a, virando a pele do avesso, e desfralda-a sem se preocupar com o olhar do outro; ou para o fascinar (...). (2006: 78)

By unveiling that which is usually withheld, the monster serves a very specific purpose: to allow Men to think about themselves and their actions. José Gil has claimed that Mankind needs monsters to become human (2006: 82), so in this sense monsters show their human beholders what they (most likely) do not wish to become and can be understood, like the etymology of the word «monster» suggests, as warnings of what will happen if we choose a particular course of action.

However, there are other interpretations as to the presence of monsters in contemporaneity. According to Stephen Asma, in *On Monsters. An Unnatural History of our Worst Fears*, «To be a monster is to be an omen. Sometimes the monster is a display of God's wrath, a portent of the future, a symbol of moral virtue or vice, or an accident of nature» (2009: 13).

Hence, on the one hand, the monster can be understood as a portent of a future catastrophe or the will of (the) God(s), especially in the case of monstrous births. Monstrous birth is the term often associated to children who were born with physical deformities. Whether with a certain body part outside the bounds of the common course of nature or with an excess of limbs, body hair or any other feature(s), these beings were often regarded as signs of the divine, especially in the medieval period. On the other hand, according to a tradition, which prevailed up until the 18th century, the birth of monsters was linked to the moral rottenness of the mothers. In fact, there was a direct relation between monstrous births and the corruption of the female embryo. The depravity or immorality of the mother was considered to be one of the reasons why there were such monsters so if the woman in whose body the child was conceived and carried was impure, that sin would be made visible through the birth of a monster. Female corruption affects the body of the embryo itself, making it monstrous. The child would then show to all (*monstrare*) the sinful soul of the mother, thus becoming a symbol of a moral vice.

When discussing the existence of different monsters, it is important to bear in mind two different types of races: the monstrous races and the fabulous races. The first bore some semblance to human beings, like the Monopods with only one leg centred in the middle of the body and a large foot or the Cynocephali with man-like bodies and dog heads, but whose nature (animal

or human) was undetermined. According to medieval beliefs, these peoples lived in the extreme corners of the known world. The fabulous races included fantastic animals, like dragons, unicorns, gryphons, manticores, and so on. These beings were the result of a combination of different animals, such as the gryphons with the head and wings of an eagle and the body of a lion, or of a combination of an animal with a human body, like centaurs with human-like torsos but the body of a horse. According to Gil, fabulous races serve a different aim since they are neither solely symbolical nor real, but have multipurpose, «Têm, portanto, uma função polivalente, múltipla: permitem, claro, pensar a humanidade do homem, mas permanecem sempre secretamente aberrantes, conservando viva a suspeita quanto a essa humanidade» (2006: 55).

Finally, it is important to consider one of the most relevant issues in Monster Studies: how can we define monster or the monstrous? According to the Merriam-Webster online dictionary a monster is «1. a: an animal or plant of abnormal form or structure; b: one who deviates from normal or acceptable behavior or character; 2: a threatening force». Although this definition seemingly covers some ideas connected to monsters, namely their out-of-the-ordinary shape and/or behaviour as well as the danger brought about by their presence, it leaves out important issues. How can a casual observer distinguish between the 'natural' abnormal form of a plant and a 'monstrous' abnormality? Simply put, how can we know a monster if or when we see one?

In the introduction to *The Ashgate Research Companion to Monsters and Monstrous*, Asa Simon Mittman claims that «[...] the monstrous does not lie solely in its embodiment (though this is very important) nor its location (though this is, again, vital), nor in the process(es) through which it enacts its being, but also (indeed, perhaps primarily) in its impact» (2013: 7). On the same wavelength, Stephen Asma states: «An action or a person is monstrous when it cannot be processed by our rationality, and also when we cannot readily relate to the emotional range involved» (2009: 10). In both definitions, the physicality of the monster seems to take second place. Nevertheless, as mentioned by Mittman, its body is very important and if one thinks about the zombie in particular, then its physical appearance, the decay of the dead body, its discoloration and consequent decomposition, is crucial. Echoing the question posed in *The Ashgate Research Companion to Monsters and Monstrous*, even though physical abnormality or oddness is one of the monster's most obvious and recognisable markers, is it actually possible to pin down the monstrous in terms of physicality? In fact, that which is monstrous in one

culture or time might not be and often is not so in a different culture or time, i.e. others' Other might not be our Other. The monster thus seems to elude such limiting definitions; it is not confined to physical or geographical parameters, «it defies the human desire to subjugate through categorization» (Mittman, 2013: 7). In addition, we continually redefine the monstrous, which makes an inclusive definition hard to achieve.

ZOMBIE: THE MONSTER WITHIN US

As stated above, monsters serve mankind's need to define itself and, at the same time, exorcize its fears. In the last few years no other monster has served this double purpose better than the zombie. The living-dead is one of the oldest mythical figures created by man, present not only in western culture but spread all around the world. Its omnipresence reveals humankind's fascination with fantastic and extraordinary creatures but first and foremost our contradictory relationship with our own limitations, death being the most overwhelming of such boundaries. Simultaneously alive and dead, the living-dead has haunted Man's imagination for centuries, materializing in different fantastic and monstrous creatures among which are the vampire, the ghost and the zombie. Although sharing the same basic features – to the point of a distinction between these creatures being in some cases impossible to establish –, some undead monsters, such as the vampire or the ghost, have been delineated first by means of «real» testimonies and later by fiction, both in literature and in cinema. On the contrary, the relatively recent affirmation of the zombie as an independent monster makes it a unique case among the pantheon of the living-dead, a singularity enhanced by its connection with cinema. This cinematic quality has even led critics such as Kyle Bishop to claim it as a celluloid monster:

In addition to being derived from mythology, legend, and the imagination, zombies also have close ties to other, more literary monsters. They belong to a diverse class of creatures that cross the metaphysical line between life and death, where a strong sense of the uncanny inspires unease and fear. But whereas ghosts, vampires, and golems have been a part of storytelling for thousands of years, the zombie is a relatively modern invention. Their lack of emotional depth, their inability to express or act on human desires, and their primarily visual nature make zombies ill suited for the written word; zombies thrive best on screen. (2006: 200)

However, the zombie is not limited to its cinematic life, one established during the golden age of the Hollywood's studio system. In fact, its spread across media particularly during the last few years is a proof of the zombie's adaptability and, more significantly, of its adequacy as a metaphor for our greatest fears. An undeniable marker of contemporaneity, zombies are a common figure not only on screen, but also in literature, videogames, comics and in many other cultural products. If we focus on objects produced after 2000,⁴ we find an increasing number of films among which are titles such as *28 Days Later* (2002) and *28 Weeks Later* (2007), the series of adaptations from the videogame *Resident Evil* (2002, 2004, 2007, 2010), the remake of the now classical *Dawn of the Dead* (2004), George Romero's return to the sub-genre he helped popularise with *Land of the Dead* (2005), *Diary of the Dead* (2007) and *Survival of the Dead* (2009), unusual zombie films such as *Fido* (2006) and the more commercially orientated and successful *Zombieland* (2009), *Warm Bodies* (2013) and *World War Z* (2013). On television the series *Walking Dead* (2010-), an adaptation of the graphic novel created by Robert Kirkman, has won both the audience and the critics and paved the way for other zombie products such as *iZombie* (2015). In the gaming universe, *Resident Evil* does not stand alone and zombie titles have been growing since the 1990s, including among many others *Left 4 Dead* (2008, 2009), *Call of Duty: Black Ops* (2010), *Plants Vs. Zombies* (2010) and *State of Decay* (2013).

However the zombie rebirth, or should we say resurrection, is not limited to the screen, even if this was the primordial space of the zombie. It has spread to include novels (such as *Pride and Prejudice and Zombies*, by Seth Grahame-Smith), comics (like the Marvel Zombies series) and even pseudo-survival guides (like Max Brooks' *The Zombie Survival Guide* and *World War Z*).

Given the many and varied forms the zombie has taken, its importance in contemporary culture seems evident. Particularly open to allegory, the zombie has become not only a mirror where our most terrible individual fears are displayed, but also a reflection of our society as a whole, as journalist and cinema critic Kathi Maio remarks: «What is a more common component of cinematic zombie fables over the last seventy years or so is their penchant for allegory. Zombie plots have been used to comment upon everything from the exploitation of the working class to the perils of pollution to the existential

4 Defined by some critics as the beginning of the modern zombie renaissance (see Kyle Bishop, «Dead Man Still Walking: Explaining the Zombie Renaissance»).

isolation of modern man to the brain-numbing dangers of a consumer society» (2007: 92).

This allegorical nature of the zombie is entwined with its history and in order to comprehend the monster a brief look into its origins is needed.

FROM HAITI TO ROMERO: THE LIFE OF THE MONSTER

The origins of the zombie as one of the undead creatures are lost in time and interwoven with those of the vampire, the ghost or the ghoul. However, the zombie as we now come to know it is a product of the 20th century, created in great part by American cinema in the 1930s and 1940s. Although a part of the horror genre such as it was then developed in Hollywood, this modern zombie is mostly an adaptation of the zombie from the Haitian vodun religion. From a primitive concept bred in the heart of Africa and taken along with the slaves, the vodun developed as a religion in the sugar plantations of the Caribbean colony.⁵ From there it passed on to the United States, especially as the unstable life in Haiti during the independence war led settlers to seek refuge on the American East Coast. It is therefore in Haiti that the modern concept of zombie seems to take form, although it is still very different from our contemporary notion. In Haiti, according to the vodun religion, the human soul has a double nature.⁶ This double nature of the soul allowed for one of its parts to be captured by a vodun priest using imprecise rituals and ingredients, and thus create a *zombi*, i.e. a soulless (disinterred) body who would be forced to work at the command of the priest, either in the domestic space or at the sugar plantations. Among the zombie characteristics appointed by the seminal work of Ackerman and Gautier (1991) are the absence of conscience or memory, the glazed look, the absent or sleepy gaze, nasal voice and the impossibility of eating salt.

In the 1930s, the zombie migrated to another environment, that of cinema where it thrived to become more of a universally recognised figure. A usual presence in the horror genre, the cinematic zombie is at first marked by imprecise boundaries: while in some films it seems close to the Haitian zombie – as in the first zombie feature film *White Zombie* (1932) or in *I Walked With*

5 See Ackerman and Gautier (1991).

6 According to Ackerman and Gautier these were the *Gros Bon Ange* – life force, closer to the Christian notion of soul – and the *Ti Bon Ange* – a kind of protective spirit. To each of these parts, a number of different functions were attributed, although the researchers did not reach a consensus given the difficulties posed by the many dialects spoken by priests and the need to use translators.

a *Zombie* (1943) – in other films it is unclear what differentiates the zombie from other undead creatures – as in *The Ghost Breakers* (1940). However, as the zombie became more of a cinematic creature, it grew progressively apart from the relatively harmless Haitian figure. Instead the zombie's distinctiveness in the monster pantheon became its insatiable desire for human blood or flesh. This evolution may be seen either as a process of assimilation by similitude (namely with the blood-thirsty vampire) or as a corruption of the image of the Other (given the zombie's origin), seen as savage by the Western culture. Whatever the reason, this became the defining trait of the zombie especially after the film by George Romero, *Night of Living Dead* (1968). Romero's contribution to the sub-genre includes establishing the basic traits of the modern zombie:⁷ a reanimated dead body deprived of conscience, walking slowly due to the *rigor mortis* and whose only purpose is to devour human flesh thus infecting others with its condition. However, Romero's greatest innovation was turning the zombie into a vehicle of social criticism, a metaphor for Man's shared sins. In fact, Romero's zombie is more than a simple terror-inspiring monster: he represents indiscriminate and unjustified violence, unfounded prejudice and suspicion towards the Other and the uncontrollable consumerist compulsion that came to define post-modern culture.

After a prolific period lasting approximately 15 years, the sub-genre of zombie film declined and the 1990s brought fewer titles as well as pastiches and parodies. For Kyle Bishop such a decline is a direct result of a period of comparative peace and absence of external threats in the United States, after the end of the Cold War.⁸

The new millennium brought a zombie renaissance, turning the zombie into a popular monster not confined as it had been before to the screen, either in films or videogames. Such a phenomenon can be explained by the growing menace posed by international terrorism as well as an increasing concern (inspired by real events) of the possibility of a global epidemic. Furthermore, given its nature as a mass menace – contrary to other monsters the zombie's danger lies in its numbers and ability to multiply rapidly – and subsequent apocalyptic consequences the zombie became a more realistic threat. As Kyle Bishop puts it: «Because the after-effects of war, terrorism,

7 This contribution includes several films but the emphasis must go to the original trilogy, composed by *Night of the Living Dead* (1968), *Dawn of the Dead* (1978) and *Day of the Dead* (1985)

8 According to Bishop: «Historically, zombie cinema had always represented a stylized reaction to cultural consciousness and particularly to social and political injustices, and America in the 1990s saw perhaps too much complacency and stability for zombie movies to fit the national mood» (2009: 18).

and natural disasters so closely resemble the scenarios of zombie cinema, such images of death and destruction have all the more power to shock and terrify a population that has become otherwise jaded by more traditional horror films» (2009: 18) The increasing emphasis on the decaying physical aspect of the zombie may also be seen as an exacerbation of the zombie's potential to visually shock an audience already used to images of extreme violence.

In this sense the zombie, as a cathartic monster of absolute destruction,⁹ seems to be replacing other monsters. Its presence is so disseminated that in 2003 it even reached Tondela, a small rural town in the north of Portugal.

I'LL SEE YOU IN MY DREAMS: THE SHORT-FILM

Defined by several critics and academics as the first Portuguese zombie film, *I'll See You in My Dreams* (2003), produced by Filipe Melo and directed by Miguel Ángel Vivas, is an interesting case in the extensive production on zombie narratives made in the last fifteen years. This is particularly relevant taking into account that, after 9/11, zombies became the most significant monster in cinema, since they «foreground the critical relationships between self and other» in the contemporary world (Schopp & Hill, 2009: 5), particularly in what concerns issues of monstrosity and humanity. Before exploring these and other themes in the short-film, it is important to centre our attention on the relevance of *I'll See You in My Dreams* in the Portuguese cinematic context. The film by Melo and Vivas is one of the first films approaching the theme of monstrosity with a clear influence from American horror stories, in particular the case of zombie narrative.¹⁰

In spite of its low-budget production, when compared to major zombie productions, the film was very successful, especially because after its release, it continued to win prizes in prestigious cinema festivals and competitions: *Fantasperto* (2004, Portugal), *Fantasia Film Festival* (2004, Montreal) or *Badajoz Short Film Festival* (2004, Spain). These are some of the examples where the short-film was successful, winning several prizes in different categories

9 See Lauro and Embry (2008).

10 Another important film in this context is *Coisa Ruim* (2006), directed by Tiago Guedes and Frederico Serra, a feature film, as opposed to the short film that is being discussed here. Also, as in the case of *I'll See You in My Dreams*, the story is set in a forest, as Oliveira (2013: 27) notes in his study of Viva and Melo's film. Although it deals with life after death and supernatural phenomena, *Coisa Ruim* is not however a zombie film.

(sound, image, narrative). Apart from the artistic recognition, the press praised *I'll See You in My Dreams*, as well as the academy, mostly in anthologies on zombie films. Books like *The Zombie Movie Encyclopedia* (Dendle, 2010), *Zombie Movies: The Ultimate Guide* (Kay & Brugues, 2012), *The Book of the Undead: A Zombie Film Guide* (Rowan, 2012) are good examples and all include a reference to *I'll See You in My Dreams*. More recently, for instance, the short-film was subject to an analysis by the researcher Adriano Messias de Oliveira, published in a collection on contemporary Portuguese directors (2013).

Being such a popular film and a significant work of art, nationally and internationally, it is pivotal to understand what makes *I'll See You in My Dreams* so special when taking into consideration the many zombie films released in the last years.

ZOMBIES IN TONDELA

The fact that *I'll See You in My Dreams* is a Portuguese film puts it at the margins, but it is also what makes it so interesting in creative terms. A pioneer in Portuguese horror cinema, Filipe Melo, as the producer, was well aware of the limitations and of the possibilities of doing such a film. Contrary to most trashy/horror low-budget zombie narratives, Melo sought to produce a high quality picture by asking Miguel Ángel Vivas to direct the film and wanted to hire Tom Savini – famous for playing roles in horror films –, but he refused. As an alternative, Melo directed his attention towards special effects. In order to create the most realistic zombies possible, the producer contacted SFX Studio, as he mentions in an interview to *UZI Magazine* – responsible for films like *Scary Movie 3* (David Zucker, 2003) or the TV series *X-Files* (1993-2002). The search for a high-quality studio is proof of Melo's creative vision and seriousness as an artist, but also shows he knew that the experienced crew from SFX Studio would help to improve the final visual quality of the film.

Filipe Melo also contributed to the script, since the original idea of a zombie film was his. His vision was essential to the success of the short-film, since Melo developed the story as homage to the masters of horror cinema, like George A. Romero, Lucio Fulci, Dario Argento, Sam Raimi, among others.¹¹ These and other references will be crucial for the spectator to empathize with the film.

11 For instance, the characters' names are references to different horror film directors: Lúcio – Lucio Fulci; Sam the Tavern Customer (Manuel João Vieira) – Sam Raimi; Dário the Tavern Keeper (João Didelet) – Dario Argento; Nancy (São José Lapa), Miguel (Rui Unas) or Ana (Sofia Aparício), are cha-

I'll See You in My Dreams is set in a small rural town placed in a forest¹² that is inexplicably haunted by a zombie plague. Lúcio (Adelino Tavares) is the only one who can fight them, but even he fails to do so, as the film explores notions of violent behaviour, love and hate, and the question of how human beings are one step away from easily becoming monsters. In this sense, even though the film is set in Portugal – nearby Tondela, Filipe Melo's birthplace, it seems to have a universal appeal, especially because both Miguel Ángel Vivas and Filipe Melo were concerned about creating an international product, from the English title to the horror movie atmosphere.

Among the several directors that influenced Melo's creation, Lucio Fulci seems to play an important role. *I'll See You in My Dreams* echoes the environment of some of the films by the Italian director, specifically in the way it explores the themes of beauty vs. perversion, or how it creates a particular gore/horror environment, «[a] claustrophobic *mise en scène* set within houses and damp landscapes which drip with the viscosity of the bodies crawling therein» (McCormack, 2004). Though not as violent as some of Fulci's films, the Portuguese film uses violence and gore in order to inquire into the monstrosity evidenced by the main characters, namely Lúcio, Sam the Tavern Customer or Ana.

THE THING I HATE THE MOST ARE THE FUCKING ZOMBIES: WHO ARE THE REAL MONSTERS?

I'll See You in My Dreams gets its name from a song written in 1924 by Isham Jones, with lyrics from Gus Khan, a popular song that has several versions.¹³ In fact, the opening credits play a version that contrasts with the horror and zombie images, a reference to the dreamy quality of this narrative, which the ending seems to emphasize. The spectator has no clue as to why

acters that recall Lucio Fulci's films, in particular the zombie *Gates of Hell* trilogy (*Paura nella città dei morti viventi*, 1980; *L'aldilà*, 1981 and *Quella villa accanto al cimitero*, 1981). For a more detailed description of some of Fulci's films see: Balun, Chas (1996): *Lucio Fulci: Beyond the Gates*, Blackest Heart Books, San Leandro, California.

12 Note the importance of the role played by forests in horror films. As Leo Hickman remarks in an article for *The Guardian*, «forests are places where hidden dangers and horrifying creatures lurk in the darkness» (2010). This representation seems to track back to the European Middle Ages when forests were regarded as places of great peril where one might be faced with real threats, such as burglars or wild animals, and with fantastic dangers, like demons, witches or other supernatural beings. At the same time, the forest was also a place of initiation as many heroes of romance, like Sir Perceval in Chrétien de Troyes' *Perceval, le Conte du Graal* (c. 1135-1190), began their adventures in this space.

13 One of which performed by the Portuguese metal band Moonspell, part of the soundtrack of Melo and Viva's film. The cast and crew of *I'll See You in My Dreams* also recorded the promotional video.

there is a plague of zombies – a common trait in zombie films –, and seems involved in a nightmarish world. In this sense, the dream proposed by Melo and Vivas is characterized by irony: the title pointing to the world of dreams that are, in fact, nightmares comprised of monsters, humans and zombies.

In the opening scene of the short-film, an allusion to the Western-spaghetti subgenre, we see Lúcio – the anti-hero of the narrative – killing a zombie and saying: «The thing I hate the most in this village are the fucking zombies». In spite of that, Lúcio has a hidden secret: he keeps his zombie-wife, Ana, locked in the basement, possibly because he feels guilty about being responsible for her transformation. At the same time, he still shows some feelings towards her. Nonetheless, Lúcio will get involved with Nancy, a girl he rescues from the hands of Sam the Tavern Costumer, which will make Ana jealous, and this is the starting point of a zombie-hell in town.

Contrary to the dark world presented by the forest, the place where the zombies linger, the tavern seems to be a safe place. Notwithstanding, while the forest is a symbol of our irrational fear and the horror perpetrated by the zombies, the tavern is the site of violence and merciless behaviour, a comment on the monstrosity of humans when confronted with adverse conditions or when safety infrastructures no longer exist. These aspects can be seen both in Sam the Tavern Costumer, who tries to exert physical violence on Nancy so as to have sex with her, or the case of the priest who is bitten by zombies. In both situations Lúcio plays a crucial role: he saves Nancy and kills the priest before he turns into a zombie, which is an interesting comment on a world devoid of any hope or spirituality.

In fact, most of the characters who inhabit this world seem emotionally and spiritually empty, in the sense that they are characterized by acts of revenge, treason, hate, anger and a return to primal instincts. The men are represented by monstrous acts: Lúcio's anger towards Ana and his act of throwing Nancy at the zombies in order to save his own skin; Dário's passivity towards violent behaviour in the tavern and Sam hurting Nancy or not opening the tavern's door, this way preventing Nancy and Lúcio from reaching safety when they were being attacked by zombies.

Women, on the other side, represent a different type of monstrosity, particularly Ana, played by Sofia Aparício, a well-known model in Portugal. As a standard of beauty, she is an interesting choice to interpret a zombie, who represents the decaying body and reminds us of our own mortality, «their unnatural state makes them a poignant representation of mortality itself, an uncanny *memento mori* that threatens the hapless living with either

death or transformation to undeath» (Bishop, 2010: 108). Furthermore, she will be responsible for Lúcio's death and consequent transformation into a zombie. Nancy, who is also played by a well-known actress in Portugal, São José Correia, personifies the violence exercised by men on women, especially because of Sam the Tavern Costumer and, finally, Lúcio, who upon seeing no other alternative pushes her to the zombie horde to save himself.

In this context, *I'll See You in My Dreams* questions the division between humans and monsters. The tavern or the domestic places, like Lúcio's house, are not much different from the forest, since in both places horrific deeds are put into practice. This is particularly true if we consider zombie-Ana being locked in the basement.

The final scene of *I'll See You in My Dreams* is representative of the way the division between human beings and monsters is blurred. After freeing himself from the zombie horde, Lúcio confronts Ana, who will transform him into a zombie. Looking at her, Lúcio is fixated on Ana's image before becoming a zombie, when she was beautiful and her body was not decayed. This glimpse into the past symbolises a place and time when the monstrous zombies had not taken over. Lúcio is briefly distracted by this dreamy image – being dreams the only place where he can return to his former life –, that soon becomes a nightmare, as zombie-Ana bites Lúcio, who now becomes literally the monster he had been fighting against. In the end, the film presents us with a circular story, in view of the fact that it brings us to the opening scene, but this time Lúcio is presented as the zombie he initially kills in the forest. Instead of commenting on how much he hates the zombies, zombie-Lúcio now says: *The thing I hate the most are the fucking humans.*

The final twist with Lúcio is that he becomes irrelevant in the world he inhabits and pays for his monstrous acts towards both Nancy and Ana. Moreover, Lúcio embodies the ease with which humans can quickly be transformed into monsters, figuratively – for their actions – and literally – because of the zombie bite –, which confirms humanity's predisposition for monstrosity. *I'll See You in My Dreams*, like many other zombie narratives, uses the zombie as a «monstrous tabula rasa» (Muntean & Payne, 2009: 240) to comment on human actions. More than paying homage to the masters of horror, the short-film is the product of the rise of the monster zombie, a creature of the 21st century cinema that has been adopted as a metaphor for contemporary fears and anxieties. At the same time, it is also a critique on a world concerned primarily with basic instincts and survival, with the zombie embodying our own monstrosity, not only because it highlights our actions as humans, but also our faults as such.

BIBLIOGRAPHY:

- ACKERMANN, Hans-W. and Jeanine GAUTIER (1991): «The Ways and Nature of the Zombi», *The Journal of American Folklore*, vol. 104, no. 414 (Autumn), pp. 466-494.
 <<http://dx.doi.org/10.2307/541551>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%A%BThe+Ways+and+Nature+of+the+Zombi%C2%BB>
- ASMA, Stephen (2009): *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears*, Oxford University Press, Oxford, NY.
- BALUN, Chas (1996): *Lucio Fulci: Beyond the Gates*, Blackest Heart Books, San Leandro, California.
- BILDHAUER, Bettina & Mills, ROBERT (2003): «Introduction: Conceptualizing the Monstrous», in Bettina Bildhauer and Robert Mills (eds.), *The Monstrous Middle Ages*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, pp. 1-27.
- BISHOP, Kyle (2006): «Dead Man Still Walking: Explaining the Zombie Renaissance», *Journal of Popular Film and Television*, pp. 17-25.
 <<http://dx.doi.org/10.3200/jpft.37.1.16-25>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABDDead+Man+Still+Walking%3A+Explaining+the+Zombie+Renaissance%2C+>
- ____ (2006): «Raising the Dead», *Journal of Popular Film and Television*, pp. 196-205.
 <<http://dx.doi.org/10.3200/jpft.33.4.196-205>> <http://search.crossref.org/?q=RAISING+THE+DEAD+bishop>
- ____ (2010): *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, McFarland & Co, Inc., Jefferson, NC.
- COHEN, Jeffrey Jerome (ed.) (1996): *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- DENDLE, Peter, (2010): *The Zombie Movie Encyclopedia*, McFarland & Co, Inc., Jefferson, NC.
- GLENN, Kay & BRUGUES, Alejandro (2012): *Zombie Movies: The Ultimate Guide*, Chicago Review Press, Chicago.
- HICKMAN, Leo (2010): «The Forest: From Fairytales to Horror Films», in *The Guardian*, 2010, available at <<http://www.theguardian.com/culture/2010/oct/29/forest-fairytales-horror-films>> [15/05/2015].
- LAURO, Sarah Juliet and Karen EMBRY (2008): «A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism», *Boundary*, 2, 35:1, pp. 85-108.
 <<http://dx.doi.org/10.1215/01903659-2007-027>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABA+Zombie+Manifesto%3A+The+Nonhuman+Condition+in+the+Era+of+Advanced+Capitalism%C2%BB>
- LE GOFF, Jacques (1992): «The Wilderness in the Medieval West», in *The Medieval Imagination*, Arthur Goldhammer [trad.], The University of Chicago Press, Chicago, London, pp. 47-59.
- MACCORMACK, Patricia (2004): «Great Directors: Lucio Fulci», *Senses of Cinema*, no. 31, 2004, available in <<http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/fulci/>> [15/05/2015].

- MAIO, Kathi (2007): «Mission Accomplished at the Zombie Jamboree», *Fantasy and Science Fiction*, October/November, pp. 192-196.
- MITTMAN, Asa Simon (2012): «Introduction: The Impact of Monsters and Monster Studies», in Asa Simon Mittman and Peter J. Dendle (eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, Ashgate, Farnham, Burlington, pp. 1-14.
- MUNTEAN, Nick & Thomas PAYNE (2009): «Attack of the Living Dead: Recalibrating Terror in the Post-September 11 Zombie Film», in Andrew Schopp and Matthew B. Hill (eds.), *The War on Terror: September 9/11 and Beyond*, Farleigh Dickinson, Madison, Teaneck, pp. 239-259.
- OLIVEIRA, Adriano Messias de (2013): «I'll See You in My Dreams: o morto-vivo como pesadelo na aldeia portuguesa», in Ana Catarina Pereira e Tito Cardoso e Cunha (eds.), *Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses*, Livros LabCom, Covilhã, pp. 27-51.
- ROWAN, Terry (2012): *The Book of the Undead: A Zombie Film Guide*, Terry Rowan, Perfect-Bound Paperback.
- SCHOPP, Andrew and Matthew HILL B (2013): «Introduction: The Curious Knot», in Andrew Schopp and Matthew B. Hill (eds.), *The War on Terror: September 9/11 and Beyond*, Farleigh Dickinson, Madison, Teaneck, pp. 11-45.
- UZI Magazine (2004): «Filipe Melo em discurso directo», *UZI magazine*, 2004, available in <http://www.uzimagazine.com/artigos_detalhe.php?id=100> [15/05/2015].
- WILLIAMS, David (1999): *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*, University of Exeter Press, Exeter.
- YOUNGS, Deborah & Simon HARRIS (2003): «Demonizing the Night in Medieval Europe: A Temporal Monstrosity?», in Bettina Bildhauer and Robert Mills (eds.), *The Monstrous Middle Ages*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, pp. 134-154.

FILMOGRAPHY:

- FULCI, Lucio (dir.) (1980): *Paura nella città dei morti viventi (City of the Living Dead)*, Dania Film/Medusa Distribuzione/National Cinematografica, Italy.
- ____ (1981): *...E tu vivrai nel terrore! L'aldilà (The Beyond)*, Fulvia Film, Italy.
- ____ (1981): *Quella villa accanto al cimitero (House by the Cemetery)*, Fulvia Film, Italy.
- GUEDES, Tiago & Frederico SERRA (dirs.) (1981): *Coisa Ruim*, Madragoa Filmes, Portugal.
- VIVAS, Miguel (dir.) (2003): *I'll See You in My Dreams*, Pato Professional Limitada, Portugal.

MISCELÁNEA

MISCELLANEOUS

LO FANTÁSTICO CONFIGURADO DESDE LA AUSENCIA: «CARTAS DE MAMÁ» DE JULIO CORTÁZAR

SOAD LOZANO PETERS
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
soadlpeters@gmail.com

Recibido: 15-01-2015
Aceptado: 30-04-2015



RESUMEN

El presente artículo analiza el cuento «Cartas de mamá» de Julio Cortázar a partir del funcionamiento de la elipsis y los espacios de indeterminación como una de las características primordiales del género fantástico junto con la yuxtaposición de órdenes, la problematización, el efecto, el tratamiento y la temática. Asimismo, postula que relatos como éste desautomatizan el proceso de lectura al impedir que se actualicen todos los vacíos informativos.

PALABRAS CLAVE: fantástico, Julio Cortázar, elipsis, espacios de indeterminación.

ABSTRACT

The following paper analyses how the ellipsis and the blank space function as the main features in categorizing Julio Cortázar's short story, «Cartas de mamá», as part of the fantastic genre –alongside with the order's juxtaposition, the conflict, the effect, the treatment, and the subject matter. Also, it postulates that these kind of literary texts alter the reading process by preventing the completion of all informative gaps.

KEYWORDS: Fantastic, Julio Cortázar, ellipsis, blank spaces.



Desde su nacimiento a finales del siglo XVIII, lo fantástico literario ha despertado el interés de creadores y académicos. Se han realizado varios estudios con respecto a sus características, y múltiples antologías compilan textos paradigmáticos del género. Sin duda, las aportaciones de Todorov marcaron un hito en su estudio, y en torno a ellas han girado las nuevas contribuciones, ya sea para rescatarlas o contradecirlas. Si bien la discusión de qué es lo fantástico, de cómo se distingue o se asemeja a géneros cercanos como lo maravilloso, el realismo mágico, lo extraordinario o la ciencia ficción, ofrece posibilidades de análisis interesantes, el objetivo del presente trabajo es abordar la configuración del género a partir de la elipsis y los espacios de indeterminación imposibles de concretizar en el cuento «Cartas de mamá» de Julio Cortázar. Relatos como este promueven un tipo de lectura distinto, uno que transgrede desde el mismo acto de leer, pues los receptores no adquieren todos los elementos necesarios para llenar los silencios creados: «los textos fantásticos proponen a su impenitente lector zonas de indefinición de más difícil recorrido que los demás textos ficcionales» (Campra, 2008: 15).

En el cuento del argentino, la actuación de la elipsis y de los espacios vacíos no actualizados por el lector es parte esencial de su funcionamiento y promueve, asimismo, el efecto fantástico a partir de lo no-dicho y no mediante la acotación y resolución del evento anormal que transgrede el mundo diegético. Antes de entrar en el análisis concreto del relato, es necesario dar cuenta de los elementos del género que sirven como base teórica para este artículo.

LA YUXTAPOSICIÓN DE DOS ÓRDENES

El género fantástico se distingue porque hace que sus personajes se vean inmersos en una situación en la cual su realidad se ve alterada por un evento que contradice las circunstancias que debieran regirlo. Para Todorov ese evento opone lo «natural» a lo «sobrenatural»; Ana María Barrenechea habla de lo «normal» frente a lo «a-normal»; Susana Reisz propone la convivencia de lo «posible» con lo «imposible».

Se podría emplear cualquiera de estas categorías funcionales como herramienta analítica, sin embargo lo que es importante destacar no es la forma más adecuada de referirnos a ellas, sino el hecho de que hay un enfrentamiento de dos esferas irreconciliables en la concepción extratextual de la realidad, pero que hacia el interior del relato devienen posibles y, es más, destruyen las certezas sobre las que se sustenta el mundo de los personajes: «Es por esto que la superposición, o entrecruzamiento de los órdenes representa una transgre-

sión absoluta, cuyo resultado no puede ser sino la subversión absoluta del concepto de realidad. La naturaleza de lo fantástico, desde esta perspectiva, consistiría en proponer al lector este escándalo racional: no hay substitución de un orden por otro, sino coincidencia» (Campra, 2008: 27).

Claro que esto suscita la duda con respecto a qué se entiende por realidad y si se debe tomar en cuenta la transgresión solo en el texto ficcional o si se debe confrontar con lo que cada lector concreto admite como posible desde su concepción del mundo. Avances científicos, por ejemplo, han ampliado y redefinido nuestro concepto de realidad, no obstante, como dice Roas: «[...] 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 solo 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» (Roas, 2009: 185).

En este sentido, la percepción de la realidad se ve trastornada dentro y fuera del texto fantástico, pero esto depende en gran medida de la problematización, de la que se hablará más adelante. De nuevo, esta alteración del orden de lo real no viene determinada tan solo por los temas o motivos: múltiples cuentos no especifican la naturaleza del suceso anormal, simplemente configuran una atmósfera opresiva en la que un elemento amenaza *in crescendo* desde su indefinición.¹ Sin embargo, la mera coincidencia de los dos órdenes no resultaría suficiente para que pudiésemos hablar de lo fantástico. A diferencia de otros géneros que juegan con la aparición de lo imposible en su universo ficcional, en la narrativa fantástica el ámbito que alude a la realidad empírica recibe, en ocasiones, un tratamiento mucho más detallado que el que corresponde al del fenómeno que desafía su estabilidad. Para que el contraste entre los dos órdenes referidos surta un efecto más devastador solemos hallar descripciones de lo cotidiano que permiten que el lector identifique ese mundo ficcional como una representación que se ajusta a su concepto de lo posible, más allá del momento histórico en el que se encuentre. Ciertas referencias pueden perder validez conforme pasan los años, pero las acciones son perfectamente identificables por su «normalidad»: «[...] se nutre inevitablemente de

1 Un ejemplo es el cuento de Julio Cortázar, «Continuidad de los parques», en el cual la mera posibilidad de que se diluyan las fronteras discernibles entre el mundo de la ficción y el de la realidad prefigura un riesgo que, aunque no se concreta y solo se intuye, provocan el efecto de desasosiego propio de lo fantástico.

los realia, de lo cotidiano, cuyos contrastes muestra, y conduce la descripción hasta lo absurdo, hasta el punto en el cual los propios límites, que el hombre y la naturaleza asignan tradicionalmente al universo, no circunscriben ningún dominio natural o sobrenatural, porque, invenciones del hombre, son relativos y arbitrarios» (Bessière, 2001: 86).

Varios de los cuentos de Cortázar que admiten la interpretación desde lo fantástico, podrían servirnos de ejemplo de lo anterior.² En «Cartas de mamá», la rutina entre Luis y Laura ocupa un lugar privilegiado en la narración. Hay largas descripciones de lo que conforma su día a día: la agencia publicitaria, el cine, las cartas de la madre de Luis. De hecho, como se analizará con más detalle, la amenaza aparece en uno de los componentes de esa misma cotidianeidad: las cartas. Una pequeña variación dentro de lo habitual desencadenará un enfrentamiento entre las esferas de lo posible y de lo imposible.

PROBLEMATIZACIÓN

Como se mencionó, el simple colapso entre estos dos mundos no genera lo fantástico; es imperativo que surja un conflicto a partir de dicha yuxtaposición de universos. Se sigue aquí, al igual que en Reisz, el concepto de problematización que emplea Barrenechea como elemento definidor de lo fantástico: «Proponemos para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (*in absentia* o *in praesentia*) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov» (Barrenechea, 1978: 89).

Si la intrusión de un elemento que no corresponde a la esfera de lo posible dentro de la ficción no genera ningún cuestionamiento, es muy probable que nos hallemos en uno de los géneros cercanos a, y no dentro del fantástico. Dicho conflicto debe estar subrayado en el interior del relato y no depender de que el lector lo comprenda como tal,³ pues la narración determina, en cier-

2 La rutina y acciones aparentemente simples establecen un mundo diegético en el que la rutina y los actos más simples actúan como marco para que la amenaza de lo anormal irrumpa. Basta echar un vistazo a cuentos como «Continuidad de los parques», «Casa tomada», «La noche boca arriba» o «Axólotl» para verificarlo.

3 Al respecto, dice Teodosio Fernández: «Los riesgos de dejar la decisión final en manos del lector, real o implícito, son tan evidentes que no necesitan resaltarse. Frente a lo que Todorov parece suponer, ninguna conclusión puede ser definitiva –ni siquiera las que aportan los personajes– mientras una historia no llegue a su fin, de modo que solo *a posteriori* se puede decidir si un relato pertenece al género de lo ex-

ta medida, las actualizaciones que éste debe realizar. Si bien el abanico interpretativo puede incluir otras lecturas de un texto que encaja en la categoría de lo fantástico –lecturas simbólicas, alegóricas, historicistas, psicológicas, etc.– el margen siempre estará limitado desde las estrategias textuales. Si la problematización no se concibe desde el origen del relato, el género se vería supeditado a las concepciones personales de cada lector concreto y se perdería en el universo interpretativo.

Un ejemplo en el que la problematización elimina la entrada a lo maravilloso es el cuento de Carlos Fuentes, «Chac Mool». El mundo ficcional es invadido por un dios prehispánico; sin embargo, las consecuencias de su intrusión –narradas a manera de diario– son de tal magnitud que la vida de Filiberto termina sospechosamente. La presencia de este ser sobrenatural codificado por las creencias mayas no se configura como algo lógico, que no genera cuestionamiento y que incluso entra dentro del mundo de lo posible,⁴ sino que ejerce una violencia que impide que la realidad reconocible recupere el orden perdido.

En los cuentos que se pueden abordar desde lo fantástico, hay una problematización que surge de la colisión del mundo real, cotidiano, con la posibilidad de un acontecimiento que la desestabilice. En ellos la amenaza no puede ser neutralizada, sino que perturba irremediablemente su mundo.⁵ Roas plantea al respecto:

El objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. [...] Una vez establecida la existencia de dos estatutos

traño o de lo maravilloso, o si la vacilación se mantiene una vez concluido el relato y en consecuencia lo fantástico se prolonga hasta el infinito. Si hasta el final no se pueden establecer conclusiones definitivas, no se ve la necesidad de cifrar lo fantástico en ese efecto que *inevitablemente* se traduce en la vacilación del lector. Los resultados no variarían si lo fantástico se relacionase con la causa que produce esa vacilación: con la irrupción en el relato de cualquier elemento que se resiste a una interpretación razonable. Lo extraño y lo maravilloso dejarían de ser una amenaza constante, aceptable como explicación patética de la condición evanescente de lo fantástico, pero sumamente incómoda a la hora de determinar las obras o fragmentos de obras en que lo fantástico se manifiesta. ¿Por qué no entender simplemente que un relato puede ofrecer dificultades a la hora de explicar racionalmente lo narrado, y que esto le otorga la condición de fantástico?» (Fernández, 1991: 38).

4 Si este fuese el caso, funcionaría análogamente a la leyenda cristiana: «los milagros son considerados y consecuentemente presentados como *fictivos*, como efectivamente acaecidos, si bien conforma a una causalidad distinta de la natural, inabordable con categorías racionales. Por cierto que semejantes relatos pueden ser leídos como ficciones pero quien así lo hace se ubica fuera del horizonte espiritual del que han nacido» (Reisz, 2001: 199).

5 Se pueden tomar como ejemplo cuentos como «Tenga para que se entretenga», de José Emilio Pacheco; «Dejen salir» de José Ferrer Bermejo; o «El doble» de Segundo Serrano Poncela.

de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite». Una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador.

Y directamente ligado a esa transgresión, a esa amenaza, aparece otro efecto fundamental de lo fantástico: el *miedo*. (2006: 111)

TRATAMIENTO Y TEMÁTICA

En la literatura fantástica contemporánea ya no hallamos tantos vampiros, dobles, fantasmas o monstruos. De hecho, este género nunca se ha apoyado tan solo en el nivel semántico para generar el efecto de desasosiego en sus lectores.

Ceserani da una lista de los sistemas temáticos recurrentes en los relatos de corte fantástico. En dicha lista encontramos: a) la noche, lo oscuro, el mundo tenebroso e inferior; b) la vida de los muertos; c) el individuo; d) la locura; e) el doble; f) la aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo no cognoscible; g) el eros y la frustración del amor romántico; h) la nada. (1999: 113-128). Sin embargo, el italiano dice que estos sistemas están íntimamente relacionados con los procedimientos discursivos. La presente enumeración deriva de un estudio de varios textos fantásticos en donde dichos temas han aparecido, pero no se puede dejar de lado el hecho de que la mayoría de ellos fueron escritos en el siglo XIX.

Si los textos fantásticos se limitaran a su nivel semántico, es muy probable que el género se hubiera agotado dentro de sus propios límites, como planteaba Todorov. En realidad, no hay un tema específico de lo fantástico, más bien este surge a través de su tratamiento: «[...] lo fantástico, ente inasible por antonomasia, 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. En las modalidades de esta interrelación mutua entre el tema y su tratamiento es donde podremos encontrar, pues, la forma de lo fantástico» (Botton, 1983: 29).

Botton asevera también que, así como no hay un tema específicamente fantástico, tampoco hay uno que no pueda serlo (1983: 32): en «Cartas de mamá», es de hecho un nombre lo que da pie a la aparición de lo fantástico como tal. El esquema de Rosalba Campra para tratar el ámbito semántico resulta uno de los más completos. Propone dos categorías, sustantiva y predica-

tiva, «que, tomadas individualmente o combinadas en mayor o menor grado de complejidad, permiten dar cuenta de la constelación de motivos que constituyen el nivel semántico del texto» (Campra, 2008: 33). La categoría sintagmática alude a la situación enunciativa –ejes de oposición yo/otro, aquí/allá, ahora/antes (o después)– y la paradigmática que califica uno o todos los componentes de aquéllas (2008: 33) se divide en concreto/no concreto, animado/inanimado, humano/no humano.

LOS ESPACIOS DE INDETERMINACIÓN

Más allá del nivel semántico –que evidentemente no puede ser ignorado en un estudio de lo fantástico–, el tratamiento formal ofrece más posibilidades de análisis. La misma Campra habla de una «poética del vacío» operante en este tipo de relatos. En la literatura contemporánea podemos notar que la ficción fantástica tiende cada vez más a economizar sus recursos para trastornar no solo la realidad de sus personajes, sino la de sus lectores. Esta transgresión se sustenta en el vacío informativo y establece un tipo de comunicación peculiar con sus receptores, fomentando así el espacio de la duda. Es cierto que la noción de la duda como el único elemento configurador de lo fantástico sugerido por Todorov ha quedado ya superada, sobre todo por la manera en que éste la planteaba:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por la ley de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. (Todorov, 2003: 24)

El simple hecho de que considere al género una mera línea divisoria, siempre evanescente, entre lo maravilloso y lo extraño es inoperante. El lector no tiene la obligación de optar por una u otra, sobre todo cuando muchos de los relatos contemporáneos impiden sistemáticamente llegar a una conclusión con respecto a lo que acontece y a sus causas. En definitiva, la vacilación⁶ que

6 «En el campo intratextual el relato fantástico sufre un cambio fundamental: la vacilación, que Todorov enuncia como rasgo definitorio del relato fantástico en general, solo aquí cumple esta función; en

propicia la duda no es el único rasgo distintivo del género; no obstante, puede ser uno de los factores más significativos en la configuración de los elementos desestabilizadores de la realidad.

Si se analizan los relatos que se pueden catalogar como fantásticos a partir de las figuras retóricas que emplean, es notable el uso de la elipsis.⁷ No me refiero aquí tan solo a su dimensión gramatical, sino a la omisión de determinados factores que pueden dotar de causalidad, o incluso normalizar, al acontecimiento transgresor. Es una figura que actúa para dejar espacios de indeterminación que no deben ser concretizados por su lector. Esta figura no es exclusiva de la literatura fantástica; sin embargo, su funcionamiento en ella potencia el efecto desestabilizador, pues envuelve al fenómeno y a sus posibles causas en un aura de ambigüedad irresoluble. «En los textos fantásticos es frecuente encontrarse con la apertura repentina de espacios vacíos, de elipsis en la escritura. En el momento culminante de la narración, cuando la tensión del lector es alta, cuando la curiosidad de saber es especialmente aguda, se abre de repente un hueco en blanco en la página, se impone en la escritura lo no dicho. [...] este procedimiento, [...], a menudo, produce efectos muy fuertes de sorpresa e incertidumbre [...]» (Ceserani, 1999: 109).

Una de las características de lo fantástico es la imposibilidad de colmar todos los vacíos que se presentan. En «Cartas de mamá», por ejemplo, lo que corresponde al planteamiento de la esfera de lo real, o de lo posible, no presenta ningún vacío que no pueda ser llenado o, por lo menos, ninguno que dificulte la comunicación entre texto y lector. En este sentido, se puede afirmar que las lagunas informativas que se plantean en el relato en relación con el pasado de Laura y Luis en Buenos Aires, con las pesadillas de Laura, con el sentimiento de culpa que –de acuerdo con María Blanco-Arnejo– es el motivo principal que da cohesión al relato (2003:493), pueden ser descifrados por me-

el romanticismo, en la medida en que se da, es, como se verá más adelante, simple proceso de desautomatización, en tanto que en la narrativa fantástica contemporánea es irrelevante. La primacía de la ambigüedad interpretativa o, en otras palabras, el cuestionamiento sobre los órdenes de mundos posibles, se presenta así, en la escuela realista, como resultado consecuente de la ideología positivista, la cual proyecta sus premisas básicas a la relación *lenguaje/mundo*. En este sentido, y aplicado a este período, la enunciación de Todorov de que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación, es pertinente. Puesto que si lo fantástico es configuración de un orden extra-ordinario, su única posibilidad de subsistir en un mundo, pues éste traza lo concreto, es, dado el carácter imaginario de lo fantástico, adoptando una estrategia de escritura paradójica, que impone lo fantástico por medio del cuestionamiento mismo de esta modalidad» (Jordan, 1998: 24-25).

⁷ Hablo aquí de la elipsis en el sentido de la omisión de uno o más datos y no en el sentido que Genette le otorga, pues éste toma en cuenta su dimensión temporal. Lo más cercano a esta figura en los planteamientos del teórico francés sería la paralipsis: «El tipo clásico de la paralipsis [...] es, en el código de la focalización interna, la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector» (Genette, 1989: 250).

dio de los indicios que se actualizan en el nivel de la narración. No obstante, en el momento en que el evento imposible o anormal comienza a funcionar hacia el interior del texto, se notan las lagunas informativas –a veces marcadas por la sintaxis misma– que el lector buscará rellenar sin mucho éxito. Es cierto que un receptor habituado a la lectura de textos fantásticos sabe que, a diferencia, por ejemplo, de la narrativa policiaca, el enigma no será resuelto satisfactoriamente. Asimismo, es evidente que la narrativa fantástica no hace uso tan solo de esta estrategia, pero en conjunción con otras decisiones que atañen a la estructura ficcional –elección de voz, de modo, hibridación genérica– hace que el efecto de desasosiego en el lector no logre desaparecer, incluso después de una segunda lectura del texto.

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es solo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir –aceptar– la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* [...] o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación –natural o sobrenatural codificada– para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir ni siquiera a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación). (Reisz, 2001: 197)

Esa irreductibilidad deriva, en gran parte, del tratamiento elíptico propio de lo fantástico. Si bien la vacilación no es el paradigma inamovible para definirlo, ciertamente es una de las herramientas más eficaces que tiene a su favor. Estas lagunas propiciadas por la elipsis, en una teoría del efecto estético de los textos ficcionales, funcionan como espacios vacíos y negaciones que deben ser actualizados para garantizar la comunicación entre texto y lector. Si hablamos de la ficción en general, uno de los factores a concretizar es el repertorio de la narración, que se constituye, a grandes rasgos, por las referencias a la tradición literaria precedente y al contexto en que se inscribe: «Lo no-dicho es constitutivo de lo que dice el texto; así, su «formulación», a través del lector, produce una reacción en las posiciones manifiestas del texto que por lo general presentan realidades fingidas. Si la «formulación» de lo no dicho se transforma en la reacción del lector frente al mundo presentado, entonces simultáneamente esto significa que la ficción siempre hace trascendible (*sic*) aquel mundo al que se refiere» (Iser, 1987: 279).

En el nivel de la lectura, los espacios vacíos son continuamente llena-

dos por el lector en favor de una nueva información que completa o modifica la precedente, dotando de coherencia y sentido a los segmentos que conforman el texto en la acción interpretativa. Asimismo, las negaciones orientan la lectura al tematizar los espacios vacíos que ellas mismas producen:

[...] la negación no solo produce espacios vacíos en el repertorio de normas seleccionado, sino también en la posición del lector, puesto que la validez suprimida de las normas identificables [sitúa] al lector en relación de posteridad con respecto a lo que le era conocido. En este sentido, la negación fija en el texto el espacio del lector con respecto al texto. Mediante la situación de posterioridad este espacio adquiere una cierta determinación, aun cuando ésta primeramente, permanezca vacía en cuanto al contenido. Implementarla significa tomar actitudes a fin de así poder convertir el texto en experiencia del lector. Aunque esta experiencia[,] si se la considera subjetivamente, puede resultar muy diversa, [...] el espacio del lector que ha quedado vacío siempre se verá ocupado por una experiencia. (Iser, 1987: 329)

Estos elementos constitutivos de la comunicación entre texto y lector, propios a toda narración ficcional, pueden ser trasladados al estudio del género fantástico. Este promueve un tipo de comunicación distinta, en tanto que desmonta metódicamente la posibilidad de actualizar los múltiples espacios vacíos y negaciones que postula. Si la interpretación de un texto literario se «va constituyendo en el tiempo de la lectura, a través de desambiguaciones sucesivas, que a veces llevan a una solución final, y otras quedan suspendidas indefinidamente» (Campra, 2008: 110), es lógico que la imposibilidad de eliminar el enigma planteado por el relato fantástico establezca una desviación de la regla comunicativa.

Desde este punto de vista, la culminación de la paradoja comunicativa la ofrecen los textos que llamamos fantásticos. En efecto, este tipo de relatos, más que a una solución, tiende a una frustración: la frustración de las expectativas del lector, que –otra paradoja más– es precisamente lo que parece buscar su lector habitual. El no saber (o por lo menos la dificultad de acceso a un saber de todos modos inverificable) constituye en lo fantástico el peculiar horizonte de expectativas en el que se inscribe la actividad del lector. (Campra, 2008: 111)

Así como la novela didáctica restringe la actuación de los espacios vacíos por su explícita función, los textos fantásticos, al postular la transgresión de nuestra concepción de la realidad, desautomatizan el proceso de la lectura en sí mismo.

Ahora, en el caso concreto de «Cartas de mamá», el evento transgresor realmente no es tangible sino hasta el final de la narración. El presentimiento de lo sobrenatural que atenta contra la realidad es el eje a partir del cual se configura el texto. Cada una de las cartas de la madre del protagonista actúa como una adición a la amenaza que se cierne sobre la vida, la «libertad condicional» (Cortázar, 2003: 179), de Luis y Laura y opera como la estrategia metonímica desde la que se construye el cuento.

El relato se mueve entre dos planos espacio-temporales. El presente de la narración se desarrolla en París, donde Luis y Laura viven desde hace dos años. El pasado, que permite concretizar varios espacios de indeterminación significativos para entender la historia de los personajes, corresponde a Buenos Aires. Las cartas propiciarán que estos dos momentos confluyan. Una de las consecuencias de esta yuxtaposición temporal es la detonación de lo fantástico. Desde que se establecieron en París, las cartas han alterado la vida del protagonista. Éste es el primer indicio de que estas misivas, aun sin contener el nombre del hermano muerto, irrumpen en la vida cotidiana de los personajes. Sin embargo, previo al arranque de la acción narrativa, podían ser desechadas, borradas, con relativa facilidad.

Cada carta de mamá (aun antes de esto que acaba de ocurrir, este absurdo error ridículo) cambiaba de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota. Aun antes de esto que acababa de leer –y que ahora releía en el autobús entre enfurecido y perplejo, sin acabar de convencerse–, las cartas de mamá eran siempre una alteración del tiempo, un pequeño escándalo inofensivo dentro del orden de cosas que Luis había querido y trazado y conseguido, calzándolo en su vida como había calzado a Laura en su vida y a París en su vida. Cada nueva carta insinuaba por un rato (porque después él las borraba en el mismo acto de contestarlas cariñosamente) que su libertad duramente conquistada, esa nueva vida [...] se borraba como el fondo de las calles mientras el autobús corría por la rue de Richelieu. No quedaba más que una parva libertad condicional, la irrisión de vivir a la manera de una palabra entre paréntesis, divorciada de la frase principal de la que sin embargo es casi siempre sostén y explicación. Y desazón, y una necesidad de contestar en seguida, como quien vuelve a cerrar una puerta. (2003: 179)

La primera información que el lector obtiene establece un precedente: las cartas siempre han transgredido la vida «calzada» del protagonista; son la entrada para que el pasado irrumpa en el presente de los personajes, pues siempre han violentado el orden impostado que Luis ha tratado de edificar desde que él y Laura salieron de Buenos Aires. Pero en esta ocasión hay algo

que no se puede pasar por alto. Un error absurdo y ridículo, que siembra la incertidumbre en el protagonista, impide que este restablezca la organización de su universo: las cartas ya no son tan solo un paréntesis que se cierra, sino que está franqueando las fronteras delimitadas por su propia temporalidad. Más tarde se sabrá que lo que Luis racionaliza como un error es la inclusión del nombre de su hermano muerto, Nico, en la carta. Durante el transcurso de la narración, los personajes reciben tres cartas. Cada una aumentará exponencialmente la amenaza de lo fantástico, pero no su concreción. Este cuento propicia la actualización de los espacios de indeterminación al aportar información del pasado; los vacíos que el texto permite completar al lector son indispensables para entender la importancia de la mención de Nico.

[...] en estas interrupciones señaladas por los espacios vacíos, se libera en los elementos del repertorio seleccionado algo que necesariamente permanecía oculto, mientras aquéllos estaban insertos en el contexto conocido. Tal liberación de los espacios clausurados comienza entonces a orientar las posibilidades de combinación del lector. Ciertamente los espacios vacíos no solo se ocultan en el repertorio, sino igualmente en las estrategias. El texto como imagen dotada de perspectiva solicita una relación permanente entre sus perspectivas de presentación. Pero, puesto que estas perspectivas en la textura del texto se encuentran estratificadas, hay que crear persistentemente, en el proceso de la lectura, la relación entre los segmentos de distintas perspectivas. (Iser, 1987: 282)

Los segmentos que se entrelazan corresponden a las dos temporalidades que configuran el cuento. En la medida en que el lector adquiere más conocimientos con respecto a la historia de Luis y Laura en Buenos Aires, la amenaza se vuelve más concreta, incluso si se supusiera como plausible que los eventos fueron desencadenados por la culpa de aquellos al traicionar a Nico.⁸ El final del cuento, que no su desenlace, será el espacio de indeterminación imposible de completar.

8 Dice Jaime Alazraki: «el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos: no es Nico, el hermano muerto del personaje de 'Cartas de mamá', quien reaparece al final del cuento, sino la proyección de Nico en la conciencia acosada por la culpa y el remordimiento de Laura y Luis» (2001: 280). Algo similar ocurre con la interpretación de Blanco-Arnejó. Son tantos los espacios de indeterminación que regulan (o impiden) la interacción entre texto y lector en este relato, que es posible realizar una lectura freudiana de la culpa como elemento subyacente. Y, en efecto, ésta resulta fundamental para comprender la dinámica entre los personajes que habitan este universo diegético. Pero no podemos omitir que, aún cuando la lectura de Alazraki y Blanco-Arnejó puede tener cabida en una interpretación psicológica, el cuento no ofrece los suficientes elementos textuales para concretizar qué o quién se aparece al final y esos vacíos no pueden ser colmados. Se puede intuir, mas no confirmar, y de ahí la inquietud que invade al lector.

Existen, sin embargo, silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características de 'género'. Este es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad. (Campra, 2008: 112)

Cada carta aumenta la tensión en el lector, pues cada intento de racionalizar la aparente presencia de Nico tras su muerte se ve invalidado por la insuficiencia de las justificaciones frente al presentimiento de que algo imposible está sucediendo. La información acerca de Nico es neutralizada al atribuir a la senilidad de la madre lo que el protagonista cree que fue un simple intercambio de nombres:

Lo mejor de mamá era que nunca se había abandonado a la tristeza que debía causarle la ausencia de su hijo y de su nuera, ni siquiera al dolor –tan a gritos, tan a lágrimas al principio– por la muerte de Nico. Nunca, en los dos años que llevaba ya en París, mamá había mencionado a Nico en sus cartas. Era como Laura, que tampoco lo nombraba. Ninguna de las dos lo nombraba, y hacia más de dos años que Nico había muerto. La repentina mención de su nombre a mitad de la carta era casi un escándalo. Ya el solo hecho de que el nombre de Nico apareciera de golpe en una frase, con la *N* larga y temblorosa, la *o* con una cola torcida; pero era peor, porque el nombre se situaba en una frase incomprendible y absurda, en algo que no podía ser otra cosa que un anuncio de senilidad. De golpe perdía la noción del tiempo, se imaginaba que... El párrafo venía después de un breve acuse de recibo de una carta de Laura. Un punto apenas marcado con la débil tinta azul comprada en el almacén del barrio, y a quemarropa: 'Esta mañana Nico preguntó por ustedes'. El resto seguía como siempre [...]. Pero Nico había preguntado por ellos. (Cortázar, 2003: 181)

La mención de Nico vulnera la vida de Luis en dos niveles. En primera instancia, rompe el silencio que se ha construido en torno a aquél: un silencio que, en cierta medida, en lugar de sumirlo en el olvido es un tácito recordatorio de su presencia. En segunda, como se verá más adelante, corresponde a la suposición de que hay una posibilidad de lo imposible.⁹ Nico podría reapare-

9 Esta doble cualidad del silencio que se configura en «Cartas de mamá» juega con las concepciones dicotómicas de la realidad y emplea a lo fantástico para transgredirlas. La ausencia inminentemente sugiere una presencia: «la alteridad no es solo la nada, el vacío. Al mismo tiempo que llega a destruir de manera mecánica nuestra relación con el mundo representado, la metonimización instala la alteridad como PRESENCIA. La ceguera de la mirada no implica la presencia de lo vacío, sugiere más bien, a

cer desafiando los límites entre la vida y la muerte. «El personaje del hermano muerto y anterior novio de Laura será la presencia ausente que desencadene un nuevo orden de cosas, una nueva realidad [...] que sucesivamente se irá apropiando del territorio consuetudinario» (Quintero, 1981: 194).

Luis concluye que su madre escribe Nico cuando en realidad se refería al primo Víctor: «Pensó si no podría borrar la palabra, reemplazar Nico por Víctor, sencillamente reemplazar el error por la verdad» (Cortázar, 2003: 181). Pero el lector solo puede interpretar esta aparente verdad como una conjetura. Este es uno de los muchos fragmentos en que la elección de un narrador heterodiegético con focalización interna en Luis funciona como elemento estructurador de vital importancia para la actualización del texto, lo cual resulta en que, incluso cuando el narrador posea más información, opta porque la determinación de lo erróneo quede supeditada a la percepción del protagonista. El lector se ve encaminado a organizar el texto desde la perspectiva de Luis, por tanto, la problematización que la transgresión de órdenes causa, al menos su amenaza, será perceptible a través de él: «En realidad hubiera sido fácil cambiar Nico por Víctor, que era el que sin duda había preguntado por ellos. El primo Víctor, tan atento siempre [...]. Esta mañana Víctor preguntó por ustedes. Tan natural que Víctor pasara a visitar a mamá y le preguntara por los ausentes» (2003: 182).

Aunque es una suposición lógica dentro del mundo del protagonista, sigue sin comprobarse su veracidad. De hecho, parece que el propio Luis lo duda y que simplemente aplica un criterio racional a la posibilidad de lo imposible; adapta esta hipótesis como el resto del entorno e intenta, sin resultado, que esta carta sea borrada como todas las anteriores. La información del pasado que actualiza el presente no evita que la problemática presencia de Nico se imponga:

Lo raro era que Laura no lo nombraba nunca y que por eso tampoco él lo nombrara, que Nico no fuera ni siquiera el difunto, ni siquiera el cuñado muerto, el hijo de mamá. Al principio le había traído un alivio después del turbio intercambio de reproches, del llanto y los gritos de mamá, de la estúpida intervención del tío Emilio y del primo Víctor (*Víctor preguntó esta mañana por ustedes*), el casamiento apresurado y sin más ceremonia que un taxi llamado por teléfono y tres minutos delante de un funcionario con caspa en las solapas. (2003: 184; cursivas mías)

pesar de la imposibilidad de darle forma, la presencia de lo OTRO» (Bozetto, 2001: 235). Nico siempre ha estado presente, pero ahora se corre el riesgo de que se materialice desde su ausencia.

Este subrayado es significativo al menos en dos aspectos. Por una parte, hace referencia al paréntesis como elemento estructurador que se configura durante toda la narración: ese paréntesis «divorciad[o] de la frase principal de la que sin embargo es casi siempre sostén y explicación» (2003: 179). Las cartas de la madre de Luis siempre han tenido ese efecto parentético en su vida. Un elemento textual que se puede eliminar sin alterar el contenido pero que matiza la frase (la historia) de la que depende su existencia. A lo largo del cuento estos paréntesis textuales contienen información que complementa y hasta contradice lo que se plantea en el plano principal de la narración.¹⁰ En segundo lugar, y en conjunto con lo previamente dicho, el contenido del paréntesis trae a la escena lo que Luis intenta con vehemencia desterrar del presente y de la narración misma: al envolverlo de nuevo en el silencio, tal como su madre y Laura lo hacen, lo único que logra es que el lector esté cada vez más consciente de la amenaza que Nico representa para el orden de la realidad objetiva, además de probar la insuficiencia de la primera racionalización del acontecimiento:

[...] a quién le importaba nada de Nico vivo o muerto, pero la tolerancia de su recuerdo en el panteón del pasado hubiera sido la oscura, irrefutable prueba de que Laura lo había olvidado verdaderamente y para siempre. Llamado a la plena luz de su nombre el íncubo se hubiera desvanecido, tan débil e inane como cuando pisaba la tierra. Pero Laura seguía callando el nombre de Nico, y cada vez que lo callaba, en el momento preciso en que hubiera sido natural que lo dijera y exactamente lo callaba, Luis sentía otra vez la presencia de Nico en el jardín de Flores, escuchaba su tos discreta preparando el más perfecto regalo de bodas imaginable, su muerte en plena luna de miel de la que había sido su novia, del que había sido su hermano. (2003: 184)

Al ocultarle a Laura la primera carta que hacía mención de Nico, Luis hace más perceptible la presencia de lo omitido. El esfuerzo por encapsularlo en un paréntesis solo logra que lo que se presiente como una transgresión a lo posible adquiera mayor importancia. Para cuando llega la segunda carta, ya

10 De hecho, en el relato, los paréntesis cumplen diversas funciones: actúan como analepsis completivas que nos ofrecen información que ayudan a resolver ciertas lagunas informativas; enuncian los deseos de Luis en relación con el pasado y el futuro; se configuran como indicios o matizan situaciones... Incluso dan pie para comprender la dimensión psicológica del protagonista: «La vida entre paréntesis ofrece connotaciones de una vida aislada, como en una burbuja, y también contiene la idea de algo efímero, algo poco estable, que puede cambiar en cualquier momento. Ésta es la forma en que Luis se siente, que su vida puede cambiar en cualquier momento, que la burbuja puede romperse. Así, el paréntesis puede servir para hacer hincapié en una realidad muy dolorosa para Luis [...]». (Blanco-Arnejó, 2003: 497).

no es posible ignorar su existencia, pues Nico no se limita a mandar saludos, sino que amenaza con ir a Europa, a París: «Después había como una estrellita azul [...] y entonces unas reflexiones melancólicas sobre lo sola que se quedaría si también Nico se iba a Europa como parecía, pero ése era el destino de los viejos, los hijos son golondrinas que se van un día, hay que tener resignación mientras el cuerpo vaya tirando. La señora de al lado...» (2003: 185).

Cada carta contiene información que atenta contra el orden que Luis se ha fabricado y, por consiguiente, se deben tomar las medidas para detener la transgresión. Si bien no puede ocultarle la carta a Laura, puede tratar de contener las consecuencias. Luis escribe a su tío Emilio con la esperanza de que confirme su sospecha y corrobore que su madre sufre de una suerte de demencia senil. Asimismo, escribe a su madre haciendo caso omiso de su «error» e intenta neutralizar el peligro que éste encierra al corregir los nombres: «De modo que Víctor habla de venir a Europa» (2003: 188). A pesar de que Laura y Luis fingien que nada ha pasado, de que ésta pretende, junto con el protagonista, que tan solo fue un error,¹¹ el daño ya está hecho, pues lo fantástico coloca «la sinrazón en la medida misma en que concierta el orden y el desorden, que el hombre adivina en lo natural y lo sobrenatural, bajo el signo de una racionalidad formal» (Bessière, 2001: 86). Las pesadillas de Laura vuelven y la respuesta del tío Emilio, en lugar de tranquilizar a Luis, le demuestra que su explicación no es suficiente, incluso cuando atribuya la aparente normalidad de su madre a la ineptitud de su tío. Aun cuando no hay elementos textuales concretos que posibiliten que el lector determine a cabalidad que las pesadillas de Laura están vinculadas con Nico y su pasado en Buenos Aires, hay indicios de que, en efecto, hay una relación; pero más allá de esto, lo que se debe enfatizar es que el riesgo que supone la intromisión de lo «anormal» es tal que transgrede incluso el espacio subjetivo de Laura.

Antes de que el orden pueda ser restablecido, llega la tercera carta y sus efectos serán irreversibles. Ésta contiene los datos concretos de la llegada de alguien que aparentemente es Nico: «Luis encontró la carta de mamá en el cajón de la mesa de luz y la llevó a la oficina. Telefoneó a la compañía naviera, aunque estaba seguro de que mamá daba las fechas exactas. Era su única seguridad, porque todo el resto no se podía siquiera pensar» (Cortázar, 2003: 190). A decir verdad, Nico siempre estuvo, desde el silencio, con Luis y Laura. Solo que ahora amenaza con manifestarse de otra manera, una que no corres-

11 De hecho, al leer la tercera carta, Laura afirmará que la madre se ha vuelto loca para tratar, de nuevo, de anular sin éxito el peligro que Nico supone.

ponde a la lógica del mundo cognoscible. Es tal la magnitud de la amenaza que es difícil suponer que no tiene una existencia real. «¿Para qué fingir (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) que mamá estaba loca? Lo único que se podía hacer era no hacer nada, dejar que pasaran los días, salvo el viernes» (2003: 191). De acuerdo con la información en la carta, alguien –el narrador no permite que el lector sepa de primera mano lo que ésta contiene, tiene que inferirlo a partir de las acciones de los personajes– llegará el viernes 17 a París. Laura va a la estación a buscar al pasajero anunciado. Luis la sigue. La sospecha de que algo imposible puede ocurrir es significativa, pero no se aclara nada. No se sabe si Laura halló a quien buscaba.

Quizá estaba en la otra habitación, o quizá estaba apoyado en la puerta como había esperado él, o se había instalado ya donde siempre había sido el amo, en el territorio blanco y tibio de las sábanas al que tantas veces había acudido en los sueños de Laura. Allí esperaría, tendido de espaldas, fumando también él su cigarrillo, tosiendo un poco, riéndose con una cara de payaso como la cara de los últimos días, cuando no le quedaba una gota de sangre sana en las venas. (2003: 192-193)

El lector tiene que ir actualizando los retazos de información que recibe, pero los elementos omitidos son abundantes. La misión de la elipsis hacia el final del cuento es crear una incertidumbre sin solución aparente. Como se mencionó, en «Cartas de mamá» se concretan todos los espacios de indeterminación necesarios para entender el pasado de los personajes y, por ende, comprender la amenaza que constituiría la reaparición de Nico. Éste murió y su retorno representa lo imposible transgrediendo el orden de lo posible. La narración se configura a partir de la amenaza de su presencia, pero no permite que el lector asevere con certeza qué sucedió:

Pasó al otro cuarto, fue a la mesa de trabajo, encendió la lámpara. No necesitaba releer la carta de mamá para contestarla como debía. Empezó a escribir, querida mamá. Escribió: querida mamá. Tiró el papel, escribió: mamá. Sentía la casa como un puño que se fuera apretando. Todo era más estrecho, más sofocante. El departamento había sido suficiente para dos, estaba pensado exactamente para dos. Cuando levantó los ojos (acababa de escribir: mamá), Laura estaba en la puerta, mirándolo. Luis dejó la pluma.
–¿A vos no te parece que está mucho más flaco?–dijo.
Laura hizo un gesto. Un brillo paralelo le bajaba por las mejillas.
–Un poco– dijo –. Uno va cambiando... (2003: 193)

La indeterminación de este relato permite que varias interpretaciones tengan lugar. Algunos críticos¹² afirman que Luis se identifica a tal grado con Nico que termina por convertirse en él. Ciertamente hay elementos que sustentarían esta interpretación, pero la incapacidad para llenar el espacio vacío más significativo del cuento enfrentará al lector al abismo de lo incognoscible. Se eliden las marcas textuales que permiten identificar quién enuncia los diálogos. ¿Quién está más flaco? ¿Quién cambió? ¿Reconocieron a Nico en la estación? ¿Está Nico en el apartamento? ¿A quién se dirige Laura? No hay respuesta conclusiva. Al lector le está vedado el resto de la historia. Hay un final, no un desenlace. Incluso el empleo de los puntos suspensivos propicia que la acción se alargue más allá del cuerpo del texto, así como la duda que invade tanto a lector como a los personajes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 265-282.
- BARRENECHEA, Ana María (1978): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», en *Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, Caracas, pp. 87-103.
- BESSIÈRE, Irène (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 83-104.
- BOTTON BURLÁ, María (1983): *Los juegos fantásticos: estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- BLANCO-ARNEJO, Flora (2003): «Los sonidos del silencio: una interpretación freudiana de ‘Cartas de mamá’ de Julio Cortázar», *Hispania*, vol. 86, núm. 3 (septiembre), pp. 493-501.
<<http://dx.doi.org/10.2307/20062877>><http://search.crossref.org/?q=%C2%ABLos+sonidos+del+silencio%3A+una+interpretaci%C3%B3n+freudiana+de+%E2%80%98Cartas+de+mam%C3%A1%E2%80%99+de+Julio+Cort%C3%A1zar>
- BOZETTO, Roger (2001): «¿Un discurso de lo fantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 223-242.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Editorial Renacimiento, Sevilla.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, Juan Díaz de Atauri [trad.], Visor, Madrid.
- CORTÁZAR, Julio (2003): «Cartas de mamá», en *Cuentos completos/1*, Alfaguara, México, pp. 179-193.

12 Véase Quintero Marín (1981):.

- FERNÁNDEZ, Teodosio (1991): «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela, Madrid, pp. 38-56.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Carlos Manzano [trad.], Lumen, Barcelona.
- ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer: Teoría del efecto estético*, J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito [trad.], Taurus, Madrid.
- JORDAN, Mary Erdal (1998): *La narrativa fantástica: Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Vervuert Iberoamericana, Madrid.
- QUINTERO MARÍN, María Cecilia (1981): *La cuentística de Julio Cortázar*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 193-221.
- ROAS, David (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis*, vol. II, núm. 3 (enero-junio), pp. 95-116.
- ROAS, David (2009): «¿Hay literatura fantástica después de la mecánica cuántica? Nuevas perspectivas teóricas», en Amelia Sanz Cabrerizo (ed.), *Teoría literaria española con voz propia*, Arco/Libros, Madrid, pp. 171-189.
- TODOROV, Tzvetan (2003): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México.

ESQUIZOANÁLISIS DEL DESEO Y LITERATURA FANTÁSTICA

JOANA VIDEIRA ÁLVAREZ
Universitat de Barcelona
jvideira.alvarez@gmail.com

Recibido: 19-06-2014
Aceptado: 06-04-2015



RESUMEN

La literatura fantástica ha sido analizada como un género literario en el que se hacen visibles las fisuras de la razón, como el reverso trascendente de la realidad, lugar oculto al que el sujeto puede acceder. Sin embargo, siguiendo la propuesta del esquizoanálisis propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari, podemos leer lo fantástico como el lugar de la liberación delirante del deseo, donde la palabra deviene acción. Nos centraremos especialmente en los cuentos «Lejana» y «Axolotl» de Julio Cortázar y en la novela *O homem duplicado* de José Saramago. En estas obras fantásticas, que abordan el tema del doble, el devenir-otro deleuziano se refigura en el texto a través de unas subjetividades que buscan en la alteridad la salida de su propia cárcel identitaria.

PALABRAS CLAVE: fantástico, esquizoanálisis, deseo, doble, devenir-otro.

ABSTRACT

Fantastic literature has been analysed as a literary genre in which the fissures of reason become visible. It has often been interpreted as a transcendental reversal of reality, a hidden place which the subject can access. However, following the proposal of schizoanalysis given by Gilles Deleuze and Felix Guattari, we can read the fantastic as the place of delirious liberation of desire, where word becomes action. We focus particularly on the short stories «Lejana» and «Axolotl» by Julio Cortázar and the novel *O homem duplicado* of José Saramago. In these works that deal with the theme of the double, the deleuzian becoming-other is represented in the text by some subjectivities that seek in otherness the exit of their own identity jail.

KEYWORDS: fantastic genre, schizoanalysis, desire, double, becoming-other.



A la literatura fantástica le pertenece, sin duda, el motivo de la distorsión o desviación de lo real. Quizás por ello, ha sido leída como la producción literaria relacionada con lo no lógico, lo no natural, tematización del supra o del infra mundo, como la «categoría negativa» de la objetividad (Nandorfy, 1991: 243). Partiendo de esta visión de lo fantástico como trasunto de la razón hegemónica, parte de la crítica ha propuesto una lectura del género como subversión del orden dominante, como ruptura y amenaza a la realidad ilusoria del sujeto en la modernidad. Según David Roas, «El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real» (2001: 8).

Ahora bien, es cierto que la puesta en abismo del sujeto moderno –o posmoderno– ha sido uno de los grandes acometidos de la literatura y del pensamiento y, en ese sentido, puede bien ser que la literatura fantástica constituya uno de los representantes estéticos más fieles a estas inquietudes. La ruptura del modelo unitario de la subjetividad ha devenido uno de los temas nucleares de un sujeto que es ya incapaz de creer en la razón hegemónica que fue en su día la ilusión del humanismo ilustrado. El sujeto hoy presente –si es que no está ya del todo seguro– que las condiciones de su subjetividad ya no se pueden amparar en aquel ideal absoluto del cogito ergo sum: sujeto estable y sin fisuras. Ante el vaciamiento de los referentes estables, la retirada de la significación absoluta y la ausencia de una interpretación unívoca, lo fantástico parece surgir como la literaturización de las nuevas condiciones ontológicas del sujeto posmoderno. En el universo sin fuga y sin concesiones de la razón totalizadora, la literatura fantástica emerge como un espacio posible de liberación y un lugar donde se desfiguran las dimensiones resistentemente cartesianas de lo real.

Sin embargo, la línea que separa el desmantelamiento del sujeto estable y la reivindicación de su autonomía ha sido a menudo difuminada, en favor de una lectura que interpreta lo fantástico moderno como herramienta de subversión de lo real y de sus fuerzas de dominación. Así, por ejemplo, para Rosie Jackson:

Lo fantástico moderno, la forma de fantasía literaria que se genera en la cultura secularizada producida por el capitalismo, es una literatura subversiva. Existe junto a lo «real», en cualquiera de las caras del eje cultural dominante, como una presencia enmudecida, un otro imaginario y silenciado. Desde un punto de vista estructural y semántico, lo fantástico aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente. (Jackson, 1981: 151)

Según esta lectura, lo fantástico sería el lugar en el cual se revelaría lo reprimido por la cultura dominante, además del mecanismo capaz de hacer que se impregnen en lo social los flujos subversivos recludos en sus márgenes. Para Jackson, ha sido precisamente por su capacidad desmitificadora del orden por lo que el género fantástico habría sido secuestrado por el poder y relegado a la periferia del sistema literario.¹ Sin embargo, debemos preguntarnos: ¿es realmente acertada la afirmación de Jackson de que lo fantástico ha sido enmudecido y relegado a la periferia del sistema cultural dominante? ¿Lo fantástico no es hoy una de las formas literarias más abundantes en nuestras estanterías, en las librerías, en las adaptaciones cinematográficas? Y, por otra parte, ¿podemos afirmar, con la seguridad que lo hace Jackson, que la mera expresión de lo reprimido es en sí un acto subversivo?

Profundamente influenciada por Hélène Cixous (las referencias en su artículo empiezan en el epígrafe, recogen el texto y lo cierran en la última frase), Jackson lee lo fantástico como el lugar en el que el orden dominante es trascendido y transgredido para reflejar las inquietudes ontológicas del sujeto de la modernidad. Sin embargo, su lectura de lo fantástico no supone tanto una verdadera transgresión como una inversión, es decir, lo fantástico para Jackson no es un medio de emancipación, sino un mecanismo que revelaría una topografía oculta: el reverso de lo real. El movimiento que anuncia la interpretación de Jackson se asemeja aún a aquella inversión platónica a través de la cual el sujeto puede acceder (ascender o descender) a un nuevo orden. Además, la idea que la realidad incluye dentro de sí –en su reverso, camuflada o enmudecida– otra realidad más genuina y libre, peca del mismo esencialismo que venía a denunciar. Suponer que la liberación del sujeto que favorece lo fantástico se basa en una simple inversión del orden de lo real (similar a la ascensión freudiana de lo reprimido) es precisamente el movimiento idea-

1 «El arte fantástico –es algo que no debe sorprendernos– ha sido enmudecido por una tradición de crítica literaria implicada en el apoyo de los ideales establecidos, antes que en la subversión de los mismos. [...] La expulsión de lo fantástico a los márgenes de la cultura literaria es en sí mismo un gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura» (Jackson, 1981: 142).

lista y platónico que llevó, en primera instancia, al sujeto a su reclusión en el orden de la razón dominante.

Paralelamente, otra línea crítica propone una lectura contraria: que lo fantástico ha sido utilizado por el discurso dominante como receptáculo controlado de las ansiedades sociales, es decir, como forma de control y no como liberación del sujeto. En este sentido, Irène Bessièrre declara, a propósito de la función social de lo fantástico, que

La obsesión del mito o de lo simbólico no es más que la expresión de una oscura exigencia de orden permanente [...] lo insólito expone la debilidad del individuo autónomo y el reencuentro de un maestro legítimo. [...] Cuando esta ideología crea la falta, ya no permite imponer una lectura de lo real; y produce entonces unas obras que, utilizando de forma manifiesta lo irreal y el símbolo, la sitúan alrededor de lo real y, por eso mismo, la preservan y le otorgan un poder de expresión. (Bessièrre, 1974: 100-101)

Para Bessièrre lo fantástico conlleva el peligro de construirse como un mecanismo de sujeción a través del terror y lo insólito. La ausencia de normas y la presentación del caos ante el evento fantástico pueden ser fácilmente remitidas a un mandato del orden de lo real, pues el fantástico, no lo olvidemos, siempre se ubica en lo real normativizado, para desde allí infundir el caos.²

Ahora bien, afirmar la capacidad de emancipación o de sujeción al poder del enunciado literario obliga, necesariamente, a una reflexión previa sobre el concepto de lo real, una vez que anclamos nuestra lectura en la forma en la que el texto se relaciona con ese real. Específicamente en el caso del género fantástico se hacen obligatorias unas aclaraciones previas, una vez que es un género que se construye, precisamente, en el umbral de lo real y su subversión, entre la mimesis y la fantasía, entre lo normal aceptado y lo anormal desviante (Barrenechea, 1985: 45-56). De este modo, se hace fundamental comprender de qué forma el texto se relaciona con ese real extratextual, «pues no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico-social» (Barrenechea, 1985: 45). Habrá que señalar que Barrenechea no se refiere

2 También el crítico José B. Monleón demostró como lo fantástico en el siglo XIX funcionó como un mecanismo de regulación del deseo, y de qué forma ayudó a moldear la consciencia social para servir a los intereses del mantenimiento del orden burgués contra su gran temor: la consciencia de clase que anunciaba el marxismo. «Marx and Engels endowed unreason, as far as it implied a negation of bourgeois order, with a definite political name; they assigned to those specters which populated the imagination a concrete space and time. The phantom was *hic et nunc*, in contemporary times and within the geographic boundaries of the “advanced” European societies». (Monleón, 1990: 60)

en lo anterior a lo real como categoría psicoanalítica u ontológica, sino explícitamente a las condiciones socioculturales de una determinada época. Es importante señalar esta cuestión una vez que la categoría de lo real, lejos de ser un elemento estable, es, como avisa Edelweis Serra, una topografía inabarcable: «La realidad, toda la realidad, postula todos los reales posibles, aun lo racionalmente imposible; acoge todo en su seno, los objetos empíricos e ideales, incluso los desconocidos; recubre en fin la totalidad de los entes en todos los órdenes» (1978: 106). Este carácter onmiabarcante de lo real, categoría intrínseca a la constitución del sujeto como tal y noción indiscernible a la subjetividad, convierte todo intento de reflexión en un problema de carácter ontológico.

Por todo lo anterior, no podemos dejar de leer muy críticamente la visión de Jackson, cuando pretende leer lo fantástico como mera subversión de lo real. Una lectura así de lo real en lo fantástico no deja de partir del presupuesto de que eso a que hemos dado en llamar realidad es un constructo estable y llano, capaz de ser revertido o dejado al descubierto en el enunciado literario. Además, presupone una total autonomía entre lo real, el sujeto y la ideología, en vez de asumir la profunda e intrincada red que los une.

Precisamente lo que denuncian autores como Deleuze y Guattari es que la noción de realidad, lejos de ser una topografía estable que el sujeto simplemente ocupa, es una entidad compleja y cambiante. Lo real no es simplemente un recipiente habitado por el sujeto, sino una entidad compleja que surge de los esquemas cognitivos, psicológicos, socio-históricos, individuales y colectivos de ese sujeto. Desde esta perspectiva, lo real se convierte en un lugar de intersticios y puntos ciegos, de fuerzas de dominación y de liberación, que constituye al sujeto a la vez que lo sujeta y aprisiona, toda crítica debe necesariamente partir de esta premisa. Como afirma José Luis Pardo, a propósito del pensamiento deleuziano: «Trabajar en la teoría de lo que hacemos es, ante todo, comenzar por la teoría de lo que nos hace, aquellos principios [...] según los cuales el espíritu, que no es de entrada sino esa misma colección de impresiones dispersas que denominamos "lo dado", deviene sujeto, queda sujetado» (1999: 26). Si lo real es el único espacio donde se deviene sujeto, si no hay subjetividad que no esté anclada en él, se invalida toda posibilidad de regreso a una subjetividad originaria, previa a ese real. La realidad que nos explica Deleuze no admite un binomialismo sencillo entre verdad y apariencia, sino que exige que toda forma de subversión parta, por un lado, del presupuesto de que el sujeto es siempre una entidad sujeta a lo real y, por el otro, que lo real se constituye en una serie de fuerzas ideológicas.

Ahora bien, estas relaciones entre real, sujeto e ideología se hacen particularmente explícitas en las producciones fantásticas recientes. A medida que el sujeto va ganando consciencia de su subjetividad fracturada, lo fantástico se aleja de las formulaciones clásicas del terror, del monstruo o de lo fantasmal, para plasmar las fisuras de la subjetividad moderna en sus tambaleos ontológicos y donde lo real surge como un ente ominoso más, capaz de generar angustia o incertidumbre. También para Jaime Alazraki, las nuevas formulaciones de lo fantástico no «producen miedo o terror [sino] una perplejidad o inquietud [...] por lo insólito de las situaciones narradas [...]». Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón» (Alazraki, 1990: 277). En efecto, una vez que el género fantástico se nutre de la existencia histórica, social y psíquica del sujeto, sus variaciones modernas—o posmodernas—incorporan un nuevo tipo de inquietudes que dependen enteramente de la condición ontológica del sujeto contemporáneo para ser comprendidas.

A diferencia del género maravilloso, que recurre a hechos imposibles ubicándolos en un territorio indeterminado (o, en todo caso, uno con unas normas distintas de las que rigen nuestra realidad) lo fantástico se instala en lo real para, a partir de ahí, verificar las consecuencias de un desvío. Si el primero sitúa los acontecimientos en un orden inventado que tiende a la universalidad de la moral, ya el segundo los ubica en una realidad verosímil, pero desfalcada por algún lado por un acontecimiento único. Sobre esta diferencia, Irène Bessière propone una distinción entre lo maravilloso y lo fantástico sostenida, precisamente, en el carácter universal moral de lo maravilloso y el singular «jurídico» de lo fantástico (1974: 90).

A continuación Bessière advierte que «un estudio o una definición de lo fantástico no deben inicialmente privilegiar el examen de la condición del sujeto» (1974: 89). Sin embargo, la contradicción entre el carácter singular de lo fantástico y su irreductibilidad a lo subjetivo es solo aparente, una vez que el carácter ominoso de lo fantástico no reside en el yo (el sujeto del acontecimiento) sino en la singularidad del orden del mundo. Lo fantástico representa la excepción (jurídica, en el sentido que se relaciona directamente con la ley y sus irregularidades) que cuestiona lo real al producir una fractura en su seno. Es por ello que Bessière puede afirmar que, mientras lo maravilloso «coopera con la función de lo real» (1974: 91), lo fantástico se «interroga sobre el acontecimiento» (1974: 93) produciendo una fractura en lo real. Lo fantástico ya no es aquí la representación de una realidad oculta, sino una inmersión en lo real y una investigación de sus fracturas. Como afirma Nandorfy, lo fantástico,

más que un gesto subversivo es un «potencial; un potencial susceptible de actualización en la experiencia y en la expresión» (1991: 259). Este potencial de la obra fantástica remite específicamente al ensanchamiento de la noción de realidad y de mimesis y a una apertura que deja entrever topologías que se escapan a la representación determinada por nuestras capacidades epistemológicas. En última instancia, lo fantástico abre la posibilidad de reconocer que una diferencia se ubica en el seno de nuestro sistema representativo, diferencia que lo hace dispar, que complica el pensamiento sobre el lugar del sujeto y que imposibilita todo análisis binomial del tipo que propone Jackson.

Ante el derrumbamiento de las certezas metafísicas, la consciencia del poder onmiabarcante y el fin de la posibilidad de una verdadera autonomía del sujeto, el pensamiento tuvo que hacer frente a su propia precariedad, a la vez que el sujeto se aislaba dentro de su irreductible inmanencia. Una vez asumida la radical inmanencia del pensamiento, que rechaza ceder a cualquier alivio idealista, el hombre se ve abocado a su singularidad absoluta, a la conciencia de que su vida es un signo único, sin contenido e imposible de expresar bajo una totalidad de sentido. Si la realidad y el sujeto son entidades irreductiblemente singulares (intransferibles a otra subjetividad) la definición de lo fantástico como aquello que se opone a una realidad estable se desvanece ante la autorreferencialidad ineludible de la misma noción de real o realidad. Por ello debemos afirmar, con Bessière, que es necesario abandonar los análisis subjetivos de lo fantástico para centrarnos en lo que de colectivo el género es capaz de expresar, reivindicando su anclaje en lo real.

Pues bien, el ensanchamiento de la realidad y la perversión del concepto de *mimesis* que posibilita lo fantástico, nos abre paso a considerar aquí las teorías de dos de los grandes pensadores de la categoría del sinsentido como liberación del deseo: Gilles Deleuze y Félix Guattari. En el marco de su teoría sobre la micropolítica del deseo como multiplicación revolucionaria del deseo contra los aparatos de Estado, la pareja de *Anti-Edipo* (1972) propuso la noción de «esquizoanálisis» como método de investigación de los dispositivos de enunciación y su relación con la construcción de las estructuras subjetivas. En última instancia el esquizoanálisis sería un aprendizaje de la producción subjetiva rizomática, múltiple, esquizofrénica y sin constricciones racionales, que acabaría minando los mandatos racionales de la normativización moderna. Más que una analítica de diván, el esquizoanálisis se construye transversalmente, multidisciplinariamente y revolucionariamente, para comprender los procesos y los enunciados, singulares o colectivos, a la vez que propone nuevos métodos de lectura que sean capaces de configurar nuevos tipos de subje-

tividades. En realidad, su propuesta es una red conceptual potencialmente infinita, rizomática, cuya última función y más alto propósito sería la construcción de una verdadera máquina de guerra capaz de erradicar las constricciones del poder.

La dificultad que entraña para el crítico el manejo del esquizoanálisis es que este no es tanto una teoría como una praxis, un procedimiento, creación permanente y renovable de líneas de fuga para la subjetividad capaces de abrir brechas en lo real normativo. En palabras del crítico José Luis Pardo:

El esquizoanálisis es análisis de las fugas, de las líneas de fuga del inconsciente. El inconsciente es el cuerpo-sin-órganos de la sociedad y de la historia, y no solamente de los individuos o de los grupos. Como tal, tiene que desentrañar teóricamente las instancias con las que la producción social encubre su organización de la producción libidinal y la falsa imagen que en ese encubrimiento se suscita del deseo» (Pardo, 1990: 181).

A través del esquizoanálisis sería posible detectar mecanismos para lograr una subjetividad no coaccionada, cuyo deseo fuera capaz de circular libremente por lo social, construyéndose en la interacción y la multiplicidad despersonalizada.³

Partiendo de vínculos innegables con el psicoanálisis, pero rechazando algunos de sus presupuestos más fundamentales (triangulación edípica, castración, o neurosis) Deleuze y Guattari proponen una práctica que sea capaz, por un lado, de reformular el estudio de lo subjetivo, y por el otro, de refundar el sujeto y lo social. El esquizoanálisis se propone liberar la subjetividad de las grandes coerciones de la identidad: del cuerpo como organismo, del deseo como ausencia platónica, o de la triangulación edípica como reclusión del deseo en la novela familiar. Deleuze y Guattari reclaman la esquizofrenia, no como entidad clínica en su sentido clásico, sino como «posibilidad del pensamiento cuando funciona al margen de los postulados del sentido común» (Pardo, 1990: 182).

Así pues, la reivindicación de la esquizofrenia es el núcleo de la llamada a la desorganización de lo social estructurado como máquina represora. En ella residen las posibilidades de hacer estallar verdaderamente lo social opresor: «la fuga esquizofrénica no consiste tan sólo en alejarse de lo social, en vi-

3 «La tarea del esquizoanálisis consiste en deshacer incansablemente los yos y sus presupuestos, en liberar las singularidades prepersonales que encierran y reprimen, en hacer correr los flujos que serían capaces de emitir, en recibir o interceptar, en establecer siempre más lejos y más hábilmente las esquizias y los cortes muy por debajo de las condiciones de identidad, en montar las máquinas deseantes que recortan a cada uno y lo agrupan con otros» (Deleuze y Guattari, 1972: 372).

vir al margen: hace huir lo social por la multiplicidad de agujeros que lo atraviesan y lo roen, siempre apresándolo, disponiendo por todas partes las cargas moleculares que harán estallar lo que debe estallar, caer lo que debe caer, huir lo que debe huir, asegurando en cada unto la conversión de la esquizofrenia como proceso en fuerza efectivamente revolucionaria» (Deleuze y Guattari, 1972: 351).

Ahora bien, este deseo revolucionario, capaz de cargar lo social con su potencia, no pretende ser el simple derrumbamiento de una realidad falsa, velo que se destapa para revelar una esencia o una existencia más auténtica o verdadera, pues lo social «no es más que una forma determinada de organización del deseo» (Pardo, 1990: 125). Si la estructura social es deseo mismo, la máquina revolucionaria deberá dar libertad a ese deseo, pues todo cuestionamiento de la dominación, toda posibilidad de revolución, parte necesariamente del potencial de desear. Lejos de una mera inversión, la reivindicación del deseo sin restricciones quiere ser, ante todo, una llamada revolucionaria a la destrucción de los aparatos represores y una apología a la producción de líneas de fuga para un deseo capaz de actuar por sí mismo y ya no en la conformidad dócil con el poder. Deleuze y Guattari no prometen un mundo mejor, sino un sujeto más acorde consigo mismo, capaz de desear libremente. Por eso mismo, el suyo es también un programa arriesgado, puesto que no presta ninguna garantía de que este sujeto, una vez liberado, sea capaz de construir un lugar mejor, sino solo que ese lugar será el que quiso y no uno impuesto.

Si seguimos la propuesta esquizoanalítica para leer lo fantástico debemos considerar que aquellas lecturas del género como representación de una existencia opuesta a la realidad –su reverso oculto– pecan de un binomialismo que es, al fin y al cabo, una coerción hacia un determinado tipo de cambio: desvelar la cara oculta de lo real. La noción misma de representación de lo real en lo fantástico (como mimesis y su subversión) proviene de un tipo de análisis que se inscribe en la manifestación de una ideología cegadora. Sin embargo, lo que propone el esquema esquizoanalítico no es la detección de la ideología para una liberación del orden social. Lo único que pretende el esquizoanálisis es dar paso a la existencia del sujeto como diferencia, como herida fragmentada de la subjetividad y de la totalidad (Deleuze y Guattari, 1972: 306-332). Para plasmar esas fisuras del sujeto y su real, habrá que rechazar toda representación en tanto «imagen del pensamiento y del ser (precisamente aquella que nace del olvido de la diferencia)» (Pardo, 1990: 183). La subjetividad no tiene en el enunciado –cualquiera, también en el literario– la fórmula de su falta de libertad. La libertad misma es un concepto obsoleto

ante una subjetividad que ya no es dueña de sí misma y la representación, al ser sinónimo de concepto (Pardo, 1990: 58), es siempre la disolución de las diferencias en una unidad de sentido. Tras las exigencias de libertad bajo el dominio de la representación solo hay más dominio. Por ello, la lectura esquizoanalítica no es una gesta de emancipación, sino solo una lectura de los enunciados en clave de fuga. Demasiado le ha traído ya al sujeto sus ansias de libertad, individualismo y subjetividad centrada. Habrá que reaprender a desear para que la subjetividad sea lo que es, sin mandatos ni órdenes; habrá que hacer el duelo de la representación, olvidar la emancipación, abandonar para siempre el humanismo y simplemente desear excesivamente.

En el deseo esquizofrénico Deleuze y Guattari descubren el único motor verdaderamente desubjetivado que el sujeto es capaz de producir. Del mismo modo, será esquizofrénico todo enunciado capaz de potenciar ese paroxismo de la libido, de generar líneas de fuga imprevistas, en el exceso del lenguaje, en la desproporción del texto delirante, en la diferencia y la multiplicidad. Entonces, el deseo deviene fuerza destructora de las formas de represión y rechazo de una subjetividad neurótica normativizada. Esta libido liberada es el verdadero agente capaz de transformar la estructura social desde dentro.⁴ Si el texto puede ser la violencia del deseo, si es el lenguaje mismo el que da las claves para la liberación de la potencia del deseo, no es desatinado pensar que en la literatura fantástica (en tanto género que, partiendo y necesitando lo real, se infiltra en él para allí diseminar la sinrazón) el esquizoanálisis encuentre uno de sus interlocutores estéticos.

Ahora bien, un análisis de lo fantástico desde los presupuestos del esquizoanálisis debe partir de dos premisas: la primera, que lo real no es un constructo falso orquestado por el poder, sino un mundo donde el deseo ha sido secuestrado por los aparatos de represión que lo mantienen encerrado en el ámbito familiar (Deleuze y Guattari, 1972: 283-292); segunda, que la construcción de una nueva subjetividad será siempre una producción constante e inacabada, jamás un concepto o una estructura cerrada que aguarda en algún sitio su liberación (Deleuze y Guattari, 1972: 23-29). Precisamente, esta concepción de la subjetividad marca una de las grandes rupturas del esquizoanálisis con el psicoanálisis. Para los autores de *Anti-Edipo* es inaceptable la idea

4 «Lo que tiene de amable para la historia objetiva, es estancia desabrada en el sujeto del deseo; y al revés: lo que tiene de adecuado al movimiento del sujeto parece ser hostil a la construcción del orden social. Lo que en un estado es por el texto fundador del goce, en el otro es base de incivilidad y encierro. Aquello del texto que en el campo del sujeto es afirmación del deseo, es en el coto de la historia social discordancia y zozobra» (Llovet, 1978: 11).

de una clínica psicoanalítica basada en la búsqueda y disolución de los esquemas represivos y neuróticos del sujeto como curación de un inconsciente desajustado. Muy al contrario, para el esquizoanálisis, se trata de potenciar el deseo individual y absolutamente autorreferencial, incapaz de contener en sí cualquier esquema de representación, familiar-neurótico, o social-normativo.

Es cierto que Todorov había augurado el final del fantástico con el advenimiento del psicoanálisis (1970: 190). El crítico argüía que toda posibilidad subversiva del género (cuya función Todorov encierra en su posibilidad de representar las represiones del sujeto) ya no tendría cabida en un mundo ocupado por el psicoanálisis. Sin embargo, Todorov pensaba en el psicoanálisis freudiano: de tipo personal, con una clínica del diván encerrada en el consultorio⁵ y con la censura de tipo mítico o arquetípico (el padre, la madre, la castración, etc.).⁶ Quizás sea cierto que, desde una concepción freudiana del psicoanálisis, la literatura fantástica pierde su función de plasmar las ansiedades del sujeto o de liberar sus tabúes, ambos trasladados hoy al consultorio o a la pancarta publicitaria. Sin embargo, precisamente aquello que Deleuze y Guattari rechazaron del psicoanálisis fue también esta intención liberadora de las represiones del sujeto neurótico, en favor de un modelo de análisis no restrictivo y de una concepción del inconsciente como sistema maquínico. Su demanda de un deseo no recluso, de una libido que es una producción capaz de cargar y construir lo social, es ya la superación del análisis personalista y neurótico del psicoanálisis. La propuesta del esquizoanálisis trabaja para una subjetividad dispersa, liberada de la novela familiar, que dispersa su deseo en todos los ámbitos de lo real, capaz de crear una «micropolítica del deseo» (Guattari, 1973): máquina de combate que escapa a de las formulaciones de la subjetividad unificada y racional. En esta condición dispersa, el sujeto ya no es una entidad estable, mismidad plena y sin fracturas, sino que se disemina constantemente en la posibilidad de devenir-otro, de constituirse más allá de sí mismo. El sujeto que propone el esquizoanálisis es una subjetividad mutable, que necesita el otro como objeto donde cargar su propio deseo; deseo que, a su vez, está en constante renovación y movimiento en la multiplicidad que lo constituye. Así pues, solo en el otro, fuera de sí mismo, es posible socavar

5 «El paseo del esquizofrénico es un modelo mejor que el neurótico acostado en el diván. Un poco de aire libre, una relación con el exterior» (Deleuze y Guattari, 1972: 111).

6 «Es por esta razón por la que sobre este problema debemos plantear la pregunta más general: ¿el registro del deseo pasa por los términos edípicos? Las disyunciones son la forma de la genealogía deseante; pero, ¿esta genealogía es edípica, se inscribe en el triángulo de Edipo? ¿Es Edipo una exigencia o una consecuencia de la reproducción social, en tanto que esta última se propone domesticar una materia y una forma genealógicas que se escapan por todos los lados?» (Deleuze y Guattari. 1972: 22).

la ilusión de la identidad estable y todopoderosa, en favor de una identidad original, rizomática y más libre.

POSIBILIDADES ESQUIZOANALÍTICAS: EL DOBLE EN CORTÁZAR Y SARAMAGO

Nuestra propuesta parte de la convicción de que lo fantástico, especialmente en sus formulaciones recientes, puede ser el correlato literario del sujeto que Deleuze y Guattari plantean desde la filosofía. El sujeto del esquizoanálisis es un ser que, una vez confrontado con su vacío ontológico, necesita buscar en el otro la construcción de su ser abocado a la nada.⁷ De modo parecido, la literatura fantástica contemporánea dibuja a menudo una subjetividad que opera en un umbral en el que la oposición binaria yo versus otro pierde su sentido, en pro de una realidad cuyos límites se difuminan. En este sentido, las narraciones fantásticas sobre el doble devienen la plasmación literaria por excelencia del devenir-otro y de la desaparición de la identidad unificada que propone el esquizoanálisis. En la multiplicación del doble –ocupación, disociación o unión con otro– se forjan nuevas posibilidades de subjetividad que rompen con el esquema unificado del sujeto. El tema del doble, leído como materialización del devenir-otro, se convierte en un punto intersticial y en una posibilidad de fuga: entre el delirio y lo real, entre la subjetividad y la otredad. En definitiva, se dibuja un cuestionamiento de la estabilidad de aquello que hemos dado en llamar yo mismo. En este sentido escribe Roas:

[...] en el siglo xx la divisibilidad del yo ya no se discute, lo que afecta inevitablemente a su representación; pero al mismo tiempo las fisuras en el yo se multiplican y se convierten en una multitud de impulsos que ya no es posible conceptuar en un solo otro: lo que habrá serán muchos otros [...]. Por eso el doble, [...] funciona muy bien en la narrativa posmoderna: por su carga de profundidad contra la integridad del individuo, y porque, en tanto que inconcebible, es un óptimo instrumento para hacer surgir dudas sobre lo que es (o consideramos) concebible. (Roas, 2011: 164,165)

El doble sería, entonces, una posibilidad de fuga, pero no hacia una esencia ocultada por el poder, sino hacia un nuevo sentido, un nuevo cuerpo,

7 «Me reconozco en ese otro que también soy, que es incompatible con mi identidad y que la disuelve, y en el cual me convierto ilimitadamente superando la eternidad que nos separa, porque yo ya he sido ese otro, porque ese otro es “otro” bloque móvil de eternidad como yo mismo, contenido aberrantemente en mi propio yo» (Pardo, 1990: 53-54).

una nueva «máquina deseante» (Deleuze y Guattari, 1972: 11-47). Porque la escritura –un determinado tipo de escritura, aquí la escritura de lo fantástico– puede crear un nuevo orden dentro del orden, fuga del deseo, enunciado capaz de sacar la lengua de los caminos trillados, de inventar nuevos significados para la subjetividad y nuevos reales dentro de la realidad. En el umbral entre los códigos sociohistóricos y los puramente textuales, el fantástico se ubica en el juego de apariencias, en el que las cosas se alejan de su sentido común para resistirse a la violencia de la interpretación.⁸ Nuestro análisis toma esta premisa, al considerar que el tema del doble es el síntoma de un sujeto que deviene alguna cosa que no es la identidad, sino una subjetividad que se desarraiga y reterritorializa. Subjetividad descentrada y multiplicada, el fantástico se convierte en una forma de curación, de «salud pequeñita» (Deleuze, 1993: 14) ante la totalidad aplastante de una sociedad que impone la normativización.

Ahora bien, es común que los relatos sobre el doble terminen en destrucción, locura o muerte del personaje duplicado. Por ello, han sido interpretados como la plasmación de las consecuencias trágicas de la diseminación de la subjetividad (Nandorfy, 1991: 256), como un aviso que alerta de los peligros de la disociación y el cataclismo del deseo esquizofrénico una vez diseminado en la multiplicidad. La identidad no quiere la dispersión y prefiere una estabilidad neurótica a una salud esquizofrénica y caótica. Y puede bien ser que la aniquilación del sujeto que se ha transmutado en doble sea un síntoma del miedo ontológico del que vive tiranizado por su propia identidad, de las resistencias del sujeto autónomo a aceptar el intercambio y la liberación del deseo a través del otro. Porque, como avisa Deleuze, en el devenir-otro «no se deviene Hombre» (Deleuze, 1993: 11) sino otra forma de subjetividad. La identidad duplicada en el otro no puede ser jamás un garante de unidad, sino una posibilidad de deconstrucción en el devenir-otro y una forma de creación en la alteridad. Quizás la destrucción a la que se aboca tan a menudo el sujeto duplicado sea precisamente el síntoma del pánico que paraliza la subjetividad moderna, demasiado condicionada por las ordenanzas que lo obligan a regularse según unas estrictas leyes de lo identidad.

La lectura esquizoanalítica de lo fantástico propone un conocimiento del otro y del sujeto, no analítico como proponía el psicoanálisis freudiano, sino experimental, vivido en el ser mismo, en la consciencia que necesariamen-

⁸ Sobre la función de los códigos socioculturales en la constitución de lo fantástico y su evolución del siglo XIX al siglo XX remito al capítulo de Ana María Barrenechea (1985) «La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género».

te sale cambiada de la experiencia de la alteridad. Del diván al nomadismo, la mutación en el otro es un proceso de desterritorialización de la identidad y de diseminación del ego. El hecho de que el desdoblamiento de la identidad no sea siempre una experiencia feliz demuestra hasta qué punto el sujeto está aferrado a su identidad. Pero sea cual sea el final (destrucción del personaje o intercambio logrado) seguimos variando sobre el tema de un sujeto que está atrapado en una serie de ordenanzas sociales y que es incapaz de comprender que el deseo no tiene equivalencia y que, como tal, está abocado a la nada, como todo aquello que es mercantilizable y solo tiene valor tal cual es.

En un mundo poblado de deseos simulados (aparatos de educación, cultura, escolarización, publicidad...) la voluntad y el deseo del sujeto ya no le pertenecen enteramente, su singularidad ha sido secuestrada por valores que le trascienden. En este orden de cosas, es perfectamente normal que la subjetividad busque la liberación en el desvío, en la irónica duplicación, en el enunciado fantástico: estrategias del deseo encarcelado que se esfuerza por liberarse. El problema es que la cultura en el capitalismo avanzado raras veces permite esa liberación, al revés, suele intentar llenar el vacío del sujeto con sus ordenanzas.⁹

El hombre, en cada una de sus creaciones o expresiones, expulsa algo de sí, algo que desde ese momento deja de pertenecerle y que figura como contingente en él. En ese espacio entre la creación de la obra y su expulsión del orden de lo subjetivo, el individuo parece haber hallado la forma de encontrar algo de sí mismo, un poco a la manera en la que dios podía ser conocido por medio de la razón en la teología negativa: no conociendo aquello que es, sino aquello que no es –no conociendo aquello que es humano, sino aquello que de impersonal tiene su humanidad. Esta es tal vez la meta del doble: una cruzada en busca de su copia es un intento de reconocer en el otro el marco que conforma su propia existencia.

Precisamente, este movimiento negativo de conocerse a uno mismo a través del otro lo podemos leer en la novela de Saramago *O homem duplicado* (2002), ejemplo de esta ocupación irónica y descreída del otro. El doble que propone Saramago es una de estas subjetividades trágicas que acaban en

9 «Vivimos todavía –hoy más que nunca por determinaciones de orden precisamente social–, y queremos verlo en las páginas que siguen, en el vértigo que origina, después de Hegel, esta ausencia. O, si se quiere, algunos viven en la ilusión de llenar constantemente esta ausencia con una presencia que, por su propia configuración simbólica, no equivale a nada más que al anuncio de una nueva ausencia. En este sentido, no son éstos utopistas, pues no han fijado un término ideal para su actividad tético-simbólica, sino que han jalonado la cultura moderna con enormes vacíos, con la pura diferencia respecto a la identidad del orden simbólico protagonizado por la “economía psicológica” o “economía simbólica” del capitalismo» (Llovet, 1978: 63).

muerte. Pero nuestra propuesta es que la fatalidad de los personajes del doble reside, no en su afán por devenir-otro como movimiento de expansión del deseo, sino en el momento en que este deseo de otredad sucumbe a la voluntad fagocitadora de una identidad encarcelada en sí misma. Esto último parece ser lo más natural, pues el movimiento de aniquilación se presenta como un camino más fácil que la emancipación esquizofrénica del inconsciente que en su día propusieron los autores de *Anti Edipo*. La liberación esquizofrénica es el proceso de un deseo que se libera solo, que se hace huérfano y decide vagar. Esta es sin duda una opción difícil, además de solitaria. Lo más normal es que el hombre, acostumbrado como está al sedentarismo de su deseo dirigido, opte por la libertad a cambio de tomar para sí la vida de otro.

Este es el caso de la novela de Saramago, que narra la historia de un solitario profesor de historia que un día encuentra a un hombre absolutamente igual a sí. La espiral de destrucción desencadenada tras este descubrimiento es el perfecto ejemplo de las resistencias del sujeto ante el tambaleo de su unidad. La trama es sencilla y la resumiremos brevemente: el profesor de historia conoce a su doble, se encuentran y acuerdan cambiar de identidad por un día. El día en el que intercambian sus vidas su doble muere y la identidad del profesor es enterrada con él. Sin otra opción, el profesor asume la vida del doble muerto –mujer, hijos, trabajo– hasta el día en que recibe una llamada de un nuevo doble, otra réplica suya. El relato termina con el profesor cogiendo un arma, decidido a matar este o cualquier otro nuevo doble suyo.

El personaje que dibuja Saramago podría ser otro de tantos hombres de la posmodernidad: un profesor descontento, que arrastra un caso amoroso mal resuelto, que se ha escapado de la provincia para alejarse de su madre, que vive solo y en una depresión latente, pero controlada. En fin, es un hombre irremediablemente abocado al vacío y al sinsentido, pero profundamente aferrado a su identidad. La lectura de *O homem duplicado* suscita en nosotros una pregunta: ¿puede intercambiarse la experiencia? Y casi de inmediato una respuesta: los cuerpos pueden ser duplicados, pero la subjetividad es personal e intransmisible y todo intento de intercambiarla solo generará muerte.

Como ya habían advertido Deleuze y Guattari, la subjetividad, aunque esté hoy secuestrada y anonadada por los mecanismos de represión, es siempre el lugar de un deseo individual e intransferible. Por ello, todo intento de intercambiarla solo generará muerte, pues la única forma de salir de la cárcel de la razón represora es el devenir-otro flujo del deseo y del desapego al sí mismo. La duplicación (y reduplicación, posiblemente hasta el infinito) del profesor de historia encierra en sí los dos caminos de la materia: el intento de

por medio de ella crear deseo y la tentación de privarla de él, reduplicándola. Este es el mecanismo de la neurosis psicoanalítica por excelencia: la reproducción hasta el infinito de unos esquemas de pretensión universal (Edipo, castración, represión) que no son más que cárceles en las que el deseo potencialmente revolucionario sigue dando vueltas, atrapado. Clausurar al sujeto en las piruetas vacías de la singularidad: este es el mecanismo por excelencia del poder. Muy al contrario, el verdadero devenir-otro es la transmutación del deseo hacia la alteridad y su expansión potenciada hacia el infinito, solo así es posible salir de la psicología individual en la que el sujeto está hoy encarcelado. Toda variación sobre esto será siempre y solo el cinismo de la identidad que sigue haciendo del otro el soporte de su tiranía.

Lo que el hombre duplicado de Saramago no supo, o no pudo, ver es que se ha adentrado en una encrucijada seductora pero fatal, pues si el otro con el que se depara intenta devenir su copia perfecta, su reproducción fiel e intercambiable, ello solo puede resultar en la consciencia de que su ser efectivo, su realidad íntima, no se multiplica, sino que se disuelve en la réplica. La incapacidad del personaje de Saramago de desear verdaderamente, haciendo del otro la posibilidad de una nueva subjetividad, lo conduce inevitablemente a la destrucción: a la suya, en la disolución de su sí mismo original; y a la de sus dobles, que amenazan, solo con existir, su ambicionada unidad.

El hombre de Saramago está, pues, irremediablemente abocado a la destrucción. Pero, no todos los movimientos hacia la otredad, no todos los dobles, deben acabar necesariamente en destrucción.

Los relatos que acaban con la destrucción del sujeto han sido concebidos desde una visión del sujeto como una entidad necesariamente unificada. Pero caben otras posibilidades. En «Axolotl», por ejemplo, la consciencia logra trascender los confines de la forma y asume con éxito el punto de vista del otro. A lo largo del relato existe un sentimiento de frustración y derrota a causa de la imposibilidad de comunicación, dado que la voz narrativa únicamente puede experimentar y hablar desde un solo lugar en cada momento dado, pero al final ningún sujeto resulta destruido por la experiencia. (Nandorfy, 1991: 256)

Efectivamente, en «Axolotl» encontramos una forma de devenir-otro profundamente deleziana. La transmutación de la consciencia del protagonista en el animal dentro del acuario se hace a través del mecanismo de una «máquina deseante» (Deleuze y Guattari, 1972): flujo de deseo acoplado en el otro que se conecta y alimenta parcialmente de él. Aquí no hay dobles ni simulacros: el hombre que miraba el acuario sigue mirando, pero cada vez menos,

pues su deseo de axolotl ya fue realizado, ya se ha depositado en el otro. «Se me ocurre que al principio continuamos comunicados, que él se sentía más que nunca unido al misterio que lo obsesionaba. Pero los puentes están cortados entre el otro y el yo porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl» (Cortázar, 1976: 18). Esta bien podría ser la descripción de las máquinas deseantes que proponen Deleuze y Guattari: forma delirante de desear, en la cual el deseo es una autonomía que se cruza, corta y se acopla a otras máquinas deseantes, formando un mecanismo improductivo e irremisible al orden y al utilitarismo.

El protagonista de «Axolotl» es incapaz de sintetizarse, su deseo es un proceso, un devenir que nunca acaba. Es inútil buscar a un sujeto en el texto, el proceso esquizofrénico se ha apoderado de la subjetividad que ahora es solo el juego simbólico de un narrador que busca en el recuerdo el juego infinito de la autorreferencialidad. «Y en esta soledad final, en la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl» (Cortázar, 1979: 18). En estos destinos compartidos, consciencias fragmentadas en el deseo, se encuentra una nueva forma de libertad, más sutil y menos empecinada en la individualidad, y con ella una nueva forma de entender el texto.

Sin duda, lo fantástico no es una producción textual que favorezca la identidad, sino que parece trabajar precisamente en el sentido contrario, en instalar en el texto la posibilidad de que el sujeto rompa con el sentido y la significación impuestos. Los personajes de Saramago y Cortázar son subjetividades solitarias, sin vínculos, desarraigadas. Además, solo viven el deseo como ausencia, deseo platónico e idealista de la falta, buscan no saben qué, porque no buscan en la materia sino en un ideal de identidad. En este vacío desordenado, la búsqueda del deseo fuera de la identidad parece ser la única salida para un sujeto perdido, que se desplaza por el orden de lo real incapaz de entender sus significaciones. En este caos subjetivo, la alteridad parece erigirse como la posibilidad de fuga para esta subjetividad enajenada consigo misma. Sin embargo, cuando la fuga se da parcialmente, cuando el sujeto busca en el otro, no la descarga de su deseo, sino la forma de sedimentar aún más su propia identidad, de tiranizar al otro imponiéndose, los resultados del cambio pueden ser terribles.

Otro cuento de Cortázar, «Lejana», podría servir de correlato a este desorden de la voluntad del sujeto moderno, a este empecinamiento de la subjetividad unificada y resistente a ceder ante el otro. La protagonista Alina Reyes presiente una otra que desea. Alina Reyes es capaz de reconocerse en la escritura, sabe que se aburre, sabe que no ama, sabe que es incapaz de la ex-

perencia estética. Alina Reyes es un nombre (el hombre de «Axolotl» quizás haya olvidado el suyo) y es también la firma en el diario. Alina Reyes (Reina) va desde su singularidad hasta el vacío, su vida es expropiada, está en el caos performativo y por eso el contacto con la alteridad hace trizas su identidad. Alina Reyes se aburre y no desea nada, nada más que fagocitar una alteridad, y al final lo consigue; o lo consigue la otra, que quizás sea igual que ella.

«Lejana» es la historia de una joven burguesa aferrada a su identidad. Así lo demuestra su diario -escritura del yo por excelencia- en el que predominan los juegos con su nombre. Es la lectura de ese diario lo que nos permite comprender que Alina Reyes es un sujeto aburrido de su propia existencia, incapaz de desear. Quizás debido a este tedio burgués en el que está apresada, empieza a obsesionarse con la idea de que en Hungría existe una mujer idéntica a ella, un doble, un otro con el que está conectada hasta tal punto que siente lo mismo que ella: padece sus dolores, siente su mismo frío, es víctima de las mismas palizas y las mismas enfermedades. Con el tiempo, se da cuenta de que, en esa alteridad, hay una existencia que es parte de la suya, es más, esa existencia va ocupando todo el espacio de la vida de Alina Reyes, que se obsiona con la idea de ir a su encuentro. Cuando finalmente consigue viajar a Budapest y encontrarse con su doble, lo primero que siente es una sensación de victoria, por fin había conseguido aquello que su subjetividad empecinada había determinado: «repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo pero tan suyo» (Cortázar, 1976: 34). A continuación, se produce el momento fantástico del cuento: la desindividuación mediante la cual las dos mujeres parecen formar parte de una misma subjetividad indiscernible, hasta el punto que, fundidas en un abrazo, Alina Reyes es incapaz de saber cuál de las dos está llorando: «le pareció que dulcemente una de las dos lloraba debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas». Pero a continuación leemos: «y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe» (Cortázar, 1976: 34). Se ha producido un desplazamiento de la subjetividad que ha devenido-otro, que se ha traspasado a un otro cuerpo, abandonando el suyo, buscando algo que sea capaz de llenar por completo el vacío de su existencia. Sin embargo, ese devenir-otro es una experiencia dolorosa: Alina Reyes se convierte en la mendiga. Su soledad seguirá ocupando todo el espacio de su subjetividad, pero ahora en una vida miserable, donde el frío y los golpes son reales.

Lo inesperado de «Lejana», y aquello que hace del cuento una cruda fábula de la condición de la subjetividad, es precisamente la demostración de este lugar al que fue arrojado el deseo: un lugar en el que cada movimiento no es un devenir y un movimiento de la libido, sino la acción que debe ser pro-

ductiva de por sí e independiente del acto siguiente. El sujeto de nuestro tiempo se ha entregado, sin oponer resistencia alguna, a la absoluta desconexión entre cada uno de sus movimientos, a la aceptación que todo intercambio se hace en la nada, y que eso es lo que recibirá. Tras el momento del abrazo, que debería ser el canal del deseo y del devenir, lo que sobreviene es el dolor: «Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos» (Cortázar, 1979: 34). El intercambio resulta nefasto. El cuento muestra como ningún dispositivo identitario puede generar conocimiento del otro, y que mientras el sujeto se empecine en su unidad solo recibirá del otro el intercambio de sus características negativas.

El Bien –noción carísima a Occidente– no existe, Alina Reyes no puede llevar cobertores a Budapest para apaciguar su vacío. Lo que existe es solo un vacío irremediable que habrá que llenar de alguna manera. Quizás una forma de llenar ese vacío sea el delirio del deseo que proponen Deleuze y Guattari, pero su propuesta pide un deseo insobornable, deseo del otro en la fragmentación de una identidad múltiple. En cambio, Alina Reyes es el espejo de la subjetividad posmoderna, falsamente dispersa y fragmentada, que se alimenta del otro mientras hace engordar cada día los sedimentos de su identidad.

En el juego de apariencias al que el sujeto moderno fue arrojado, las cosas se apartan cada vez más de su sentido, a la vez que se resisten a ser interpretadas. Los aparatos del orden social son sin duda el garante de este desorden subjetivo, pues mantienen la subjetividad encerrada en un medio en el que las relaciones y los conflictos sociales están apaciguados por su conformismo alienante. Al objeto le es ahora imposible descifrarlo y del sujeto solo se sabe lo que a la máquina de estado le interesa. Es justamente por eso que el pensamiento no puede ser reducido a la consciencia del sujeto, pero puede delirar a través de los textos y ahí buscar un lugar para desear libremente.

El fin o el objeto de la práctica es el placer. Ahora bien, la práctica, en este sentido, nos recomienda solamente todos los medios de suprimir y de evitar el dolor. Pero nuestros placeres tienen obstáculos más fuertes que los propios dolores: los fantasmas, las supersticiones, los terrores, el miedo de morir, todo lo que forma la inquietud del alma. El cuadro de la humanidad es un cuadro de la humanidad inquieta, aterrorizada más aún que dolorida (...). Es la inquietud del alma lo que multiplica el dolor. (Deleuze, 1969: 273)

Como liberación de esta inquietud, lo fantástico surge como propuesta motora de un inconsciente imaginativo y no representativo, creativo y sin normas, nómada. El problema del mundo es que el sujeto es incapaz de vivir

en él sin un sentido. Si el sujeto pudiera despreocuparse del sentido, entonces podría jugar con los significados libremente. Pero, puesto que el sujeto está inmerso en la consciencia, perdido en un mundo de ideales, necesita liberarse ni que sea de ese sentido impuesto en la forma de un súper-yo dócil y domesticado. Quizás las tinieblas que auguran lo fantástico sean mucho más que eso, sean una forma de liberar el enunciado, la palabra que siempre es, en algún sentido, un acto performativo. Quizás el delirio del texto no sea solo una pantalla impresa, sino el lugar donde el sujeto puede ser, finalmente, el actuante de su propia existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1990): «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 265-282.
- BARRENECHEA, Ana María (1985): *El espacio crítico en el discurso literario*, Kapelusk, Buenos Aires.
- BESSIÈRE, Irène (1974): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 83-107.
- CORTÁZAR, Julio (1976): *Los relatos*, Alianza Editorial, Madrid.
- DELEUZE, Gilles (1969): *Lógica del sentido*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1994.
- (1993): *Crítica y Clínica*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1972): *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Editorial Paidós, Barcelona, 1985.
- GUATTARI, Félix (1973): «Micropolítica del deseo», en Armando Verdiglione (ed.) *Locura y sociedad segregativa*, Oscar Masotta [trad.], Anagrama, Barcelona.
- JACKSON, Rosie (1981): «Lo “oculto” de la cultura», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 141-152.
- LLOVET, Jordi (1978): *Por una estética egoísta (Esquize-semia)*, Anagrama, Barcelona.
- MONLEÓN, José B. (1990): *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*, Princeton University Press, Oxford.
- <<http://dx.doi.org/10.1515/9781400861347>> <http://search.crossref.org/?-q=A+Specter+is+Haunting+Europe.+A+Sociohistorical+Approach>
- NANDORFY, Martha J. (1991): «La literatura fantástica y la representación de la realidad», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 243-264.
- PARDO, José Luis (1990): *Deleuze: violentar el pensamiento*, Editorial Cincel, Madrid.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 7-46.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.

- SARAMAGO, José (2002): *O homem duplicado*, Companhia das Letras, São Paulo.
- SERRA, Edelweis (1978): *Tipología del cuento literario*, Cupsa Editorial, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

DE LO SUBATÓMICO A LO INMENSO: SOBRE LA INFLUENCIA DE LA TEORÍA DE LA RELATIVIDAD Y LA MECÁNICA CUÁNTICA EN LO FANTÁSTICO

RAÚL MOLINA GIL
Universidad de Valencia
molinagilraul@gmail.com

Recibido: 18-12-2014
Aceptado: 23-06-2015



RESUMEN

Lo fantástico se fundamenta en tres pilares: la realidad, lo imposible y el miedo. La física teórica es una rama de la ciencia que ha estudiado lo real en profundidad, desde el mundo microscópico hasta las inmensidades del espacio exterior. En el presente artículo quiero estudiar de qué manera la Teoría de la Relatividad y la Mecánica Cuántica han influido en la configuración de lo fantástico e incluso constatar si algunas de sus comprobaciones permiten explicar determinados fenómenos fantásticos.

PALABRAS CLAVE: Fantástico, Teoría de la Relatividad, Mecánica Cuántica.

ABSTRACT

The fantastic is based on three pillars: reality, the impossible and fear. Theoretical physics is a branch of science that has deeply studied reality, from the subatomic world to the immensity of outer space. In this article, we want to study how the Theory of Relativity and the Quantum Mechanics have influenced the configuration of the fantastic, and in addition, we want to verify if these branches of physics are capable of explaining certain fantastic phenomena.

KEY WORDS: Fantastic, Theory of Relativity, Quantum Mechanics.



Cuando he sido requerido para tocar el bongo en público, el presentador no ha mencionado que me dedico a la física teórica. Pienso que esto puede deberse a que respetamos más las artes que las ciencias

RICHARD FEYNMAN

Este trabajo nace a partir de dos cuestiones. La primera, formulada por el profesor David Roas en el título de su artículo «¿Hay una literatura fantástica después de la mecánica cuántica? Nuevas perspectivas teóricas» (Roas, 2009); la segunda, lanzada a debate por el profesor Antonio Penedo (2012) durante el *I Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico en la Cultural Española* (Universitat Autònoma de Barcelona, 19-21 de noviembre de 2012): ¿Si lo fantástico sucede realmente, se le continúa llamando fantástico? En las siguientes páginas quiero reflexionar sobre ambas preguntas a partir del estudio comparado de la teoría de la literatura fantástica y de dos ramas de la física, la Teoría de la Relatividad y la Mecánica Cuántica.

1. LO FANTÁSTICO

No puede ser, pero es.
Jorge Luis Borges

Concibo lo fantástico como una rajadura, una irrupción insólita de lo imposible en un mundo ficcional que funciona según las leyes físicas y regularidades de nuestro paradigma de realidad, cuyo efecto es atemorizar a los personajes, al narrador y/o a los lectores con la finalidad de desestabilizar y cuestionar la idea socialmente compartida de realidad. Según esta interpretación, lo fantástico se asienta sobre tres pilares fundamentales: primero, la Realidad o, mejor dicho, la idea de realidad compartida por el grupo social en el que se crean e interpretan los textos narrativos, fílmicos, etc., la cual indica (aproximadamente) lo que es considerado posible e imposible en el marco físico que habitamos; segundo, la Transgresión, es decir, un hecho o conjunto de hechos cuyas causas no pueden ser explicadas a partir del paradigma de realidad manejado por la comunidad en la que se ubica el texto y que, por lo tanto, es considerado como imposible; y el Miedo, provocado por la irrupción de lo imposible en un mundo ficcional cuyas características son las mismas que el mundo que habitamos. Así pues, de lo dicho hasta ahora en esta brevísima síntesis, se pueden extraer, al menos, tres conclusiones. La primera, que lo fantástico es

una categoría epocal, esto es, que depende de las interpretaciones filosóficas, científicas o religiosas de cada contexto histórico-social; la segunda, que la realidad no es fija e inmutable, sino constantemente releída y, por consiguiente, entendida como una construcción sociocultural; la tercera y última, que lo fantástico debe ser necesariamente un discurso que se relaciona de modo intertextual con el discurso de la realidad de cada época, siendo en este caso el lector, en sentido amplio, quien establece los paralelismos partiendo de la comparación entre los datos ofrecidos por el texto y su conocimiento de lo real.

De esta manera, es necesario profundizar en las siguientes páginas sobre estos tres pilares fundamentales, es decir, delimitarlos convenientemente con la finalidad de establecer una sólida definición de lo fantástico que pueda entrar en discusión con el discurso de la física teórica.

1.1. *La realidad*

Es evidente que tratar de definir lo real en estas páginas escapa por completo de mis capacidades (y quizás de las de cualquiera), del espacio disponible y de la finalidad del artículo. Sin embargo, un objetivo más modesto (pero complejo todavía) y que se antoja necesario consiste en analizar la relación entre lo fantástico y la realidad o, para ser más exactos, la idea de realidad o *paradigma de realidad*, en los términos que utiliza Lucio Lugnani (extraído de Ceserani, 1999: 85):

El hombre domina (o, mejor dicho, percibe e interpreta, es decir conoce) la realidad mediante la ciencia de las leyes que la regulan y de la causalidad que la determina, y también mediante una parrilla genealógica de valores determinada a abarcar lo real y a ordenar y justificar los comportamientos humanos en relación con la realidad y con los otros hombres [...] Su conjunto determinado en el tiempo y en el espacio constituye lo que se puede llamar paradigma de realidad y, en la práctica, el hombre no tiene otra realidad al margen de su paradigma de realidad.

Ese paradigma de lo real, que es la interpretación social de la realidad, está, por lo tanto, determinado por variables epocales de índole cultural, religiosa, filosófica o científica que buscan, como dijera Nietzsche, crear la ilusión de orden para evitar la caída en el terrorífico vacío del desconocimiento. Así, persigue señalar con mayor o menor precisión los límites entre lo *posible* y lo *imposible*, es decir, entre lo que puede ser explicado racionalmente y lo que no tiene cabida en nuestro mundo. Esta cuestión, puramente ontológica, ha teni-

do respuestas muy diferentes a lo largo de los siglos. Por ejemplo, la existencia de los fantasmas era reconocida por las comunidades griegas y romanas clásicas, así como medievales, de forma que era insólito –aunque perfectamente posible– ser testigo de sus apariciones. Sólo hay que pensar en el tratamiento que recibe el espectro en la carta «Sobre los fantasmas», de Plinio, en la que, pese a calificar las visiones narradas de terroríficas, afirma que da crédito a quienes le contaron los hechos (Plinio, 2011: 77-87).¹ A partir de los siglos XVII y XVIII, el auge del racionalismo filosófico desterró los fantasmas del imaginario de la cultura oficial para ubicarlos en el terreno de lo imposible, razón por la cual consiguen establecerse como personajes prototípicos en muchas obras literarias canónicas del género.²

Lo fantástico trabaja precisamente sobre la irrupción de lo imposible: «El relato fantástico pone al lector ante lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo» (Roas, 2001: 8). A fin de que el receptor comprenda que un hecho o un conjunto de hechos es sobrenatural, es necesario que el narrador traslade al marco de la ficción el paradigma de realidad socialmente compartido: los acontecimientos tienen que desarrollarse en un mundo construido en función de la idea que tenemos de lo real. Así pues, y aunque parezca paradójico, el relato fantástico se edifica a partir de las reglas del realismo, que en un momento determinado son transgredidas por lo insólito:

Para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. (Roas, 2001: 8)³

1 Cuando la fecha original sea relevante, aparecerá indicada en la sección «Bibliografía». En el texto, cito según la edición manejada.

2 Para un tratamiento detallado de esta evolución véanse Leconteux (1999), Bueno (2003) y Ballesteros (2003: 7-28).

3 Ya en 1951, decía Castex: «Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle» (1951: 8). Roger Caillois, afirmaba en esa misma década que «el marco de lo fantástico no es el bosque encantado de *La Bella Durmiente*, sino el opaco universo administrativo de la sociedad contemporánea» (1966:16), y unos años más tarde, en 1960, Louis Vax escribía que las narraciones fantásticas se deleitan «en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real» (1973: 6). También Todorov, en su seminal *Introducción a la literatura fantástica*, nos dice que «en un mundo como el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar» (1994: 24). Así, la condición realista del relato fantástico ha sido uno de los rasgos básicos en las diferentes caracterizaciones de lo fantástico.

No cabe duda de que para la existencia de lo fantástico es fundamental el papel del narrador, cuyos esfuerzos deben destinarse a vencer la esperada credulidad del lector para conseguir que el suceso imposible sea aceptado, aunque nunca pueda ser explicado. Pero también el del lector, cuya participación activa permite poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual y, en consecuencia, evaluar la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad.

Sabemos que, al menos desde E.T.A. Hoffman, los relatos fantásticos han huido de los castillos envueltos en la niebla de las novelas góticas y han trasladado sus historias a espacios cercanos a los del lector con la finalidad de hacer más creíbles e impactantes los hechos narrados.⁴ Roland Barthes reflexionaba en su artículo de 1968 «El efecto de realidad» sobre los detalles superfluos y aparentemente innecesarios o inútiles que aparecen en algunas descripciones de las novelas de Flaubert y que, en su opinión, indican al lector que se está hablando de una realidad extradiscursiva, es decir, de un referente externo al lenguaje. Barthes lo denominó «Ilusión referencial». Después de la difusión de la obra de Hoffman, los relatos fantásticos han utilizado este tipo de estrategias para crear en el lector la ilusión de que los sucesos de la ficción suceden en un mundo idéntico al suyo. Por ejemplo, en «El Aleph», de Jorge Luis Borges (1983: 153-172), el narrador precisa los nombres de calles de Buenos Aires, de otros lugares de Argentina e incluso de otros países, así como de escritores y obras que el lector puede identificar, propias de su mundo, que le llevan a establecer una correspondencia entre el espaciotiempo de la ficción borgiana y su realidad. En palabras de Rosalba Campra, el texto fantástico «que es intrínsecamente débil por lo que se refiere a la realidad representada, tiene la necesidad de probarla y de probarse. El género fantástico, pues, se ve, más que cualquier otro género, sujeto a las leyes de la verosimilitud» (Campra, 2001: 174).

Ahora bien, en paralelo al desarrollo de lo fantástico discurre la evolución de las lecturas que desde la filosofía, la ciencia y la religión se han realizado sobre la realidad. La posmodernidad, junto a las diferentes corrientes filosóficas asociadas a ella, han puesto en jaque incluso la propia existencia de lo real de forma independiente al ser humano. Claros ejemplos de ello son las

4 En un estudio dedicado a la obra de Hoffmann, David Roas trata esta cuestión: «Sus cuentos retratan detalladamente la vida cotidiana, un mundo absolutamente creíble y cercano donde parece imposible que nada extraño pueda suceder. La irrupción de lo sobrenatural supondrá la transgresión de esa normalidad y la evidencia de que la realidad no funciona tan bien como el lector y los personajes creen. Esa confrontación entre lo cotidiano y lo sobrenatural caracterizará al género fantástico a partir de Hoffman» (Roas, 2002: 40).

obras de los Constructivistas (Watzlawick, 1988) o las reflexiones sobre la «hiperrealidad» de Jean Baudrillard (Baudrillard, 1978 y 1991). Parece claro que, como dijera David Deutsch, «Nuestro juicio acerca de lo que es real o no siempre depende de las diversas explicaciones disponibles en cada momento [...] En consecuencia, la lista de los modos de explicación admisibles permanecerá siempre abierta, así como la de los criterios de realidad aceptables» (Deutsch, 2002: 94). Por lo tanto, la cuestión no es tanto si los discursos sobre la realidad modifican nuestra relación con ella, ya que parece claro que así es, sino en qué medida tienen relevancia en nuestro día a día, es decir, si los admitimos (o no) como explicaciones plausibles y necesarias para asumir las problemáticas de nuestra cotidianidad y, en última instancia, cómo ello puede aplicarse a la lectura e interpretación de los relatos fantásticos.

1.2. *Lo imposible*

Dice Irene Bessièrre que el relato fantástico utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño «no para inferir alguna certeza metafísica, sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo surreal, cuya concepción varía según épocas» (Bessièrre, 2001: 85). Todo relato fantástico se basa en la transgresión de órdenes: un hecho que consideramos imposible según los paradigmas de realidad de la época concreta en que fue escrito sucede misteriosamente en un mundo ficcional de idénticas características al que habitamos, es decir, lo imposible se torna posible y desestabiliza los límites que nos dan seguridad, a la vez que cuestiona la validez de los sistemas de percepción de lo real:

La literatura fantástica plantea la discusión del límite en tanto que herramienta privilegiada al servicio de una concepción del mundo según la cual no hay nada que no sea susceptible de explicación lógica [...] La incertidumbre respecto a los límites de lo real hace vacilar las perspectivas que hasta ese momento se creían inamovibles (Rotger, 2007: 240-241)

Por ejemplo, en *El horror en la literatura* (1927) H.P. Lovecraft afirmaba que la finalidad del «cuento preternatural» es «una suspensión o transgresión maligna de las *leyes fijas de la naturaleza* que son nuestra única salvaguarda frente a los ataques del caos y de los demonios de los espacios insondables»

(1984: 11) [la cursiva es mía]. Según esta concepción (más propia de los escritores de los siglos XVIII y XIX) los límites entre lo posible y lo imposible están claramente delimitados: es posible todo aquello que se encuentra en el marco de las «leyes fijas de la naturaleza», mientras que es imposible todo aquello que no puede ser explicado según estas premisas. Siguiendo con el escritor de Providence, Cthulhu pertenece para nosotros (los lectores) al orden de lo imposible y su aparición en el mundo de ficción es una rajadura, una aparición de los demonios de los espacios insondables.

Ahora bien, como ya hemos visto en el apartado anterior, la evolución de determinadas áreas del conocimiento no ha llevado aparejada, como podría suponerse a priori, una mejor explicación de lo real, sino que, paradójicamente, ha abierto decenas de preguntas y de debates que han desmoronado la supuesta ordenación del desconcierto que es la realidad (Nietzsche) y que, por lo tanto, han podido modificar los límites entre lo posible y lo imposible.

Así pues, quizás no es del todo exagerado admitir, como dijera David Roas, que la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal no busca en lo fantástico moderno demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino postular la posible anormalidad de la realidad: «descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo» (Roas, 2001: 37). Esto es, en otras palabras del mismo autor: «los autores de los siglos XX y XXI, una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo» (Roas, 2011: 33). Que Gregor Samsa se convierta en un insecto durante la noche y que a ningún miembro de su familia le impacte no busca demostrar la existencia de espacios insondables de los que surgen fuerzas oscuras (como sí ocurría en el *Drácula* de Bram Stoker, aunque sólo dieciocho años los separan), sino expresar a través de lo insólito o lo imposible que la realidad es un terreno desconocido y anormal donde probablemente se esconden demonios quizás más peligrosos que los vampiros y fantasmas que transitaban los relatos fantásticos del siglo XIX: «Con una motivación o sin ella se produce una superposición que lleva a A y B a coincidir total o parcialmente, de modo momentáneo o definitivo: todas las posibilidades quedan abiertas y definen un universo de significaciones que varía según el período histórico y el autor, pero en el cual se perfila una realidad donde la certeza ha desaparecido» (Campra, 2001: 167).

1.3. *El miedo*

Si, como he defendido hasta aquí, el relato fantástico nos sitúa desde el inicio en el mundo que conocemos y que creemos controlar para presentar un fenómeno que escapa a toda explicación racional, la única reacción que cabe esperar es el miedo. Esto es, la aparición de una emoción incontrolada que puede afectar a los personajes, al lector, al narrador o a todos ellos a la vez y que es provocada por la aparición de un imposible en un mundo ficcional cuyas características son las del mundo que habitamos. Ya H.P. Lovecraft en *El horror en la literatura* iba en esta dirección cuando decía que la única prueba de lo verdaderamente preternatural es «saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos» (1984: 11).

El miedo que sentimos los seres humanos nos remite –desde el promontorio donde nos hemos convertido en el mayor depredador sobre la faz de la tierra– a la amenaza ancestral de la criatura desamparada que mantiene la memoria de los constantes peligros que la acechaban: «no se corresponde forzosamente con un peligro actual, sino que configura, en su herencia biológica o antropológica, un imaginario donde se percibe la huella de una intemperie ancestral» (Conte, 2013: 59). Estas particularidades son explotadas en lo fantástico, donde el miedo, en cuanto efecto y recurso, se sostiene sobre algo que nunca llega a aparecer del todo, un fuera de campo donde la capacidad de espanto de lo terrorífico yace en su dimensión insondable (Conte, 2013: 59).

En este sentido, aplicando al relato fantástico diversas teorías psicológicas, biológicas y antropológicas sobre el miedo, David Roas llega a una interesante y acertada caracterización a la que aquí nos acogemos. En su opinión, existen dos tipos de miedos. El primero, que denomina *miedo físico*, tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso, lo cual puede ser un efecto habitual de lo fantástico, aunque también esté presente en otro tipo de obras literarias o cinematográficas en que se atemoriza al lector por medios naturales, como el *thriller*, las historias sobre psicópatas o desastres naturales, etc. (Roas, 2011: 95). El segundo es el *miedo metafísico*:

La impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar (2011: 96)

En «La balsa», de Stephen King, el narrador cuenta en los siguientes términos el instante preciso en que la mancha negra atrapa a Deke:

El motivo era evidente, pero al principio la mente de Randy se negó a aceptarlo... Era demasiado imposible, demasiado demencialmente grotesco. Mientras miraba, algo tiraba del pie de Deke en el espacio entre dos de las tablas que formaban la superficie de la balsa acuática. Entonces vio el brillo opaco de la cosa negra, más allá del talón y los dedos del pie derecho sutilmente deformado de Deke; un brillo opaco en el que se movían giratorios y malévolos colores. La cosa se había apoderado del pie. («¡Mi pie!», gritó Deke, como para confirmar esta deducción elemental. «¡Mi pie, oh, mi pie, mi PIIIEE!»). (King, 1986: 127)

El *miedo físico* es inevitable, sin embargo el relato va más allá en sus pretensiones. La extraña mancha negra no sólo es una amenaza de muerte para la humanidad, sino que su aparición en un mundo de similares características al nuestro cuestiona y desestabiliza nuestro paradigma de realidad compartido, en el cual no tiene cabida ese imposible monstruoso. Así, como consecuencia, produce lo que Roas denomina *miedo metafísico*.

1.4. *A modo de conclusión parcial*

Partiendo de las premisas propuestas hasta este punto, la gran cuestión de lo fantástico se antoja puramente ontológica: ¿Qué existe en nuestra realidad y qué no existe? Es decir: Qué es posible y qué es imposible, pero, sobre todo, con respecto a qué: ¿Consideramos imposible un hecho en relación a las leyes físicas empíricamente comprobadas o en relación a la intuición cotidiana del tiempo y el espacio? En la línea de Teodosio Fernández, nos inclinamos por la última opción:

La aparición de lo fantástico no tiene por qué residir en la alteración por elementos extraños de un mundo ordenado por las rigurosas leyes de la razón y la ciencia. Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo (Fernández, 2001: 296-297)

Por lo tanto, la realidad percibida es la realidad de los sentidos, la cual es una apariencia o una imagen parcial: veo la columna, la mesa o el folio y no los átomos que la forman (Campra, 2001: 167). Ahora bien, no es menos cierto que esas visiones cotidianas de lo real están tamizadas por discursos epocales

que las modifican: lo que siglos atrás era creación de la divinidad, ahora es producto de una gigantesca explosión de materia, por ejemplo.

La física teórica es uno de los tamices que ha perseguido dar respuesta a miles de interrogantes, desde el mundo subatómico a las inmensas regiones del espacio exterior. Indudablemente, sus premisas, aunque en ocasiones alejadas de nuestra visión diaria del mundo, tienen influencia en el imaginario colectivo. De conseguir o de haber conseguido su objetivo final, la ciencia delimitaría perfectamente los órdenes de lo posible y lo imposible y, por lo tanto, tendríamos que cuestionarnos de qué manera podríamos problematizarlos para generar efectos fantásticos. Así, queda abierta una gran pregunta que espero responder en las siguientes páginas: a la luz de las propuestas de la física teórica de los siglos xx y xxi, ¿qué vigencia tiene lo fantástico y de qué manera se han modificado sus planteamientos?

2. LA FÍSICA TEÓRICA

Leyendo libros de divulgación científica comprendí que la mayoría de historias bíblicas no pueden ser verdaderas.

ALBERT EINSTEIN

Desde su nacimiento, lo fantástico ha estado íntimamente ligado a la ciencia. Ya Roger Caillois, en 1958, afirmaba que no podía surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, es decir, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos (Caillois, 1966: 12). Unas páginas después continuaba: «Únicamente las culturas que han accedido a la concepción de un orden constante e inmutable de los fenómenos han podido dar nacimiento, como por contraste, a la forma particular de imaginación que se complace en contradecir exactamente una tan perfecta regularidad: el terror sobrenatural» (Caillois, 1966: 20-21).

Hasta el auge del racionalismo en el siglo xviii, habían convivido tres explicaciones de lo real: la ciencia, la religión y la superstición. Únicamente en el estadio siguiente, cuando la razón se convierte en la vía principal de comprensión del mundo, puede surgir lo fantástico: «nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía a leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional» (Roas, 2011: 15). Sin olvidar a Copérnico ni a Laplace, no es demasiado aventurado afirmar que

gran parte de la física prerrelativista nació a partir de las ideas que Isaac Newton defiende en *Philosophiæ naturalis principia mathematica* de 1687. Esta física clásica estaba regida por dos principios fundamentales que no fueron seriamente puestos en duda hasta los avances de Einstein. Primero, la objetividad de las magnitudes físicas, que preexisten con independencia al observador y que tienen un valor definido para cada instante; segundo, el determinismo de la evolución temporal del sistema, es decir, que conociendo las ecuaciones diferenciales y las magnitudes del sistema en un tiempo T es posible predecir su valor en un tiempo T+1. Así pues, todos aquellos hechos que puedan ser explicados en virtud de estos postulados y de las ecuaciones que los sustentan entran en un ámbito de lo posible, fundamentado en la experiencia cotidiana y en el sentido común, de forma que queda definida la separación entre los dos órdenes. De esta manera, y siguiendo a Susana Reisz, la literatura fantástica en Europa surge como compensación a esta rigurosa división impuesta entre las esferas de lo natural y lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas hasta entonces (Reisz, 2001: 194-195).

La aceptación de estas leyes, que modifican el paradigma de realidad de su época, permite explicar tanto el surgimiento de lo fantástico como de todas aquellas obras surgidas en los siglos XIX y XX: E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant o Henry James. Su influencia es tan poderosa que incluso H.P. Lovecraft habla de «leyes fijas de la naturaleza» en un ensayo de 1927, veintidós años después de la aparición de «Zur Elektrodynamik bewegter Körper» («Sobre la electrodinámica de cuerpos en movimiento») de Albert Einstein, la obra que dinamita la física clásica y que modifica para siempre las nociones de espacio y tiempo.⁵

2.1. *Albert Einstein y la Teoría de la Relatividad*

$$E=mc^2$$

ALBERT EINSTEIN

Albert Einstein enuncia los dos postulados de la Teoría de la Relatividad Especial en 1905. El primero de ellos, llamado Principio de Relatividad,

⁵ Einstein, sin embargo, salvó las ideas de Newton de la hoguera y reivindicó su manifiesta importancia en la física moderna: «Pero que nadie piense que con esta o con cualquier otra teoría pueda quedar eliminada en un sentido intrínseco la gran creación de la teoría de Newton. Sus ideas seguirán manteniendo su eminente significado en el campo del filosofía natural, como fundamento de nuestra moderna formación de los conceptos» (Einstein, 1985: 119).

dice así: «Si los dos sistemas de coordenadas están en movimiento relativo de traslación paralela uniforme, las leyes de acuerdo con las cuales cambian los estados de un sistema físico no dependen de con cuál de los dos sistemas están relacionados dichos cambios» (Einstein, 2003a: 1030). Einstein afirma la equivalencia de todos los referenciales inerciales, es decir, de aquellos objetos que no poseen rotación y que se mueven unos respecto de otros con movimientos uniformes.⁶ En otras palabras, es desterrada la noción de sistema de referencia absoluto, de forma que es imposible determinar la velocidad absoluta porque depende de la posición y la velocidad del observador. El segundo, llamado Invariancia de la Velocidad de la Luz, dice así: «Todo rayo luminoso se mueve en el sistema de coordenadas de reposo con una velocidad fija V , independientemente de si este rayo luminoso sea emitido por un cuerpo en reposo o en movimiento» (Einstein, 2003a: 1030). Esto es, la velocidad de la luz es siempre constante (en el vacío), independiente del movimiento de la fuente emisora y del observador. Para alguien que no posea amplios conocimientos de física, estos principios pueden significar bastante poco. Sin embargo, en ellos se asientan unas implicaciones que perturbaron la visión del universo tal y como había sido entendida desde Newton.

El propio Einstein afirma que comprender la Relatividad es apartar el sentido común y abrir la puerta a la imaginación. Partiendo de estos principios, llega a unas demoledoras conclusiones: el espacio y el tiempo absolutos, en términos de Newton, no existen, sino que ambos son conceptos relativos que dependen de la posición y la velocidad de los observadores. Esto es: dos observadores que se encuentren en movimiento relativo uno con respecto al otro tendrán percepciones del tiempo y la distancia diferentes entre sí. Lo cual, en resumen, quiere decir que los absolutos por antonomasia de la física se tornan maleables: según la Teoría Especial de la Relatividad, el espacio-tiempo se puede rasgar, contraer o expandir, dependiendo de la velocidad de los cuerpos, lo cual implica, como afirma Michio Kaku en el siguiente fragmento, una completa revolución en nuestro paradigma de realidad:

6 Aunque es cierto que ya Newton había establecido esta hipótesis, no era válida en el campo del electromagnetismo por la incompatibilidad con la supuesta existencia del éter, que según la física prerrelativista era una suerte de fluido que ocupaba todos los espacios. Cuando Einstein descubrió que el Principio de Relatividad es válido para todos los fenómenos físicos sin restricciones, pudo formular una nueva teoría de la electrodinámica que no se sustentara en la existencia del éter: «La introducción de un éter resultará ser superflua puesto que de acuerdo a los conceptos a desarrollar no es necesario introducir un espacio en reposo absoluto, ni tampoco se asocia un vector de velocidad a ninguno de los puntos del espacio vacío en los que se llevan a cabo procesos electromagnéticos» (Einstein, 2003a: 1028).

Las ecuaciones de Einstein, en cierto sentido, son como un caballo de Troya [...] Por dentro acechan toda clase de demonios y duendes que dan lugar a la posibilidad del viaje interestelar a través de agujeros de gusano y viajes por el tiempo. El precio que tuvimos que pagar por atisbar entre los más oscuros secretos del universo es el derrumbe potencial de nuestras creencias más comúnmente sostenidas sobre nuestro mundo: que el espacio está simplemente conectado y que la historia es inalterable. (Kaku, 1996: 127)

Einstein se dio cuenta de que la Teoría de la Relatividad Especial chocaba con los postulados de Newton. Para el físico inglés, la gravedad era una fuerza que actuaba instantáneamente, lo cual quiere decir que, por ejemplo, ante la supuesta explosión de un astro celeste como el Sol los cuerpos atraídos por él (en este caso los planetas, satélites, etc., del Sistema Solar) saldrían inmediatamente disparados de sus órbitas. Sin embargo, las sucesivas exploraciones en este terreno permitieron a Einstein contradecir las ideas de Newton en su Teoría de la Relatividad General, de la cual nos interesa el postulado sobre la curvatura del espaciotiempo: «El carácter métrico (curvatura) del continuo espaciotemporal tetradimensional está definido en cada punto por la materia en dicho punto y el estado de la materia» (Einstein, 2003b: 1116). Esto es, la materia curva el espaciotiempo ejerce una atracción que recibe el nombre de gravedad, la cual actúa a la velocidad de la luz en el vacío. Para imaginarlo, conviene pensar en una cama elástica con un objeto circular pesado en el centro (el Sol) que combaría el elástico. Cualquier cuerpo menor que el ubicado en el centro que entrara en su rango de influencia sería atraído hasta chocar con él, a menos que orbitara a su alrededor (como hacen los planetas). Estos alabeos, en virtud de la intrínseca relación entre el espacio y el tiempo, pueden provocar transformaciones espaciotemporales en los casos en que la gravedad adquiere valores muy elevados.

Ahora bien, las condiciones para que podamos ser observadores o participantes de estas alteraciones son extremas. En el caso de la velocidad, si un objeto se encuentra inmóvil (con relación a nosotros), dice Brian Greene (2001: 67), todo su movimiento se utiliza para viajar a través de la dimensión temporal, esto es, su factor de dilatación es igual a 1, lo cual quiere decir que no hay ninguna alteración espaciotemporal.⁷ Sin embargo, supongamos que acelera progresivamente hasta alcanzar una velocidad cercana a la de la luz, de forma que su factor de dilatación tendería a infinito y gastaría toda (o casi toda) su

7 Para una explicación de las ecuaciones que permiten alcanzar estas cifras véanse Lightman (1995: 151-163) y Einstein (1985, 1993, 2003a y 2003b).

energía en moverse a través del espacio. Por consiguiente, su movimiento a través del tiempo se ralentizaría y podría viajar en el tiempo hacia el futuro. Por ejemplo, si una persona invirtiera un año (según su percepción del tiempo) en hacer un viaje de ida y vuelta a la Tierra a la velocidad de la luz, cuando aterrizara encontraría que en nuestro planeta han pasado siglos. Algo similar ocurre con la gravedad. Mientras que en un campo gravitatorio como el de la superficie del Sol «el atraso que experimentan los relojes es bastante pequeño [...] los campos gravitatorios que son más fuertes, como el que se encuentra justo en el extremo de un agujero negro, hacen que el flujo del tiempo sea aún más lento» (Greene, 2001: 94). Así pues, existe la posibilidad de rasgar el tejido espaciotemporal: bien alcanzando velocidades cercanas a la de la luz, bien sometiendo un cuerpo a gravedades muy elevadas.

Ya el propio Albert Einstein se dio cuenta de que su Teoría de la Relatividad, a pesar de explicar mejor que ninguna otra el movimiento a grandes velocidades y el efecto de la gravedad y de ser la que modifica definitivamente la mecánica clásica, no tiene efectos directos en la cotidianeidad:

Sólo afecta en esencia a las leyes referentes a movimientos rápidos, en los cuales las velocidades de la materia no sean demasiado pequeñas frente a la velocidad de la luz. Movimientos tan rápidos sólo nos los muestra la experiencia en el caso de los electrones e iones; para otros movimientos, las desviaciones con respecto a las leyes de la mecánica clásica son demasiado reducidas para ser perceptibles en la práctica. (1993: 31)⁸

Si para que se produzca el efecto fantástico los sucesos deben estar enmarcados en un mundo ficcional equiparable al mundo extratextual, resulta complicado establecer conexiones con la Relatividad. El físico John D. Barrow afirma en uno de sus libros que la experiencia cotidiana no puede revelar cómo funciona realmente el universo, por eso cien años después de Einstein, ni siquiera los físicos profesionales tienen una sensación visceral de la relatividad (1999: 109), lo cual no sorprende en absoluto, ya que «uno tiene dificultades para encontrar qué ventaja para la supervivencia ofrece una sólida idea de la relatividad» (1999: 109).

Por lo tanto, observamos una desconexión entre el paradigma de realidad socialmente compartido (fundamentado en la cotidianeidad) y las teorías físicas que explican el mundo que nos rodea. Quizás por ello sea difícil

⁸ Aunque Einstein habla aquí de la Teoría Especial, lo que dice es perfectamente aplicable a la General, únicamente teniendo en cuenta que donde habla de velocidad de la luz habría que hablar de una gigantesca fuerza de la gravedad.

aplicar los postulados de la Relatividad a lo fantástico con la finalidad de dar una explicación racional a lo que hasta ahora considerábamos imposible. Una opción para tratar de salvar el problema es pensar en algunas de las posibilidades que deja abierta la Teoría de la Relatividad, como la existencia de agujeros de gusano que comunican dos regiones del espaciotiempo. Así, por ejemplo, podríamos explicar el relato de Félix Palma «Venco a la molinera» (1998) diciendo que el avión en el que había viajado Ernesto cayó en uno de ellos y viajó a otra región del universo que es una copia de La Tierra, con la única y terrorífica diferencia de que no existe el pollo y sí el venco. O también aplicar la misma justificación a *The last flight* (Claxton, 1960), el capítulo 18 de la primera temporada de *The Twilight Zone*, con guion del maestro Richard Matheson. A lo largo de sus veinticinco minutos se narra la historia de un aviador que se pierde entre las nubes en 1917, durante un combate aéreo de la Primera Guerra Mundial, para después aterrizar en la misma base pero en 1959, salvándose así de la muerte y provocando una alteración en el presente que tan sólo puede solucionar volviendo a perderse entre las nubes y asumiendo su fatal destino. Sin embargo, no es posible considerar ambos casos desde la física, ya que los agujeros de gusano tienen un tamaño próximo a la longitud de Planck (10^{-35}), o sea, «tan pequeño que sencillamente se asemejarían a la aparición o desaparición anómalas de algunas partículas elementales de tipo puntual o cordal en un experimento de física de partículas» (Barrow, 1994: 125).

Otra opción es pensar en los relatos sobre alteraciones espaciotemporales. Sin embargo la amplísima mayoría se enmarcan en la ciencia ficción, ya que utilizan tecnologías no existentes en nuestro presente para dar saltos a través del tiempo. Tal es el caso de *Regreso al futuro* (Zemeckis, 1985), «El ruido de un trueno» (Bradbury, 1996) o *La máquina del tiempo* (Wells, 2004). En otros casos, no hay justificación racional posible. Por ejemplo, en la película *Una cuestión de tiempo*, de Richard Curtis (2012), se cuenta que un joven llamado Tim Lake tiene el don de viajar en el tiempo, como todos los hombres de su familia, únicamente con el poder de su mente. Ahora bien, aunque la Relatividad permite las alteraciones, casos como este resultan inexplicables porque los personajes no se someten a grandes velocidades o gravedades.

En definitiva, las ecuaciones de la Relatividad permiten las alteraciones del espaciotiempo, pero bajo unas condiciones tan específicas y tan alejadas de nuestra experiencia cotidiana del tiempo y el espacio que aunque aceptemos que esta es la Teoría que mejor explica la física de las grandes escalas, no incluimos sus planteamientos en nuestro paradigma de realidad del día a día,

que es el terreno de juego de lo fantástico, como afirmaba Teodosio Fernández (2001: 296-197) en la cita destacada unas páginas atrás. Así, difícilmente podremos dar explicación a un relato fantástico a partir de sus presupuestos.

2.2. *La mecánica cuántica o el caos subatómico*

Dios no sólo juega a los dados con el universo, sino que suele arrojarlos donde no podemos verlos.

STEPHEN HAWKINGS

Decía Richard Feynman que hubo un tiempo en que sólo Albert Einstein entendía la Relatividad porque era el único que la conocía, pero que después de leer sus artículos la mayoría de físicos la comprendieron indiscutiblemente. Ahora bien, continuaba, «I think I can safely say that nobody understands quantum mechanics» (1985: 129). Y es que si Einstein proponía abandonar el sentido común para imaginar las alteraciones espaciotemporales predichas por la Relatividad, la cuántica no sólo exige este paso ya de por sí complicado, sino que demanda dinamitar todo conocimiento lógico con la finalidad de atisbar mínimamente el funcionamiento de las partículas a escala atómica y subatómica. En estos niveles de la materia, ni es posible decir dónde está algo, ni a qué velocidad se está moviendo, ni predecir exactamente lo que va a suceder, ni adivinar cuándo va a emitir la luz o, en el caso de que haya varios átomos, cuál de ellos es el que va a hacerlo (Feynman, 2002: 65-67):

A diferencia del marco establecido por Newton o incluso del que estableció Einstein, en los que el movimiento de una partícula se determina dando su posición y su velocidad, la mecánica cuántica muestra que a nivel microscópico *no es posible conocer al mismo tiempo ambas características con total precisión.* (Greene, 2001: 134-135)

A estas escalas, la materia no se comporta como nada de lo que tengamos experiencia directa. Así pues, debido a esta complejidad que haría imposible una exposición detallada de la teoría, creo que lo más útil es partir de algunos fenómenos o principios que muestren claramente la radical diferencia entre el mundo macroscópico en el que desarrollamos nuestro día a día y el microscópico de las partículas. Estos son: el Principio de Incertidumbre de Heisenberg, el Efecto Túnel y la levitación de cuerpos.

La visión del mundo según la física precuántica era determinista, lo cual quería decir que la posición futura de un objeto cualquiera podía prede-

cirse una vez dadas sus condiciones iniciales: «El mundo laplaciano, como algunas veces se le denomina, no era nada más que una máquina. Una fotografía de la máquina en un instante, más un conocimiento de su funcionamiento, determinaría su futuro en cualquier momento» (Lightman, 1995: 223). Sin embargo, Werner Heisenberg demostró en 1927 que en el mundo cuántico la naturaleza prohíbe la medición precisa de las condiciones iniciales de la partícula o de cualquier otra cosa:⁹ «es imposible medir la velocidad y la posición de una partícula porque necesitamos iluminarla con un fotón [unidad mínima de luz], lo cual causa un efecto perturbador sobre ella que modifica su velocidad y su posición» (Greene, 2001: 133). Las implicaciones que ello tiene son mucho más radicales de lo que pudiéramos imaginar en un principio, ya que desconocer dónde está exactamente un electrón quiere decir (nada más y nada menos) que existe en varios estados paralelos simultáneamente (Kaku, 1998:459).¹⁰

Para este caso, podemos pensar en el motivo del doble, en tanto alguien que está en dos lugares a la vez. Los casos de la película *El estudiante de Praga* (Stellan Rye y Paul Wegener, 1913), del relato «El otro» (Borges, 2014) o del largometraje *La doble vida de Verónica* (Kieślowski, 1991) son prototípicos en estudios sobre este motivo. Sin embargo, sabemos que no pueden ser explicados racionalmente a partir de los principios de la mecánica cuántica, ya que el movimiento de un cuerpo macroscópico no responde a la dualidad onda-partícula, como sí ocurre a nivel microscópico. Así, el doble sigue planteando problemas porque escapa de los márgenes de la cotidianidad. Por lo tanto, las implicaciones del Principio de Incertidumbre quedan en un marco filosófico en el sentido que ya en 1961 afirmara el filósofo checo-americano Milik Capek en el todavía presente *El impacto filosófico de la física contemporánea*: si de acuerdo con el Principio de Incertidumbre tanto el concepto de posición precisa como el de velocidad precisa pierden su significado, «el concepto del ‘estado de mundo en un instante’ pierde también su carácter perfectamente definido» (1973: 295). A su vez, si partimos del axioma «La observación perturba lo observado», no es difícil deducir, primero, que la lectura de un fenómeno es siempre subjetiva y, segundo, que la impresión recibida no es nunca el

9 Para ejemplos detallados véanse Lightman (1995, 222-2534), Feynman (2002, 149-173) y algunos capítulos de Greene (2001 y 2006).

10 Ello se debe a la dualidad onda-partícula. Por ejemplo, si liberamos un electrón, este se propagará como una onda (similar al sonido y, por lo tanto, estará en varias posiciones a la vez), pero cuando choque contra un cuerpo lo hará sólo en un punto, ya que, al fin y al cabo, sólo hemos liberado un electrón. Así pues, las partículas elementales en mecánica cuántica exhiben características duales inconcebibles en el mundo macroscópico.

comportamiento real de lo observado, lo cual acerca estas disquisiciones a las reflexiones de los filósofos constructivistas o a las nociones de Jean Baudrillard sobre *simulacros* o *hiperrealidad*.

Si entre las ecuaciones de Einstein para la Relatividad y la lógica de lo cotidiano existía un desajuste, este primer ejemplo nos muestra a las claras que en el caso de la mecánica cuántica, todo es más acusado. No podemos entender el comportamiento cuántico tan bien como quisiéramos, y es perfectamente razonable «porque toda la experiencia y la intuición humana directa se aplica a objetos grandes. Sabemos cómo actuarán los objetos grandes, pero las cosas a pequeña escala no actúan de ese modo» (Feynman, 2002: 151).

Otra interesante posibilidad es el *Efecto Túnel*. Imaginemos que una partícula es lanzada con una energía cinética X hacia una barrera cuya resistencia energética es mayor que X . Parece evidente que la partícula rebotará y quedará del lado en que ha sido lanzada. Ahora bien, la cuántica afirma que podemos pensar las partículas según su función de onda, que contiene la información relativa a la probabilidad de encontrar la partícula en una posición determinada (como hemos explicado en la nota 10). Cuando la partícula descrita se encuentra con la barrera, la función de onda se divide en dos: una parte es reflejada y queda del lado inicial mientras que otra es transmitida y consigue traspasar la barrera, aunque la energía con la que había sido lanzada sea inferior o muy inferior a la necesaria para hacerlo. En palabras de Brian Greene: «la mecánica cuántica muestra inequívocamente que las funciones de onda –es decir, las ondas de probabilidad– de las partículas que constituyen un objeto tienen todas ellas una parte diminuta que sale a través del muro» (2001: 136). Esto es, en términos cotidianos y macroscópicos: cuando una pelota de tenis es lanzada contra una pared de hormigón, una porción de sus partículas la atraviesan, de forma que si todos los formantes se abren camino la pelota aparecerá intacta al otro lado del muro.

Podemos pensar en el relato «El pasa-murallas», de Marcel Aymé (2004: 112-120), que narra la historia de Dutilleul, un empleado de tercera en la oficina de registros que debido a una irónica enfermedad es capaz de atravesar paredes como los fantasmas. Así, lo aparentemente imposible invade un mundo ficcional que el lector identifica como análogo al que habita. Digo aparentemente porque el efecto túnel demuestra que es posible que un cuerpo traspase una pared. Ahora bien, aunque la física afirme tal posibilidad, ¿considera el lector que el fenómeno contado entra dentro de su paradigma de realidad cotidiano? La respuesta la tiene Brian Greene:

A medida que los objetos que estudiamos se vuelven más y más complicados, porque están compuestos por cada vez más partículas, este efecto túnel puede seguir produciéndose, pero se vuelve muy improbable ya que *todas y cada una* de las partículas tienen que tener la suerte de poder abrirse camino juntas. [...] las reglas de la probabilidad de la mecánica cuántica [...] demuestran que si intentáramos cada segundo caminar hacia el interior de un muro sólido en el mundo real, necesitaríamos más tiempo que el total de la edad actual del universo para tener una buena probabilidad de conseguir atravesarlo en alguno de nuestros intentos. Sin embargo, con una paciencia eterna (y mucha longevidad) podríamos –antes o después– salir por el otro lado. (Greene, 2001: 138)

Esto es, la física teórica afirma que es posible atravesar una pared, pero las probabilidades de que suceda en nuestra vida cotidiana son tan ínfimas que lo descartamos como explicación plausible. En este caso, de nuevo, interpretamos los hechos del relato de Aymé desde los postulados de la física clásica (que son, a grandes rasgos, los que rigen nuestro día a día) y suprimimos los postulados de la cuántica por considerarlos demasiado alejados de la lógica macroscópica.

Otro caso de similares características tiene que ver con la levitación de cuerpos: «la levitación es compatible con las leyes conocidas de la física, en el sentido de que si a todas las moléculas de mi cuerpo les ocurre desplazarse hacia arriba al mismo tiempo, voy a separarme del suelo. Ninguna ley de la física prohíbe esto» (Barrow, 1999: 204). Es posible que los objetos leviten utilizando correctamente imanes, variaciones de presión, cargas eléctricas u ondas sonoras intensas. Sin embargo, lo que aquí interesa son fenómenos en los que no incurre la tecnología. Este es el caso de «Levitation» de Joseph P. Brennan (1988: 85-91): el Circo Ambulante Morgan da una función en la localidad de Riverville:, en que el muchacho-mono y el hombre tatuado provocan las carcajadas de los no demasiado exigentes espectadores. Todo sucede con normalidad hasta que irrumpe en escena el hipnotizador y pide la presencia de un joven voluntario en el escenario. Cuando este se sienta en la silla preparada para el espectáculo, una bolsa de palomitas vuela hacia su rostro. El hipnotizador, enfadado, le dice al autor de los hechos que suba a las tablas, quien obedece desafiante. Entonces sucede lo inexplicable: el joven, llamado Frank, se duerme y es obligado por el hipnotizador a levitar. Cuando se levanta unos cuantos palmos sobre el suelo, el hipnotizador cae al suelo, muerto. La multitud se acerca en tromba al lugar de los hechos mientras sobre sus cabezas el joven sigue alejándose hasta desaparecer entre las nubes.

La interpretación en este caso es compleja, ya que no sólo debemos aceptar que según la mecánica cuántica es posible, aunque muy improbable, que un cuerpo levite, sino también que, o bien el hipnotizador tiene un poder desconocido que provoca que todas las partículas del cuerpo de Frank alcen el vuelo, o bien que es una casualidad que ambos sucesos ocurran en el mismo espacio y tiempo. De nuevo, el fenómeno, aunque sea posible según la física, no entraría en nuestro paradigma de realidad (incluso obviando el poder oculto del hipnotizador) ya que la probabilidad de que ocurra en nuestra cotidianeidad «es tan baja que podemos estar seguros de que cualquier informe de que ha ocurrido es mucho más probable que esté equivocado a que sea cierto» (Barrow, 1999: 204).¹¹

Según nuestro paradigma de realidad, nada puede estar en dos sitios a la vez ni modificar su posición cuando es observado; tampoco tenemos experiencias de cuerpos que atraviesan muros o que levitan sin utilizar tecnología, y si alguna vez hemos asistido a un espectáculo de magia, somos conscientes de que se nos está ocultando parte de la realidad por muy sorprendidos que nos quedemos. Sin embargo, según las ecuaciones de la mecánica cuántica, todo ello es perfectamente posible. Así pues, podemos pensar que partiendo de sus principios es viable dar explicación racional a los sucesos de algunos relatos ficcionales. Con todo, estas lecturas no se sostienen y siguen produciendo efectos fantásticos sobre el lector los hechos que antes de pasar por el tamiz cuántico ya los generaban. En una reflexión, Michio Kaku nos advertía: «hay un muro invisible que separa el mundo atómico del mundo macroscópico familiar y cotidiano. Mientras el mundo atómico obedece a las extrañas leyes de la teoría cuántica, nosotros vivimos nuestras vidas fuera del muro, en un mundo de planetas y estrellas bien definidos donde las ondas ya se han descompuesto» (2008: 125). En este punto se genera una paradoja que por el momento no tiene respuesta: el universo es un continuum. No obstante, pese a que los formantes de la materia con la que interactuamos son las partículas estudiadas por la cuántica, la física que explica el mundo atómico y subatómico no tiene ningún sentido aplicada a lo macroscópico.¹²

11 Aunque Barrow piensa en relatos históricos como los del místico San José de Cupertino, a quien se le atribuyeron más de setenta casos de levitación en su proceso de canonización, esta cita es también aplicable a narraciones ficcionales.

12 Existen teorías físicas más recientes, como la Teoría M que da explicación al universo de manera total, es decir, unificando la Relatividad y la Cuántica. Aunque lo hayan conseguido a nivel teórico, la comprobación empírica no es posible debido a dos factores: primero, porque las matemáticas que la fundamentan son tan nuevas y difíciles que tardaremos décadas en conocerlas (Glashow y Ginsparg, 1986); y, segundo, porque los aceleradores que necesitamos para sondear las distancias en las que supuestamente existen las cuerdas deberían tener el tamaño de la galaxia (Greene, 2001: 240).

En resumen, la cuántica señala que las partículas tienen determinados comportamientos que pueden explicar algunos hechos a priori imposibles. Sin embargo, como dice Barrow, aunque según sus leyes puede ocurrir cualquier hecho con cierta probabilidad, «las posibilidades de presenciar cosas que estaríamos tentados a calificar como milagros (como la levitación humana) son tan bajas que no sería probable que fuera vista en nuestra vecindad en el espacio durante toda la historia de la raza humana» (Barrow, 1999: 302-303). Es por ello que las rupturistas opciones que nos brinda la cuántica para explicar algunos relatos no pueden ser aplicadas, ya que nosotros mismos no las aprovechamos en la construcción cotidiana de lo real que, recordemos, es el espacio de juego de lo fantástico.

3. CONCLUSIONES

He empezado este estudio diciendo que había nacido vinculado a dos reflexiones de los profesores David Roas y Antonio Penedo. Es hora de retomar sus conclusiones. Dice Roas:

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 universo subatómico se basa en principios que, desde la perspectiva de nuestra experiencia cotidiana, resultan extraños, por no decir increíbles. O fantásticos. [...] convivimos con dos tipos de física 'uno para el extraño mundo subatómico, en el que los electrones pueden estar en dos sitios a la vez, y otro para el mundo macroscópico en el que vivimos, que parece obedecer a las leyes del sentido común de Newton' (Kaku, 2008: 186). Y es a partir de ahí, añado yo, desde donde parece inevitable que sigamos juzgando las ficciones fantásticas (Roas, 2009: 174-175)

Antonio Penedo (2012), parafraseando, amplía las posibilidades del universo. En su opinión, determinados hechos aparentemente imposibles pueden ser explicados a partir de la física teórica, lo cual descarta el efecto fantástico.

Retrocedamos por un momento hasta los orígenes; hasta las nociones de espacio y tiempo en la teoría de Newton:

El tiempo absoluto, verdadero y matemático en sí y por su naturaleza y sin relación a algo externo, fluye uniformemente, y por otro nombre se llama duración; el relativo, aparente y vulgar es una medida sensible y externa de cualquier duración, mediante el movimiento (sea la medida igual o desigual) y de la que el vulgo usa en lugar del verdadero tiempo; así, la hora, el mes, el año. (2003: 655)

El espacio absoluto, por su naturaleza y sin relación a cualquier cosa externa, siempre permanece igual e inmóvil; el relativo es cualquier cantidad o dimensión variable de ese espacio, que se define por nuestros sentidos según su situación respecto a los cuerpos, espacio que el vulgo toma por el espacio inmóvil: así, una extensión espacial subterránea, aérea o celeste definida por su situación relativa a la Tierra. El espacio absoluto y el relativo son el mismo en especie y magnitud, pero no permanecen el mismo siempre numéricamente. (2003: 655)

Las respuestas de Penedo y Roas son en apariencia contradictorias. Sin embargo, como si de una paradoja cuántica se tratase, ambas son a la vez correctas y la respuesta que quiero dar aquí como conclusión es precisamente la aparentemente imposible combinación de ambas. De Roas me quedo con su idea de que el paradigma de realidad desde el que juzgar lo fantástico responde al modelo newtoniano. Las citas del físico inglés copiadas unas líneas más arriba ponen de manifiesto que las nociones de espacio y tiempo que delimitan lo real en nuestro día a día son mucho más similares a sus definiciones, muy vinculadas con la experiencia cotidiana, que a las transgresoras visiones de Einstein y los físicos cuánticos. Este detalle ya fue apuntado por Brian Greene:

La experiencia cotidiana no puede revelar cómo funciona realmente el universo, y por eso es por lo que cien años después de Einstein, casi nadie, ni siquiera los físicos profesionales, tiene una sensación visceral de la relatividad. Esto no es sorprendente; uno tiene dificultades para encontrar qué ventaja para la supervivencia ofrece una sólida idea de la relatividad (Greene, 2006: 109)

Sin embargo, nuestro paradigma de realidad necesariamente ha debido de cambiar en algunos aspectos. Ya Milic Čapek decía en los sesenta que «ningún componente del modelo laplaciano de la naturaleza quedó sin afectar por la tormenta contemporánea de la física» (1973: 361). Así es, y no sólo a nivel filosófico o físico. He aquí lo positivo de la visión de Penedo: aceptamos las visiones de la relatividad y de la cuántica, asumiendo que determinados hechos imposibles según nuestra experiencia son potencialmente posibles según la física. Sin embargo, no las hacemos parte de nuestra cotidianidad, es

decir, no las asimilamos ni aprehendemos como sí hemos hecho y hacemos con las fallidas concepciones newtonianas de espacio y tiempo absolutos, las cuales funcionan maravillosamente bien a las bajas velocidades y la gravedad moderada que encontramos en la vida diaria. Nuestros sentidos no están bajo ninguna presión evolutiva para desarrollar la perspicacia relativista o cuántica (Greene, 2006: 109).

Así pues, los efectos fantásticos ni son ni han sido descartados por las evoluciones de la física teórica del siglo xx, puesto que esta actúa en unas condiciones muy alejadas de nuestra cotidianeidad. El hecho imposible, desencadenante de la acción fantástica, no se mide en relación a las leyes de la naturaleza marcadas por la cuántica o la relatividad, aunque estas sean empíricamente ciertas, sino según las intuiciones lógicas, a pesar de que en muchos aspectos no sean del todo acertadas. Por ejemplo, saber que la mecánica cuántica ha probado que un cuerpo puede atravesar una pared y aparecer sin ningún problema en el otro lado, no descarta el efecto que produce en el lector «El pasa-murallas» de Marcel Aymé (2004: 112-120), de igual forma que en «Vencó a la molinera» (Palma, 1998), aun considerando la existencia de agujeros de gusano en la Teoría de la Relatividad. Ambos relatos, así como el resto de referencias a obras de ficción que he hecho a lo largo de estas páginas, siguen produciendo esa impresión propia y exclusiva de lo fantástico que brota cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar y que David Roas ha denominado *miedo metafísico* (2011: 95).

Lo fantástico tiene vigencia, sí. Sus planteamientos se han modificado, pero no tanto a nivel explicativo como creativo. Al igual que ocurriera con el racionalismo en el siglo xviii, los nuevos avances de la física, en su afán por explicar la realidad con más profusión, han revelado espacios ocultos e inaccesibles; prolíficos campos donde cultivar nuevas ficciones fantástica. La relatividad y la cuántica no encorsetan ni desarticulan, más bien amplían márgenes y abren nuevas sendas en lo oculto. Lo fantástico, en definitiva, sobrevive. Ya no es lo mismo. Ya nunca podrá ser lo mismo. Pero permanece en su fondo, inalterado, aquello que lo hace único.

BIBLIOGRAFÍA¹³

- AYMÉ, Marcel (2004): *El novelista Martin y otros relatos*, Publicaciones Universidad de Cádiz, Cádiz.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio (2003): *Antología de fantasmas*, Ediciones Jaguar, Madrid.
- BARROW, John D. (1994): *Teorías del todo*, Crítica, Barcelona.
- ____ (1999): *Imposibilidades. Los límites de la ciencia y la ciencia de los límites*, Gedisa, Barcelona.
- BARTHES, Roland (1984) [1968]: «El efecto de realidad», en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós Comunicación, Barcelona, pp. 179-187.
- BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona.
- ____ (1991): *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Anagrama, Barcelona.
- BESSIÈRE, Irene (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 84-104.
- BORGES, Jorge Luis (1983) [1949]: *El Aleph*, Seix Barral, Barcelona.
- ____ (2014) [1975]: *El libro de arena*, Debolsillo, Madrid.
- BRADBURY, Ray (1996) [1952]: *Las doradas manzanas al sol*, Ediciones Minotauro, Madrid.
- BRENNAN, Joseph P. (1988) [1958]: «Levitation», en Tom Allen y Mitchel Galin (eds.), *Tales from the Darkside: Volume One*, Berkley Books, Nueva York, pp. 85-91.
- BUENO, María Luisa (2003): *Milagros y prodigios medievales: una frontera indeterminada*, Ediciones Semuret, Zamora.
- CAILLOIS, Roger (1966) [1958]: *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa, Barcelona.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-191.
- ČAPEK, Milic (1973) [1961]: *El impacto filosófico de la física contemporánea*, Tecnos, Madrid.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951): *Le conte fantastique en France*, Librairie José Corti, París.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, Visor, Madrid.
- CLAXTON, Williams (dir.) (1960): *The last flight (El último vuelo)*, Cayuga Productions y CBS Productions, Estados Unidos.
- CONTE, David (2013): «Visiones del miedo, tras el punto ciego de la representación», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, E.D.A. Libros, Málaga, pp. 57-71.
- CURTIS, Richard (2013): *About time (Una cuestión de tiempo)*, Universal Pictures, Working Title Films y Translux, Reino Unido.
- DEUTSCH, David (2002): *La estructura de la realidad*, Anagrama, Barcelona.
- EINSTEIN, Albert (1985): *Mi visión del mundo*, Ediciones Orbis, Barcelona.
- ____ (1993) [1921]: *El significado de la Relatividad*, Planeta-Agostini, Barcelona.

13 Entre corchetes figura el año de la primera edición, siempre y cuando sea relevante.

- ____ (2003a) [1905]: «Sobre la electrodinámica de cuerpos en movimiento», en Stephen Hawking (ed.), *A hombros de gigantes*, Crítica, Barcelona, pp. 1027-1052.
- ____ (2003b) [1917]: «Consideraciones cosmológicas sobre la Teoría de la Relatividad General», en Stephen Hawking (ed.), *A hombros de gigantes*, Crítica, Barcelona, pp. 1111-1119.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2001): «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 283-297.
- FEYNMAN, Richard (1985) [1967]: *The character of Physical Law*, MIT, Cambridge.
- ____ (2002) [1994]: *Seis piezas fáciles*, Crítica, Barcelona.
- GLASHOW, Sheldon y Paul GINSBURG (1986): «Desperately Seeking Superstrings», *Physics Today*, vol. 39, núm. 5, pp. 7-9.
<<http://dx.doi.org/10.1063/1.2814991>>
- GREENE, Brian (2001): *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría unificada*, Crítica, Barcelona.
- ____ (2006): *El tejido del cosmos. Espacio, tiempo y la textura de la realidad*, Crítica, Barcelona.
- KAKU, Michio (1996): *Hiperespacio: una odisea científica a través de agujeros de gusano, distorsiones del tiempo y décima dimensión*, Crítica, Barcelona.
- ____ (1998): *Visiones. Cómo la ciencia revolucionará la materia, la vida y la mente en el siglo XXI*, Debate, Madrid.
- ____ (2008): *Universos paralelos*, Atalanta, Gerona.
- KIEŚLOWSKI, Krzysztof (dir.) (1991): *La double vie de Véronique (La doble vida de Verónica)*, Sidéral Productions, Zespół Filmowy X, Nork Film y Canal +, Francia, Polonia y Noruega.
- KING, Stephen (1986): «La balsa», en VVAA, *Horror 2. Lo mejor del terror contemporáneo (Los relatos de Twilight Zone)*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, pp. 112-138.
- LECONTEUX, Claude (1999): *Fantasma y aparecidos en la Edad Media*, Olañeta, Palma de Mallorca.
- LIGHTMAN, Alan (1995): *Grandes ideas de la física. Cómo los descubrimientos científicos han cambiado nuestra visión del mundo*, McGraw-Hill, Madrid.
- LOVECRAFT, Howard Philipps (1994): *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid.
- ____ (2003) [1926]: *La llamada de Cthulhu. El ser en el umbral*, EDAF, Madrid.
- PALMA, Félix (1998): *El vigilante de la salamandra*, Pre-Textos, Valencia.
- PENEDO, Antonio (2012): «Límites transracionales de lo fantástico». Ponencia presentada en el *I Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico en la Cultura Española Contemporánea*, Universitat Autònoma de Barcelona, 20 de noviembre. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=I7Z-5rEsvl0>> [10/06/2015].
- PLINIO CECILIO SEGUNDO, Gayo (2011) [104 d.C. aprox.]: *El Vesubio, los fantasmas y otras cartas*, (ed. de Francisco Jurado), Cátedra, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1994) [1970]: *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México.
- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcio-

- nales», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 193-221.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2002): *Hoffmann en España: Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- (2009): «¿Hay literatura fantástica después de la mecánica cuántica? Nuevas perspectivas teóricas», en Amelia Sanz Cabrerizo (comp.), *Teoría literaria española con voz propia*, Arco/Libros, Madrid, pp. 171-189.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROTGER, Neus (2007): «Fronteras rotas: una aproximación a la literatura fantástica», en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Rumbos de lo fantástico: actualidad e historia*, Cálamo, Palencia, pp. 233-243.
- RYE, Stellan y Paul WEGENER (dirs.) (1913): *Der student von Prag*, Deutsche Bioscop, Alemania.
- VAX, Louis (1960): *Arte y literatura fantástica*, Eudeba, Buenos Aires.
- WATZLAWICK, Paul (comp.) (1988): *La realidad inventada*, Gedisa, Buenos Aires.
- WELLS, Herbert George (2004) [1895]: *La máquina del tiempo*, El País, Madrid.
- ZEMECKIS, Robert (1985): *Back to the future (Regreso al futuro)*, Universal Pictures, Estados Unidos.

CONTRA EL MÉTODO: LO MONSTRUOSO Y LA VIOLENCIA DE LO INCOMPRENSIBLE EN DOS CUENTOS DE *TAPIOCA INN. MANSIÓN PARA FANTASMAS*, DE FRANCISCO TARIO¹

JUAN TOMÁS MARTÍNEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

tomas_mtz@yahoo.com.mx

Recibido: 15-06-2014

Aceptado: 15-01-2015



RESUMEN

Este artículo analiza la configuración de lo monstruoso en «Ciclopropano» y «La semana escarlata», dos cuentos de Francisco Tario incluidos en el volumen *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* de 1952. Nuestra hipótesis es que la presencia de un hecho abiertamente calificado como monstruoso no sólo obedece a la búsqueda de un efecto narrativo, sino que también construye una red de significaciones que aluden a un elemento común: aquello que rompe de modo violento con una idea de lo natural, o lo cultural-naturalizado, y que se relaciona con una forma particular de articular una narración adscrita al género fantástico.

PALABRAS CLAVE: Tario, monstruo, monstruoso, fantástico, anagnórisis

ABSTRACT

This article analyzes the configuration of the monstrous in «Ciclopropano» and «La semana escarlata», two short stories by Francisco Tario included in *Tapioca Inn, mansión para fanstasmas* (1952). Our hypothesis is that the presence of a fact openly described as monstrous does not only have a narrative effect function, but also builds a network of meanings that refer to a common element: that which violently breaks with

¹ El presente artículo es una versión reducida y modificada de un capítulo de la tesis «El concepto de lo monstruoso en la narrativa breve de Francisco Tario» presentada por el autor para la obtención del grado de Maestro en Letras (Letras Mexicanas) en la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 2009. Se conserva el plan original del capítulo pero se han introducido cambios significativos en las hipótesis y conclusiones, así como en el enfoque y cuerpo de análisis.

the concept of the natural or naturalized cultural, and which is also related to a particular form of articulation of the fantastic genre.

KEYWORDS: Tario, monster, monstrous, fantastic, anagnorisis



El nombre de Francisco Tario² ya no resulta ajeno en los estudios literarios: innumerables artículos, ponencias, tesis y volúmenes colectivos se han dado a la tarea de revisar su prolífica y heterogénea producción. De forma paralela, cuenta hoy con un creciente número de lectores fieles, su obra se reedita y con frecuencia se le rinden homenajes –como los llevados a cabo para celebrar los cien años de su nacimiento–; suerte poco común, si lo pensamos, para un escritor considerado marginal. Tario creó un universo que cautiva tanto por su irreverencia y sus atmósferas opresivas e historias estrambóticas como por el cultivo de la ironía y el sarcasmo. Autor raro entre los raros, de lenguaje cuidado, creador de personajes singulares, cuyas historias están marcadas por la irrupción de un ser o un suceso que cuestiona nuestras certezas respecto del mundo y la lógica que lo gobierna.

En este artículo analizaremos cómo se configura dicha irrupción en dos cuentos de Francisco Tario: «Ciclopropano» y «La semana escarlata», ambos incluidos en el volumen *Tapioca Inn, mansión para fantasmas* (1952).³ Resulta significativo que, a lo largo de toda la producción de Tario, ciertos elementos o personajes no sólo introducen una disrupción, sino que abiertamente son denominados como *monstruos* o calificados de *monstruosos*. Nuestra hipótesis es que esta recurrencia no sólo obedece a la búsqueda de un efecto narrativo (introducir un giro en la trama, explicar la reacción de un personaje...), sino que además permite tejer una red de significaciones que aluden a un elemento común: aquello que rompe de forma violenta con una idea de lo natural, o de lo cultural-naturalizado, y que se relaciona con una forma particular de articular una narración adscrita al género fantástico. Por lo tanto, el monstruo,

2 Seudónimo de Francisco Peláez. Descendiente de asturianos, nace en la Ciudad de México en 1911 y muere en Madrid en 1977.

3 Para este acercamiento nos hemos basado en la edición de *Cuentos completos* (2003). Todas las citas de los cuentos de Tario son tomadas de ésta a menos que se indique lo contrario; los números de página se citan entre paréntesis dentro del cuerpo de texto.

y en específico la categoría que aquí nos interesa: *lo monstruoso*, no es un aspecto que hayamos decidido buscar en la narrativa de Tario como el ejercicio –válido por lo demás– que consiste en rastrear nociones en un autor determinado; en las narraciones se apela, manifiesta o veladamente, al monstruo y a lo monstruoso como modos de asir y nombrar lo incomprensible. En este acercamiento nos proponemos apuntar algunas posibles explicaciones sobre el sentido que adquiere lo monstruoso y sobre la forma en que se construye al interior de la ficción literaria.

Indagaremos, asimismo, sobre el lugar particular que ocupa lo monstruoso en el universo propuesto, es decir, cómo se manifiesta sin que su presencia cambie las leyes físicas y naturales, introduciendo lo que Rafael Olea Franco denomina una «lógica de la conjunción» (2004: 62-63): de acuerdo con dicha lógica, la irrupción de un determinado suceso no introduce un «nuevo paradigma de realidad», sino que hace que por un momento coexistan dos paradigmas, dando lugar a la vacilación –rasgo que Todorov identificaba como propio del género fantástico–. En el caso de «Ciclopropano» y «La semana escarlata», lo monstruoso es el elemento que orienta la composición de los cuentos.

El monstruo y lo monstruoso son dos conceptos sumamente problemáticos que, sin embargo, ocupan un lugar cada vez más importante en los estudios sobre la cultura y el arte. La dificultad para definirlos tiene que ver, por un lado, con el hecho de que en cada época significan algo distinto debido a que están ligados a nociones filosóficas, religiosas, morales, etc. Por otro lado, su estudio sistemático como problema cultural es relativamente nuevo, motivo por el cual abordar al monstruo o lo monstruoso siempre entraña el problema de delimitar claramente el *corpus* de trabajo y subrayar que los resultados del análisis no pueden ser extensivos a otros autores. *Monstruo y monstruoso* no son términos equivalentes, sino, como veremos a continuación, dos conceptos estrechamente relacionados.

1. EL LUGAR DEL MONSTRUO Y LO MONSTRUOSO EN EL ALFABETO DEL MUNDO

En *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de oro español* (2003), Elena del Río Parra señala que, en los linderos entre la Edad Media y la Modernidad, el monstruo fue definido como un ser deforme en relación al orden de la naturaleza. La monstruosidad y lo monstruoso se distancian de la esfera religiosa y designan la desproporción, lo contrahecho y, en un sentido práctico, «cualquier cosa que exceda los límites de lo común, en

sus vertientes peyorativa y positiva» (del Río, 2003: 23). Como se aprecia, en dicho momento lo monstruoso no distinguía entre lo positivo y lo negativo, simplemente era aquello que rebasaba los límites comunes. Por lo tanto, la noción de *monstruo* más o menos compartida en la actualidad, como ruptura violenta con el orden del alfabeto del mundo, tiene un origen más o menos identificable: «el gran cambio hacia la Edad Moderna se produce con la perspectiva de lectura [del mundo] que introduce la ciencia, como método de leer la naturaleza con los sentidos, como evidencia y documento...» (del Río, 2003: 17). De tal modo, el monstruo se inscribe en una problemática mayor: la del mundo como un *continuum* susceptible de ser leído, dentro del cual el monstruo es, al mismo tiempo, ruptura y elemento signifiante.

Los acercamientos contemporáneos a este tema retoman la idea del monstruo como problema cultural, sobre todo a partir de las propuestas derivadas de los trabajos de Michel Foucault, quien en *Las palabras y las cosas* alude al monstruo como *crisis del alfabeto del mundo*. Según Foucault, el monstruo, en este sentido, se asemeja al fósil: es un elemento que permanece en la historia de la humanidad, una huella de las transformaciones del mundo: «A partir del poder del continuo que posee la naturaleza, el monstruo hace aparecer la diferencia: ésta, que aún carece de ley, no tiene una estructura bien definida; el monstruo es la cepa de la especificación...» (2001: 157). Los estudios del filósofo francés abrieron un nuevo campo de investigaciones de lo monstruoso ligado a lo marginal. El monstruo es el ser excluido, el que revela el poder del orden que lo constriñe. Esta visión es retomada –y en cierto modo acotada, puesto que la examina a partir de ejemplos concretos– por otro de los trabajos que desarrollan con mayor amplitud el problema del monstruo en un nivel estético y cultural: *Orden y caos. Estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, de José Miguel G. Cortés (1997).

Cortés parte de la premisa de que «[c]ada época histórica propone un modelo de representación del mundo, tanto social como político o cultural; a partir de éste, se elaboran unos sistemas de referencia que la sociedad debe acatar, una jerarquía de valores que define las relaciones entre las personas». Y más adelante agrega: «Aquellos que rechazan este proceso de homogeneización y la conformidad a las leyes quedan marginados geográfica, cultural, lingüísticamente, quedan devaluados en la escala oficial de valores: se convertirán en monstruos» (Cortés, 1997: 13). De esta manera el monstruo equivale a aquello que representa una amenaza para la integridad de un sistema o de un individuo; un elemento que se opone a las estructuras que constituyen el orden:

En todas las épocas y lugares la organización social, y su relación con la naturaleza, se ha interpretado en términos políticos y morales, los conceptos de *peligro*, *contaminación* y/o *pureza* son definidos con el bien de proteger lo que se entiende como *bien común* (...) En este sentido, las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo *no dicho* y *no mostrado* de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. (Cortés, 1997: 18-19, cursivas en el original)

Otros autores insisten en subrayar las relaciones del monstruo con el sistema que lo excluye, enfatizando la indisoluble relación establecida entre ambos. David Williams en *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature* (1996), en sintonía con los estudios posteriores a Foucault que tratan problemáticas de la historiografía del pensamiento, apunta: «el lenguaje del monstruo es parasitario, depende de la existencia de lenguajes convencionales; se alimenta, por decirlo de alguna manera, en sus márgenes, sobre sus límites hasta ganar el poder de trascender esos discursos analíticos y, acorde a su etimología (*monstrare*/ mostrar) evidenciar expresiones que rebasan su lógica» (1996: 10, la traducción es nuestra).

En los trabajos contemporáneos el monstruo con frecuencia representa al *otro* en tanto depredador que habita en cada sistema de orden –y, por lo tanto, en nosotros mismos– y moviliza la imaginería negativa que amenaza la estabilidad de categorías básicas como los de patria, clase social, raza, sexo o género (Cortés, 1997: 19). El monstruo es lo *no natural*, lo que está fuera de la taxonomía y se ubica al margen de cualquier orden; es lo que no se puede representar sino desde varios flancos, por ser un conocimiento desarticulado, destinado a ser visto, analizado y comparado (del Río, 2003: 16-18). El monstruo carece de límites, o apenas los tiene, por lo cual sirve para demarcar hasta dónde llega lo humano. Tiene además un carácter híbrido: «Los monstruos crean confusión y horror porque ellos parecen combinar elementos animales con humanos; sugieren la posibilidad de orígenes animales o bestiales o cierta cópula perversa» (Hafani, 2002: 2, la traducción es mía).

En este acercamiento, el monstruo se entiende como un ser discontinuo cuyas formas se alejan de las formas naturales o las pervierten, en un evidente sentido teratológico. Asimismo, el monstruo es el ente que, ante la imposibilidad de ser definido, se muestra como ruptura violenta del orden. En ambos casos, el monstruo tiene una clara dimensión física, expone su naturaleza y amenaza con expandirse más allá de los límites de lo normado y lo permitido, o bien con contaminarlos. Por consiguiente, lo monstruoso se relaciona

con determinada conducta o acción que introduce una ruptura con el orden de las cosas consideradas «normales y naturales», y que paradójicamente se refiere a los actos normativos, civilizadores y disciplinarios. Lo monstruoso no es siempre lo antinatural, sino aquella práctica que se relaciona con la perversión y la violencia hacia un sistema de valores identificado con la conservación de lo humano. Como hemos señalado, la representación artística de lo monstruoso tiende a resaltar lo artificial y convencional «naturalizado».

2. *TAPIOCA INN. MANSIÓN PARA FANTASMAS*

En el prólogo a los *Cuentos Completos* de Francisco Tario, Mario González Suárez señala que *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* es un conjunto de relatos cuyo hilo conductor es el tema del fantasma (2003: 23). Esto es verdad hasta cierto punto, pero si nos preguntáramos qué es el fantasma para Tario, no tendríamos una respuesta unívoca. En su significado más básico, el término en cuestión alude al espectro de un ser fallecido. Estos espectros, en efecto, aparecen en algunos relatos de *Tapioca Inn....*, mas el fantasma también se presenta como metáfora de los miedos humanos: la locura, la muerte, lo desconocido. El propio título del volumen, con gran sentido del humor, lo califica como una mansión o residencia para fantasmas, de tal manera que lo que el lector podría esperar es un desfile de aparecidos, lo cual, en cierta medida, tiene lugar: un cazador de seres de ultratumba que es víctima de su inexperiencia; una mujer que lee un libro sobre fantasmas y se convence de que existen, con catastróficas aunque cómicas consecuencias para ella y su marido... la variedad de formas de entender el fantasma resulta tan amplia que no es posible dar una definición unívoca al respecto.

El primero de los cuentos que abordaremos se titula «Ciclopropano». En él se narra el conflicto de un hombre con la práctica médica y se retoma el tópico de la metempsicosis desde una postura no religiosa. La historia puede ser resumida de la siguiente forma: en una partida de ajedrez el personaje protagonista, cuyo nombre nunca llegamos a saber (rasgo que juega un papel muy importante en la trama) confiesa su especial aversión a la anestesia. De entre todos los avances médicos y científicos, éste en especial le provoca un miedo que linda con lo mórbido. Se presenta un diálogo con un anciano médico, en el que se fijan las posturas a favor y en contra de la ciencia y el progreso de la medicina. En este marco el protagonista alude a su teoría de «las fuerzas reprimidas», cuestiona los abusos del ser humano en nombre del progreso y señala el riesgo de incursionar ciegamente en el campo de lo desconocido.

La respuesta del médico es la de un científico indulgente que acepta las interrogaciones y las dudas, pero las confina al terreno de la fantasía o del arte, en el mejor de los casos. Un trance de apendicitis introduce un giro en la trama cuando, en la convalecencia, el protagonista descubre paulatinamente que luego de la operación su mente pasó a habitar otro cuerpo. Sobresale el hecho de que la revelación se da frente al tablero de ajedrez, por lo que éste se exhibe como un elemento altamente simbólico. La narración concluye con el suicidio del protagonista, enfatizando el aspecto monstruoso e intolerable de habitar un cuerpo ajeno y la violencia que representa la disolución de la unidad del sujeto.

Las acciones de «La semana escarlata», el segundo relato que revisaremos, se ubican en una metrópolis asolada por una serie de aparatosos e inexplicables crímenes ejecutados por un ser ignoto cuyos métodos criminales desafían cualquier patrón. Esta situación imposibilita la identificación de un móvil en particular y, por lo tanto, obstaculiza la captura del asesino por parte de las fuerzas del orden. Aparecen en escena un detective, Galisteo, que es llamado para esclarecer el caso, y Rómulo Pimentel, un sospechoso con una coartada perfecta. Estamos ante las condiciones idóneas para construir un relato policiaco. El giro narrativo que introduce el registro de lo fantástico –y que hace de éste uno de los cuentos mejor logrados de Francisco Tario– es la configuración de la naturaleza del asesino. Aquí el asesino representa la materialización, literalmente, del inconsciente: son los instintos reprimidos de un personaje los que asesinan, no el personaje en sí. Aquello que para el personaje es una pesadilla, para el resto de los habitantes de la ciudad es la brutal realidad. Para lograr la efectividad necesaria, Tario se vale del recurso narrativo de incluir al final del cuento el diario escrito por el protagonista que, sin embargo, sólo es referido indirectamente por un narrador omnisciente. Esta técnica favorece la diversidad de ángulos de visión y la construcción del enigma en otros planos.

En ambos cuentos se trata la problematización de la unidad y la escisión del sujeto, ente concebido desde la época clásica como la unión de cuerpo y mente. La psique es, de esta manera, el punto focal de las problemáticas abordadas. Sin embargo, es necesario hacer un acercamiento a la perspectiva narrativa que encara estos casos como episodios fatales, catastróficos, y señalar cuáles son los valores con los que las problemáticas del sujeto aquí presentadas entran en crisis.

3. «CICLOPROPANO»: CIENCIA, INCERTIDUMBRE Y METEMPSICOSIS

3.1. *El diagnóstico y la práctica médica*

El término *ciclopropano* designa al compuesto químico creado por August Freund en 1882, cuyas propiedades anestésicas fueron descubiertas en 1929 por los médicos V. E. Henderson y G. H. W. Lucas. El uso del ciclopropano como anestésico se popularizó durante la década de los treinta, pero fue decayendo gradualmente hasta ser retirado de los hospitales debido a su alto costo de producción y, sobre todo, a que su elevado grado de explosividad dificultaba en exceso su manipulación. Aunque hoy es un compuesto prácticamente retirado del área médica, en los años en que se publicó el relato en cuestión aún gozaba de una gran aceptación y se consideraba una de las mejores alternativas en el campo de la anestesiología.

El uso de las drogas y la práctica más o menos efectiva de la analgesia en el campo de la salud han estado presentes a lo largo de la historia del hombre; no obstante, es hasta el surgimiento de la anestesia cuando se abre un nuevo capítulo en la lucha contra el dolor al tiempo que se inaugura una serie de retos y controversias derivados de su uso. Como observa Miguel G. Cortés, fue a finales del siglo XIX que la analgesia se consagró como uno de los tópicos más retomados por la literatura: «...con el inicio de la utilización del cloroformo (hacia 1880) en la cirugía dentaria, se abrió las puertas al uso de otras drogas, como el opio, la absenta, la cocaína, la morfina... dando pie a la explosión de los llamados paraísos artificiales y a su vinculación con la creación artística» (1997: 97). El tópico de la anestesia y las drogas reúne, de esta manera, dos componentes básicos: por un lado, la ciencia empírica y orientada a lo corpóreo, y por otro, una especie de visión secularizada del alma, es decir, la psique. Asimismo, se introduce el tema de la disociación entre cuerpo y alma, su separación con fines analíticos y de estudio. En el primer párrafo de «Ciclopropano» se presenta a quien será el personaje principal:

Como todo hombre anémico, imaginativo y nervioso, era un ser excesivamente aprensivo e impertinente. En lo general, había sido una persona sana, excepción hecha de aquella violenta apendicitis que se le declaró intempestivamente a la terminación de un banquete. Escasamente tuvo tiempo de regresar a su casa. Sufrió un síncope en la escalera; supuso que se moría. Desde pequeño sufría una terrible aversión a las intervenciones quirúrgicas, no importa que se tratara de una simple extracción de muelas. La anestesia, particularmente, le producía espanto. (2003: 316)

La presentación del personaje se organiza a manera de diagnóstico. Es una evaluación abarcadora y determinante que engloba elementos psíquicos y físicos bien determinados. La voz narrativa trata de establecer un principio de causalidad que parte de la desproporción como rasgo característico de este sujeto. Carencias, excesos y discontinuidades que, sin embargo, parecen estar dentro de los límites de lo aceptable. Sin embargo, entramos en el terreno de la patología, la anomalía, la excepción, que ya preparan el camino a lo monstruoso. La mención de la anestesia plantea también el enigma: ¿de qué manera lo que se considera uno de los logros más importantes de la ciencia médica puede relacionarse con el miedo? La única relación es, una vez más, lo mórbido, la fobia, el miedo sin sentido.

–No es el hecho en sí –peroraba [el paciente] quince días antes de su colapso– de que usted se arme de un tenedor y un cuchillo y me desuelle el vientre lo que me aterra. Esto, después de todo, no deja de ser sino una simplísima variante de cualquier especie de carnicería. Lo que me sobrecoge son los medios de que se valen ustedes para que yo, con el bazo dentro de una batea, no experimente la más leve molestia y, hasta si me apura un poco, esboce una complaciente sonrisa de agradecimiento. (2003: 316)

La práctica médica es vista por el personaje como una actividad mecánica carente de toda compasión. Es una variante altamente tecnificada de un acto de canibalismo («tenedor» y «cuchillo») en donde víctima y victimario se ven inmersos en un círculo de barbarie. Lo anterior se acentúa por el símil establecido entre la práctica médica y la labor del carnicero. Esto es, la práctica médica es vista como una forma organizada de deshumanización que conlleva algo peor que el acto mecánico de desollar a un ser humano: la supresión del dolor.

3.2. *El dolor y la anulación de la lógica sensorial*

El protagonista se autodefine como «profano» –recurso retórico que funciona para subrayar su postura ante la anestesia– al tiempo que expresa su terror hacia lo que considera una ruptura de los límites entre lo conocido y lo desconocido; manifiesta un temor a incursionar en lo vedado. Se trata también de un recurso para dejar fuera cualquier matiz de misticismo en el protagonista: la suya es una incertidumbre secularizada, lógica, y pretende que no sea calificada como superstición. Sostiene que su animadversión hacia la medicina no tiene que ver con la cirugía propiamente dicha; desde su perspecti-

va, la práctica médica, en su afán de controlar los cuerpos, deja al descubierto la complejidad y la inconmensurabilidad de lo humano. En este tenor, resulta significativo que el dolor establezca una división entre la vida y la muerte. El protagonista señala:

Asesinan a un hombre –ésta es la palabra– tanto tiempo como les conviene: lo desuellan, lo destazan y a continuación lo unen. Y cuando la necesidad o su orgullo están ampliamente colmados, arrojan a un lado el cuchillo, se limpian las manos y profieren: «¡Levántate!» Entonces el presunto cadáver se mueve, estira un brazo y pide agua. Pregunta «¿Ya me han hecho eso?». (2003: 317)

Dos intertextos se conjugan en el fragmento anterior. El primero es la resurrección de Lázaro de Betania, narrada en el evangelio de San Juan, en el que se refiere cómo Jesús le devolvió la vida, pese a tener cuatro días de haber fallecido. Es la palabra de Jesús la que hace resucitar a Lázaro, cuando exclama: «Lázaro, ven fuera» (Jn., 11: 43). Por lo tanto, en la narración se alude a esta suplantación de un poder superior. El segundo intertexto es *Frankenstein* –aquí presentado como una reelaboración del intertexto anterior–, el médico que manipula los cuerpos y juega en los límites entre la vida y la muerte. Pero si en la novela de Mary Shelley Víctor Frankenstein infunde vida a un cuerpo muerto, en el cuento se equipara la supresión del dolor con la muerte misma: «Ustedes provocan la muerte, no el sueño. Durante el sueño me pica un mosquito, me despierto y lo espanto. A un cadáver pueden cercenarle las dos piernas y los brazos y continuará impertérrito. Por supuesto que en lo que ustedes producen hay algo superior ¡superior aún a la misma muerte!» (2003: 317). El dolor es representado como el nexo de un ser con la vida, reacción ante los elementos externos y enlace entre cuerpo y mente, que aun en el sueño es capaz de regresar a la vigilia ante el estímulo exterior.

Por otra parte, si Víctor Frankenstein infunde vida a un conjunto de miembros inertes, los resultados catastróficos de su experimento evidencian las consecuencias su osadía.⁴ Sin embargo, en la muerte controlada que a los ojos del protagonista significa la anestesia, hay un dominio de la incertidum-

4 Esta visión del personaje sobre la supresión del dolor implica una postura ideológica respecto a la ciencia de la época. Como señala David Morris: «El vasto desplazamiento cultural que encierra el argumento oculto del relato del dolor se centra en la erradicación del significado que efectuó la ciencia a finales del siglo XIX. Los grandes hallazgos en anatomía y fisiología que realizaron Bell, Magendie, Müller, Weber, Von Frey, Shiff, y otros investigadores del siglo XIX, crearon la base científica para la creencia de que el dolor se debe, sencillamente, a la estimulación de sendas nerviosas específicas. Este poderoso mito médico ha influido, de hecho, en nuestra vida de un modo tan crucial como las grandes revoluciones políticas y sociales que cambiaron nuestro gobierno, educación y hábitos sexuales» (1996: 4).

bre que sólo puede ser aparente. Es imposible, según él, que dicha manipulación de la vida y de la muerte pueda darse *de facto* sin consecuencias negativas. Las consecuencias, por lo tanto, permanecen latentes. A lo anterior se suma la complicidad del paciente complemento de la aberración de la ciencia. Frankenstein era un científico que actuaba en la clandestinidad, su trabajo era el desafío no sólo a los límites de la ciencia, sino también a los límites de lo moralmente aceptado. No obstante, el uso de la anestesia es un método institucionalizado, visto con beneplácito por el médico y el paciente. Lo que el protagonista denuncia, además del poder desmedido de la medicina, es la falta de conciencia del hombre moderno sobre los límites de lo natural, su incapacidad para apreciar la dimensión de las fuerzas con las que se juega. En resumen, en la perspectiva del paciente hay una tácita denuncia de la imposición de la verdad de la ciencia como única verdad. Problemática de límites y de exclusión que en el texto se despliega en otros niveles y con otras metáforas.

3.3. *La venganza de las fuerzas reprimidas; el confinamiento en la esfera de la ficción*

Posteriormente se narra la respuesta del médico a las persistentes inquietudes del protagonista ante la posibilidad de que las «fuerzas reprimidas» (2003: 319), las nuevas fuerzas sometidas a la voluntad del hombre, cobren venganza contra su autoproclamado nuevo amo. La respuesta del médico otorga un nuevo estatus al protagonista y a su discurso. Una vez terminada la partida de ajedrez, mientras descansan en un parque, el médico expresa: «– ¿sabe lo que se me ocurre? Que haría usted un singular novelista, créame –expresó por fin el anciano, trazando con el bastón unos extraños signos sobre la arena» (2003: 320). Y enseguida agrega:

–No se burle. Los novelistas, en general, carecen de imaginación, excepto algunos ya muy leídos. La literatura realista no me interesa; me abruma. ¿Y a usted? No soy de los que admiran a un literato porque expongan con precisión algebraica la forma en que yo, mi padre, mi hijo y los hijos de mis hijos suelen llevarse un pitillo a la boca o introducirse un supositorio en el ano. Me gusta la imaginación de usted, lo confieso.

–Y a mí me destruye. Es la diferencia.

–Porque es usted un sensitivo. Equilíbrese. Deslinde radical e implacablemente su corazón de su cerebro. O de un modo más gráfico: rienda suelta a la imaginación y con el corazón mano de hierro. (2003: 320)

El discurso del médico y su afán por integrar categorías –al ubicar las digresiones del protagonista en el campo de la ficción y, más específicamente, en la ficción no realista–, evidencia que el narrador de las primeras líneas focaliza desde una perspectiva afín a la del médico: de ahí surgen el tono de diagnóstico y el efecto de distanciamiento. Además, en el diálogo se presenta desde una valoración negativa el problema del realismo en la ficción, porque la ficción realista estaría más cerca del método científico debido a sus pretensiones de objetividad. Desde el punto de vista del médico, esto le resta méritos ya que la aleja del campo de la imaginación, un terreno que en su opinión debería ser exclusivo del arte. Es la poética del cuento de Tario figurada en voz de uno de los personajes, así como una nota sobre el papel del suceso extraordinario en su filiación fantástica.

Luego de la despedida entre los dos personajes, tiene lugar el suceso extraordinario y central de la narración. Una vez que el protagonista –o «nuestro hombre», como el narrador comienza a denominarlo subrayando su carácter de agente externo y objetivo– regresa a su casa, sobreviene la crisis de apendicitis y sus fatídicas consecuencias. Aparece entonces una serie de motivos anticipatorios del suceso en la descripción de la atmósfera en la cual se lleva a cabo la despedida: se menciona el viento, las gotas de lluvia que caen «como un rumor apenas perceptible» (2003: 321), una ventana en lo alto del edificio y una cortina movida por el viento; finalmente, se señala que «Por detrás de la cortina cruzó una sombra» (2003: 321). El viento, el rumor de las gotas, el ondular de una cortina, la sombra: lo etéreo predomina semánticamente y se acumula creando una atmósfera de misterio.

Debido a la crisis de la apendicitis, el personaje tiene que ser intervenido quirúrgicamente y, por supuesto, sometido a anestesia general. Con un blanco tipográfico se marca la transición entre la sala de operaciones y el inicio de su recuperación. Súbitamente el lector se ve sorprendido, pues en la primera escena que se describe, el personaje está en el jardín de su casa, frente a una mujer que dice ser su esposa y unos niños que le llaman papá. Una interpretación de la situación sería que ha pasado mucho tiempo entre la operación y el momento narrado, y que quizá el personaje siguió los consejos de su médico, quien le había sugerido, además de dedicarse a la escritura y templar sus emociones, que buscara formar una familia. Mas la narración refiere el descubrimiento de la verdad: que tras la anestesia la mente del personaje dejó su cuerpo original y pasó a habitar otro. Esta anagnórisis se configura paulatinamente y despliega una serie de mecanismos sumamente significativos en la configuración de lo monstruoso.

El protagonista comienza a ser desconocido por su familia. En la metempsicosis su personalidad no cambió, aunque sus recuerdos yacen ocultos. Para el lector queda claro que el hombre descubre su particular condición, pero no sucede lo mismo con los otros personajes, que sólo pueden ver en él a un convaleciente afectado por el trauma médico. Sin embargo, aunque el personaje desconoce qué le ha ocurrido, hay una reacción casi instintiva contra la medicina, evidencia de su pasado y denuncia de su condición presente:

No soportaba oír hablar de los doctores. En presencia del médico adoptaba actitudes insolentes.

–¿Y es usted quien me ha operado? ¿Usted, usted? ¡Y yo tan tonto! No creo en la ciencia ¿está claro? No creí nunca.

–La ciencia –objetaba el médico– le devolvió la vida.

–Ustedes no han hecho nada de eso. En la vida estaba y en ella me encuentro. (2003: 328)

El personaje principal va encontrando diversos elementos que lo vinculan con su pasado y eliminan las dudas respecto al fenómeno del cual ha sido objeto. Una transformación parece operar en ese hombre, hasta entonces una persona sencilla que tomaba la vida con ligereza. Este elemento remite a la forma en que el personaje se vincula con la ficción. Dicha relación es planteada desde el punto de vista de su esposa, quien piensa que él «hablaba, a la sazón, como en las novelas hablan ciertos caballeros aburridos. Como en las novelas que acostumbraba leer ella de soltera» (2003: 328). Nuevamente, su discurso respecto de la ciencia y la condición humana es relegado a un plano de ficción dentro del cuento. Sus preocupaciones no corresponden a las de una persona común, hay algo de inquietante en las palabras de un ser que se ocupa de lo no inmediato, como se aprecia cuando expone a su médico: «Me inquieta la vida de los hombres (...) Me aturden sus problemas. El hombre es un simple artefacto que el propio hombre ha intentado *suplantar* por un ídolo. Aborrezco a los ídolos. Mi fe está en unas fuerzas conscientes e incontrolables que transigen» (2003: 328).

A través de la persistencia de la problemática, por un lado, del rechazo a los valores de la ciencia y de la imagen de un hombre que se erige ídolo de sí mismo por cuenta propia, y, por otro lado, de la creencia en las fuerzas ocultas y la vulnerabilidad humana, la identidad del personaje se revela como *la misma*, pero habitando otro cuerpo y otro espacio, frente a otro médico, aunque él no sea capaz de verlo todavía. Lo anterior puede sintetizarse muy bien en lo que denominaremos *la problemática del desplazamiento*, que se pre-

senta como una dinámica que aglutina otros problemas textuales y que se manifiesta en varios niveles del relato.

El otro elemento determinante será, como se ha venido apuntando, el ajedrez. El espacio del juego y el tablero mismo se configuran como espacios de revelación y se articulan perfectamente con la mencionada dinámica del desplazamiento. En este punto del análisis, es posible tratar el ajedrez como algo más que un juego intelectual, toda vez que el mundo racional ha sido trastocado. El tablero de ajedrez adquiere, por tanto, una dimensión simbólica que no se debe obviar.

3.4. *El juego de ajedrez: combate y revelación*

La primera vez que se menciona el juego de ajedrez, cuando se presenta al protagonista frente al médico anciano, se hace mención de la pieza del alfil: «–Tal vez suceda –continúo, empuñando el alfil de nueva cuenta– que el hombre ha reparado de pronto en un entretenimiento atrayente y morboso que consiste en rodearse progresivamente de fuerzas desconocidas e incontrolables, que él bondadosamente supone que controla» (2003: 318). Y es de nuevo la presencia del alfil en las manos del protagonista, ahora en otro cuerpo, la marca textual que señala el inicio de la anagnórisis. La observación detenida de los movimientos titubeantes y distraídos de su contrincante, el joven médico, ha desatado en la mente del protagonista una serie de reflexiones que giran, una vez más, alrededor de la ciencia, la imagen del médico y la incertidumbre de la manipulación del cuerpo humano. Lo anterior lo lleva finalmente a proferir:

– ¡Con que usted mismo me ha operado!

Fue una exclamación extemporánea que confundió con razón al médico.

–Es decir... ¡usted mismo y con esas manos!

Sostenía en la suya un *alfil* que apresaba como si se tratara de una galleta. (2003: 337, el subrayado es nuestro)

Luego de un intercambio de opiniones sobre la ciencia y la medicina, se presenta la revelación en la conciencia del personaje. Narrativamente, el recurso es eficaz y bien planeado. La conciencia de que se ha verificado la metempsicosis no antecede a su disertación; son sus propias palabras sobre la ciencia las que lo conducen en forma gradual a la certeza de que algo extraordinario ha ocurrido. Aquí se construye una vez más un ambiente de transi-

ción como la ocurrida antes de la cirugía: «Sobre los árboles tembló la última luz de la tarde. El convaleciente suspiró, con el oporto entre los labios. Cruzó un pájaro, otro. Él creyó percibir de algún modo la ráfaga» (2003: 338). Adviértase la similitud con el pasaje anteriormente señalado, la construcción isotópica en la que predomina lo etéreo, la percepción sensorial y la insistencia en un elemento fugaz, inasible. Antes la sombra detrás de la ventana, ahora, el pájaro. Transición y anunciación que anticipan la dinámica del desplazamiento. En esta atmósfera, el protagonista prepara su argumentación aún sin saber que el eco de ésta encierra la verdad de un fenómeno atroz: «—Mis puntos de vista —continuó— son perfectamente anticientíficos y en ocasiones me avergüenzan. ¡Vea! *No es el hecho en sí de que usted se arme de un tenedor y un cuchillo y me desuelle el vientre lo que me aterra. Esto, después de todo, no deja de ser sino una simplísima variante de cualquier especie de carnicería. Lo que me sobrecoge son los medios...*» (2003: 338, cursivas en el original). Y más adelante: «—*Tal vez suceda —continuó, empuñando el alfil de nueva cuenta— que el hombre ha reparado de pronto en un entretenimiento atrayente y morboso que consiste en rodearse progresivamente de fuerzas desconocidas e incontrolables, que él bondadosamente supone que controla. La Muerte, el Amor, el Sueño...*» (2003: 339, cursivas en el original). La partida de ajedrez se exhibe como enfrentamiento de contrarios, puesta en escena de estrategias y, por supuesto, como movilidad. Pero también se muestra como alegoría del desplazamiento. Desplazamiento de un cuerpo a otro, de la oscuridad a la luz, de la ignorancia al saber. Es la resolución de conflictos y la revelación que sobreviene tras el enfrentamiento.

3.5. *Lo monstruoso: rebelión del mundo contra el hombre y negación de la unidad*

El protagonista confirma su sospecha de que la realidad se encuentra asediada por ciertas fuerzas reprimidas. Lo que se ha verificado, y que intuía su familia, es que *él es otro*. Al descubrir que sobre sí mismo ha operado una metempsicosis, el protagonista sucumbe ante su certeza. Se suicida ante la abominable certidumbre de que existe en un mundo con fenómenos incomprensibles que persisten y se desarrollan de manera paralela al saber aceptado. El paralelismo en diferentes planos articula la lógica de la conjunción. Temáticamente, como una realidad aparte que se rige a partir de leyes desconocidas para el hombre. En el plano de la composición, por medio de una serie de simetrías: médico anciano/médico joven; juego de ajedrez/punto de vista sobre la ciencia. Esta lectura basada en correspondencias es el soporte de la confirmación del hecho y la vacilación respecto a su naturaleza.

Lo monstruoso reside en que estos fenómenos posibles y verificables no se relacionan armónicamente con el mundo real. Si la metempsicosis o la transmigración de almas es una creencia aceptada en algunos sistemas de pensamiento –creencia que, como bien señaló Mircea Eliade en *The Encyclopedia of Religion*, presupone una forma de animismo– en «Ciclopropano» adquiere un carácter monstruoso al violentar la unidad del sujeto y la relación cuerpo-psyque que lo define. En este relato no se presenta la problemática de la aceptación de un misterio divino, sino la ruptura violenta de un orden lógico particular. Confirmar la sospecha de que lo reprimido puede retornar está más allá de lo que cualquiera puede soportar, incluso el hombre más escéptico o el más predispuesto a la fantasía, como es el caso del personaje de «Ciclopropano».

4. «LA SEMANA ESCARLATA»: LA ESCISIÓN DEL YO Y LA VIOLENCIA DEL MUNDO ONÍRICO

«La semana escarlata»⁵ guarda similitudes con el clásico del gótico inglés *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson. El profesor Rómulo Pimentel, protagonista de la narración, tiene un lado oscuro que lucha por salir al mundo, tal como ocurre con el Dr. Jekyll. Y, como en el caso de Mr. Hyde, ese lado se materializa en un ser cruel, violento y sexualmente desenfrenado.⁶ El relato de Francisco Tario y la novela de Stevenson también se asemejan en la composición de la obra y su estructura en dos partes, la segunda de las cuales se presenta en forma de confesión o diario escrito⁷ por la parte del ser que encarna la razón y el control.⁸ En esta segunda sección se

5 El título del cuento se explica en las primeras líneas. «La semana escarlata» es el nombre que un periódico local da al periodo en que la ciudad se vio asediada por un criminal cuyos crímenes no sólo eran un desafío a la autoridad y la moral, sino también a la lógica: el asesinato de un niño, un anciano, perros, y finalmente, un robo a una tienda de ropa que culmina con: «Ochenta y cuatro trajes robados que aparecen más tarde colgados en un árbol en céntrica avenida» (2003: 98).

6 En la narración de R. L. Stevenson, la primera vez que el lector tiene noticias de Mr. Hyde es a través del relato de Mr. Richard Enfield, quien refiere la vez que Mr. Hyde golpea a una niña en la calle. Posteriormente, un ama de llaves relata que fue testigo de cómo agredió con su bastón a un anciano hasta matarlo. A la postre, Jekyll hará varias alusiones veladas a su sexualidad desenfrenada.

7 El tópico de la escritura es muy significativo. En la novela de Stevenson, Mr. Utterson descubre la similitud entre la letra de Hyde y la de Jekyll; en «La semana escarlata», Tario destaca la diferencia entre la letra de Pimentel y la de la carta que recibe Galisteo, lo cual es una prueba casi irrefutable de que el asesino y el sospechoso son dos personas diferentes. La explicación de la diferencia, como veremos más adelante, se resuelve de una manera sumamente acertada en Tario, evidenciando la filiación fantástica del cuento.

8 Cabe señalar que, antes de Stevenson, esta estructura había sido utilizada por James Hogg en sus *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, otra narración en la que la dualidad del hombre es un elemento clave.

narra la lucha interna por someter al lado sombrío del sujeto, así como el subsecuente fracaso que culmina con la muerte del protagonista.

Sin embargo, una reveladora diferencia entre las dos narraciones salta a la vista. En el caso de la novela de Stevenson, el doctor Jekyll deja un testimonio a su amigo, el señor Utterson. Este último encarna la justicia y la rectitud (cualidades constantemente remarcadas en el relato), y a partir del acto de lectura de dicho testimonio funge como juez relativamente imparcial de las acciones de Jekyll, ya que es un agente externo al drama de la dualidad del doctor, aunque sea también un sujeto interno en la diégesis. Contrariamente, en el caso de «La semana escarlata» el diario es indirectamente referido por el narrador omnisciente, ya que el único ejemplar dejado por Rómulo Pimentel fue destruido por el detective que llevó el caso, Galisteo, inmediatamente después de haberlo leído. De esta manera, el único ser capaz de desentrañar la verdad y llegar hasta el final es el lector.

En «La semana escarlata» no hay un agente al interior de la diégesis que logre juzgar y censurar los crímenes del profesor Pimentel. El narrador, por su parte, tampoco emite juicio alguno. Esto representa un notorio alejamiento respecto de los procedimientos del relato policiaco tradicional, pues hace imposible encontrar el «mecanismo consolatorio» que, según Umberto Eco (1998), es característico de ese tipo de relatos. Michel Foucault, por su parte, había notado la importancia de la confesión al señalar: «En el interior del crimen reconstituido por escrito, el criminal que confiesa viene a desempeñar el papel de verdad viva» [y es el mecanismo por medio del cual] «el propio acusado toma sitio en el ritual de producción de la verdad penal» (2008: 44). En el cuento que nos ocupa no hay condena sobre el personaje protagonista y, una vez que tiene acceso a la confesión, el detective queda imposibilitado tanto para llevar ante la justicia al criminal como para exhibirlo ante la sociedad.

Es necesario remitirnos a la mencionada confesión escrita, en la que se introduce el tópico del incesto y que, sugerentemente, es titulada por su propio autor como «Relación de extraños e inexplicables sucesos en la vida del profesor Rómulo Pimentel».⁹ En ella, el personaje expone cómo surgió en él el asesino. La primera vez que Rómulo nota algo fuera de lo normal es cuando sueña que unos hombres lo golpean y despierta con moretones y raspones.

⁹ El término *relación* nos remite nuevamente a las afirmaciones antes citadas de Foucault. Según el Diccionario de la RAE, una relación es una «Exposición que se hace de un hecho». «Conexión, correspondencia de algo con otra cosa». «Informe que generalmente se hace por escrito, y se presenta ante una autoridad». La «relación» tiene ese sentido de objetividad, de establecer equivalencias entre lo descrito y lo atestiguado, e implica una situación específica de trato con la autoridad.

Como en el cuento fantástico tradicional, el protagonista duda de la naturaleza del fenómeno y trata de explicarlo de acuerdo con las leyes lógicas de su mundo:

No recordaba yo haberme golpeado durante aquellos días, ni acerté, por consiguiente, a explicarme la asombrosa coincidencia, que acabé por atribuir al propio sueño, recordando al efecto el caso de un hombre, quien, al soñar que escuchaba las campanas de la parroquia llamando a misa, era simultáneamente despertado por el insistente y regular llamado de su reloj despertador. (II: 115)

El fenómeno aflora una segunda noche a través de un sueño en el que aparece su sobrina Laura. En el sueño, y por primera vez en su vida, Rómulo se siente atraído sexualmente hacia ella: «Algo en mi interior me empujaba violentamente hacia ella, y, algo, a la vez, en mi conciencia me aconsejaba ser reflexivo y cauto» (2003: 116). La sorpresa del personaje surge cuando su sobrina, al día siguiente, le comenta que tiene que irse de su lado. Rómulo, quien no logra entender cuál es el motivo, se aterra cuando Laura asegura que durante la pasada noche, él intentó abusar de ella mientras dormía.

La pasión incestuosa se muestra como un detonante de la personalidad psicópata de Rómulo Pimentel. Es un crimen dirigido hacia un personaje cercano, es decir, que se orienta contra el espacio personal, contra lo conocido y familiar: es el *unheimlich* comprendido como lo reprimido que retorna, pero también como lo extraño que irrumpe en lo familiar. Cabe resaltar que este orden familiar quebrantado tiene sus bases en la norma de convivencia dictada por la sociedad; es decir, en la narración el incesto reúne la violencia sin demarcaciones que atenta simultáneamente contra lo público y lo privado, contra el espacio abierto y el cerrado.

Al mismo tiempo, este motivo queda ligado de manera permanente a otra imagen recurrente en el cuento: la pesadilla en la que Pimentel se ve perseguido por un ser desconocido, alguien que acecha sus pasos. La angustia es tal que cierta vez Rómulo despierta y siente en su cuerpo la evidencia del cansancio, el dolor y el desasosiego, y acepta que está ocurriendo algo que desafía toda lógica: «La palabra sonambulismo me sonó tan pueril y estrafalaria que me eché a reír. Valía la pena *no probar a clasificar los hechos*. Valía la pena aceptar los hechos con toda su *monstruosa* y enigmática significación» (2003: 120). Lo que había sido calificado como obra de un alienado o un psicópata adquiere una nueva denominación: monstruoso.

Subrayemos que el calificativo surge del mismo personaje. Lo monstruoso no sólo designa los crímenes que tienen lugar durante semana escarla-

ta, sino que además alude directamente a la forma en que éstos son perpetrados –esto es, por medio de la materialización de la pesadilla–. Por lo tanto, lo que el protagonista señala en esta primera irrupción del término *monstruoso* es la confirmación de la violencia ejercida contra un orden lógico (véase nota 4). Esta ruptura, por tanto, es una reafirmación de lo que había señalado al abordar la serie de crímenes ocurridos: violencia desbordada, transgresión y, en resumen, ruptura de todo tipo de fronteras morales y lógicas –ahora incluso de las leyes de la realidad–. Rómulo así lo confirma cuando señala: «Ingenuidad de aquellos que caminan aún sobre la tierra. De los que estiman que las cosas son bien sencillas. Vive, muere –afirman–. Y suponen que son las dos únicas alternativas» (2003: 129). Lo monstruoso y el hecho fantástico se asimilan en este punto en el que el suceso no es sólo el nudo argumental, sino que también es el eje alrededor del cual se articula la narración fantástica, la incertidumbre derivada de la *lógica de la conjunción* mencionada al inicio de este trabajo. Los crímenes aludidos en el transcurso de la narración serán contados una vez más por el protagonista en su relación de hechos. Desde su perspectiva, sin embargo, los crímenes difieren de los reportados por la prensa. Como en el mundo onírico, hay un desplazamiento brusco de tiempos y espacios, pero al despertar siempre hay algún elemento que evidencia que él participó en aquello que la prensa reporta. Se trata de elementos que actúan como objetos testimoniales (Olea, 2004: 126).

4.1. *Lo monstruoso como escisión y abyección*

«La semana escarlata» se inscribe temáticamente en las narraciones literarias que desarrollan el tema del doble, pero lo hace a partir de un enfoque que surge en la modernidad. Se basa en la estructura del relato policiaco, el género epistemológico por excelencia, y retoma una serie de tópicos propios de principios del siglo xx, como el descubrimiento del inconsciente y el intento de descifrar el lenguaje del mundo onírico. Estos serán constructos determinantes de una nueva visión del sujeto preocupado por sondear la psique humana, universo de claroscuros. Como afirma Miguel G. Cortés: «Con el cuestionamiento de la identidad del ser humano [en el siglo xix], el sujeto aparece mutilado y fragmentado por un conjunto de fuerzas dislocadoras: los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc.» (1997: 94). En el caso de «La semana escarlata», esta crisis del yo se plasma en un sentido literal y culmina con la también literal liquidación del sujeto entendido como unidad.

Lo monstruoso es entonces ruptura, transgresión, violencia, desbordamiento de los límites. Para entender su dimensión en «La semana escarlata», hay que situarlo en el cruce de diferentes problemáticas presentes en el texto: ¿cuál es la relación entre el deseo y la furia explícita de los crímenes? ¿De qué manera se relaciona el incesto con la transgresión de los espacios?: «Oh, fume usted, se lo ruego, nunca se abstenga de nada» (2003: 111), dice en una ocasión Pimentel al detective. La respuesta está en la noción de lo desplazado, lo negado que reclama su sitio, lo relegado y proscrito que exige un lugar central aunque sea por breve tiempo y a costa de lo que sea: el sueño, el crimen, el placer. Es una conjunción perfecta de lo abyecto, lo arrojado fuera, lo marginal, con lo siniestro; es decir, el retorno de lo reprimido.

El espacio onírico es representación de la lucha interna del personaje, pero, siguiendo la dinámica de la ruptura de límites, la lucha trasciende a la realidad. Hacia el final, Galisteo se descubre al interior del sueño de Rómulo Pimentel: el lector sabrá entonces que el detective era quien acechaba siempre al profesor en sus pesadillas. Ambos se enfrascan en una lucha a muerte y ambos sucumben en el sueño. El inconsciente se hace presente a través del mundo onírico, es indicio de aquello que se ha intentado desplazar. Lo monstruoso sólo desaparece con la extinción del ser.¹⁰ Lo abyecto existe porque existe lo permitido, la aniquilación de uno implica la aniquilación del otro. Del mismo modo, en «La semana escarlata» la violencia no recae sobre un tipo de hombre en particular. Cuando la patología desplaza a la voluntad del ser, la violencia hace blanco en la sociedad en general, en un grupo anónimo y en los más débiles, como el caso de la sobrina del profesor Pimentel, descrita como inocente e indefensa.

5. HABITAR OTRO ESPACIO Y OTRO CUERPO

«La semana escarlata» aborda el problema del yo escindido, en el que cuerpo y alma ya no figuran como unidad, ni uno representa al otro. De una forma similar, en «Ciclopropano» cuerpo y psique ya no se corresponden, como tampoco lo hacen el diagnóstico y el caso. En esta serie de rupturas la

10 Miguel G. Cortés analiza seis relatos con el tema del doble: *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso, *Los elixires del diablo* de E. T. A. Hoffmann, «William Wilson» de Edgar Allan Poe, *El doble* de Fiodor M. Dostoievski y *Él* y *El Horla* de Guy de Maupassant. Subraya la particularidad de que todos los relatos terminen con el suicidio del protagonista como un mecanismo para librarse de la inquietante presencia del «otro». La diferencia entre esos relatos y «La semana escarlata» es que, en el relato de Tario, la muerte del sujeto y de su otro yo acarrea la muerte de un segundo sujeto –este último, una alteridad efectiva–.

última funciona como trasfondo y casi como síntesis de las anteriores. Cuando el sujeto descrito como «nervioso, fantasioso y colmado de desequilibrios» efectivamente padece la separación cuerpo-psyque, se presenta el cuestionamiento de los principios de la medicina, erigidos en el siglo XIX sobre la sólida base de la lectura del síntoma y el signo que «pronostica lo que va a ocurrir; anamnesia lo que ha ocurrido; diagnostica lo que se desarrolla actualmente» (Foucault, 2006: 131-132). Estamos frente a una crisis del sujeto que pasa por una problematización de la representación del cuerpo y su relación con la psique. La embestida contra el yo cobra un sentido diferente desde que este deja de ser una unidad indivisible y deviene constructo en el que la cultura y la normatividad dejan su huella: lo conforman, lo habitan y hacen posible su existencia, aunque a un precio muy alto.

En los cuentos analizados no se implanta un nuevo paradigma científico o moral: lo monstruoso es anomalía patológica, irregularidad materializada. Pero, al contrario de lo que ocurre en un relato fantástico «tradicional», ni el lector ni el personaje dudan de que efectivamente un suceso ha trastocado la realidad. Lo monstruoso es la confirmación de que se llevó a cabo una abrupta ruptura en el orden del universo representado, pero la violencia que entraña posee un trasfondo de reto a la razón, a lo comprensible. Es la manifestación de una realidad que se desarrolla, que late paralela a lo que los personajes y los lectores aceptan como posible.

Tanto en «Ciclopropano» como en «La semana escarlata», lo monstruoso es un componente abarcador: entraña una dimensión física, moral, lógica y, paralelamente, literaria –en cuanto elemento que articula una lógica textual–. En este sentido, no es casual que el tablero de ajedrez o la relación de hechos escrita por el profesor Pimentel funcionen como artefactos espectaculares: no sólo *muestran*, sino que además dividen el relato en dos caras equidistantes que se afirman en una tensión violenta y que, en última instancia, anuncia al descubrimiento de la identidad propia como el corazón de lo monstruoso.

BIBLIOGRAFÍA

- CORTÉS, José Miguel G. (1997): *Orden y caos. Estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona.
- Eco, Umberto (1998): *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Lumen, Barcelona.
- ELIADE, Mircea (1992): *El mito del eterno retorno*, Emecé, Buenos Aires.

- FOUCAULT, Michel (2001): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México.
- ____ (2008): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México.
- HANAFLI, Zakiya (2002): *The Monster in the Machine. Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Duke University Press, London.
<<http://dx.doi.org/10.1215/9780822380351>>
- MORRIS, David (1996): *La cultura del dolor*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.
- OLEA FRANCO, Rafael (2004): *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El colegio de México/CONARTE, Nuevo León, México.
- RÍO PARRA, Elena del (2003): *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de oro español*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, Madrid.
- TARIO, Francisco (2003): *Cuentos completos*, prólogo de Mario González Suárez, 2 tomos, Lectorum, México.
- TODOROV, Tzvetan (1981) *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México.
- WILLIAMS, David (1996): *Deformed Discourse. The Function of the Monsters in Mediaeval Thought and Literature*, McGill/ Queen University Press, Montreal.

RESEÑAS

REVIEWS

Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.),
Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI), Universidad de León, Área de Publicaciones, León, 2015. ISBN: 978-84-9773-720-3.

A pesar de que todavía no se han analizado académicamente en profundidad diversas categorías y formas de lo insólito, es este un género que goza de gran vitalidad en el panorama literario español de los siglos XIX-XXI. Así lo afirman Natalia Álvarez y Ana Abello, coordinadoras de *Espejismos de la realidad*, una obra que nació gracias a la celebración del Congreso Internacional Figuras de lo Insólito en las Literaturas Española e Hispanoamericana (siglos XIX-XXI), dirigido por el Dr. Javier Ordiz Vázquez y la Dra. Natalia Álvarez Méndez, en noviembre de 2014 en la Universidad de León. Dicho volumen recoge veintitrés textos que ahondan, tanto crítica como teóricamente, en la superación y subversión del realismo mimético, confirmando la amplia presencia de lo fantástico en la tradición literaria española e incidiendo en otras estéticas como lo maravilloso, el terror o la ciencia ficción.

Agrupados en cuatro bloques diferenciados y precedidos de una introducción, estos *Espejismos de la*

realidad cuentan en el primer capítulo con la visión personal de diversos escritores que cultivan distintas tendencias de lo insólito –el abismo y las perturbaciones de la realidad, el realismo quebradizo, «lo otro» y el ángulo del horror, lo real inverosímil, los futuros alternativos, las ensueños futuribles–. En primer lugar, el escritor Juan Jacinto Muñoz Rengel se aproxima a lo fantástico desde un punto de vista filosófico. Citando como ejemplo de literatura filosófica pura a Borges, este autor afirma que la ficción sirve de modo de conocimiento; no en vano, toda la historia de la literatura –al igual que cualquier hipótesis científica– se ha construido sobre axiomas y constructos sobre los que se asientan verdades filosóficas. La única herramienta de la que dispone el hombre para construir su versión del mundo es la ficción. En el ámbito de lo fantástico, la literatura de viajes nos ayuda a comprender la noción de tiempo; las teletransportaciones, la del espacio; la literatura de fantasmas sirve para acercarnos

a la muerte; el motivo del doble para indagar en nuestra propia identidad. Los cuentos de Muñoz Rengel nacen de una idea fundamental, de una base epistemológica, sobre la que va edificando las escenas, los lugares, los personajes que llevan al lector a ese *vértigo intelectual* que siempre busca crear en sus obras. Realiza a continuación José María Merino, reconocido autor en la materia, una revisión de los diferentes intentos de definir «lo fantástico» y nos ofrece una clasificación personal que acompaña de numerosos ejemplos narrativos. Merino establece tres grandes categorías: «Entes fantásticos», entre los que se incluyen espectros, fantasmas, vampiros, zombies, el diablo y criaturas fruto de alteraciones físicas; «Atributos fantásticos», entre ellos objetos, muebles, espejos, cuchillos, cuadros, anillos, pociones, ungüentos, bebidas, conjuros y libros dotados de efectos sobrenaturales; y «Espacios fantásticos», como castillos, desvanes, grutas, catacumbas, mares, desiertos, montañas, jardines, rupturas del orden espacial y temporal, y el sueño, en contraposición a la vigilia. Concluye el autor estableciendo que lo fantástico es una realidad paralela dentro de la propia literatura. El diálogo de Cristina Fernández Cubas con Ana Casas nos hace viajar de nuevo a lo fantástico, a «lo otro», revelándonos así

algunas de las claves de su narrativa y cómo a esta autora lo insólito se le aparece en los ambientes más sencillos. Entre las características de su obra podemos destacar los espacios como generadores de lo insólito, surgiendo de objetos reales o cotidianos, o de ensoñaciones de la infancia; la normalidad como punto de partida en que surge algo que rompe lo cotidiano; o la invención de personajes que se mueven en una lucha entre razón e intuición, entre lo que son y lo que aparentan ser. «La escritura –declara– permite viajar a lugares en los que no se ha estado nunca». Fernando Iwasaki incide en su personal utilización del humor como herramienta fantástica para conseguir que lo verdadero parezca inverosímil, tratando temas tan trascendentales como la muerte, el dolor, el desamor, e invitándonos a reflexionar sobre ellos. El capítulo termina con la *Trilogía Victoriana* de Félix J. Palma, que le lleva a reflexionar acerca de las lecturas de su infancia y a buscar sus orígenes en el género de la fantasía y la ciencia ficción, al mismo tiempo que analiza la situación actual del género en sus vertientes de *steampunk* o *retrofuturismo*.

El segundo capítulo acota aspectos de lo insólito desde una perspectiva teórica, abordando cuestiones que nunca antes habían obtenido respuestas claras. La revisión de la

ciencia ficción en el siglo XIX corre a cargo de Juan Molina Porras, que, analizando sus pilares capitales, trata de dar respuesta a por qué no llegó a triunfar como género literario entre la crítica. La literatura de terror española como una categoría más de lo fantástico es el tema elegido por Miguel Carrera Garrido. Tradicionalmente, se ha incluido lo terrorífico en el macrogénero de lo insólito, pero el terror supera la frontera de lo sobrenatural, y Carrera Garrido propone las claves para estudiarlo desde otros enfoques, tales como lo gótico, lo siniestro o lo monstruoso. En la ficción de terror lo sobrenatural no es un elemento protagonista, no se busca cuestionar las leyes físicas sino que es la otredad del hombre la materia prima. El terror se mueve entre dos fuerzas: el mal y la monstruosidad, lo moral y lo estético. El terror tiene forma y contenido, y por eso podría constituir un género autónomo, al igual que ocurrió con la narrativa gótica. Ana Casas, siguiendo los postulados teóricos de Vincent Colonna en *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, profundiza en el binomio que conforman lo fantástico y la autoficción para introducirnos en la *autoficción fantástica* y sus diferentes manifestaciones: lo fantástico moderno, lo onírico, lo trágico, el realismo grotesco y lo contrafactual. Ejemplifica Casas esta autoficción

con obras de la literatura hispánica –Gonzalo Torrente Ballester, Carmen Martín Gaité o Francisco Umbral– en las que el autor se identifica con uno de sus personajes. Sin embargo, en ella se producen líneas argumentales y temáticas incompatibles, intertextualidad o planteamientos paródicos que anulan el discurso autobiográfico, por lo que propone una terminología quizás más acertada: *autoficción imaginaria*.

El tercer bloque de este volumen se aproxima a lo insólito en la literatura española de los siglos XIX al XXI desde una perspectiva crítica. El primer artículo, de Benedetta Belloni, analiza los elementos que constituyen el enfoque fantástico de «Los tesoros de la Alhambra», un cuento de Serafín Estébanez Calderón, donde destaca la nueva dimensión semiótica que toman al entrar en contacto con la cultura hispano-árabe andalusí. Raúl Fernández Sánchez-Alarcos estudia el carácter futurista del relato de Ángel Ganiwet *Las ruinas de Granada*, que atiende a la personalidad excéntrica de este autor granadino de final de siglo. De la época modernista y, más en concreto, del renacimiento de la alquimia en el siglo XIX se ocupa Isabel González Gil tratando los elementos recurrentes de las obras del período. La producción breve de Pío Baroja es abordada por Francesca Crippa desde el enfoque de lo in-

sólito, aun cuando destaca más por su realismo que por sus componentes fantásticos. Rafael Cabañas Alamán estudia las escenas fantásticas de *El incongruente* de Ramón Gómez de la Serna, donde los objetos poseen gran protagonismo y cobran vida dentro del mundo del protagonista, que oscila entre lo real y lo inverosímil. *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, primera novela de Sánchez Ferlosio, es examinada por Jael Tercero Andrade, que sostiene que la obra se estructura en distintos niveles que conforman una unidad narrativa sustentada en el principio mediador propio de lo maravilloso. María Lourdes Núñez Molina se acerca a las *Fábulas del tiempo amargo* de María Teresa León, analizando exhaustivamente un cuento maravilloso con influencias de los romances franceses de temas sobrenaturales. Mikel Peregrina elige la obra de Juan G. Atienza, ligada a lo fantástico y la ciencia ficción, desarrollada entre 1966 y 1975 y que todavía sigue sin ser explorada por parte de la crítica. Sergio Fernández Martínez se traslada a la obra de la narradora Pilar Pedraza para ofrecernos una visión del horror corporal, lo monstruoso y la figura de la Nueva Carne. El motivo del cuerpo se convierte en espacio de reflexión y deconstrucción de la propia identidad. El terror corporal de Pilar Pedraza nos lleva a reflexionar sobre

nuestra propia carne como espacio real donde surge el miedo a la muerte, el erotismo y el rechazo a lo abyecto. Raquel Crespo Vila prueba que en la Edad Media surgieron espacios narrativos en los que se combina lo histórico con lo fantástico, como se demuestra en la obra *Juglar* de Rafael Marín, que también trata estéticas de la novela gótica y revive los tradicionales *mirabilia* medievales. La relación entre literatura y cine es abordada por Rosa María Díez Cobo, gracias al homenaje que la novela *Lágrimas en la lluvia* rinde a la mítica película *Blade Runner*. Así se analizan las redes intertextuales existentes en el género distópico. Para terminar, José Seoane Riveira busca las claves narrativas y estéticas de la novela *El hombre bicolor* de Javier Tomeo, adentrándose en la psicología del personaje y en la ciudad vacía donde vive, que revelan una vida sin sentido.

El último capítulo de este libro se dedica a la narrativa fantástica española más reciente, variedad de lo insólito que ha ido cobrando protagonismo en las últimas décadas. Para ello ofrece una muestra de los autores más destacados en literatura fantástica del siglo XXI. Comienza hablando David Roas de los buenos tiempos por los que pasa la narrativa fantástica en la actualidad y de la diversidad de estilos y temáticas que existen. Asimismo, define

los rasgos característicos de la poética fantástica actual: la yuxtaposición conflictiva de órdenes de la realidad; las alteraciones de la identidad, con el individuo perdido, desarraigado, que no se adapta a un mundo que no es el suyo, y el recurso del doble como alternativa a la vida del personaje; la voz del Otro, que nos hace cómplices de sus sentimientos y experiencias; y la mezcla de lo fantástico con el humor, estableciendo una «distancia de seguridad» frente a lo imposible. La cuentística de Patricia Esteban Erlés es tratada por Raquel de la Varga Llamazares desde la perspectiva de género. Esta autora emplea como elemento fantástico recurrente la figura del monstruo, siempre femenino, que supone una amenaza física, psicológica y moral que hace tambalearse los conceptos tradicionales de las relaciones de pareja. Con una dedicación especial a la figura de la *femme fatale*, Patricia Esteban Erlés refleja la idealización de un modelo de mujer obsesionado con la perfección física que lleva a sus personajes a rozar el absurdo. En definitiva, una autora comprometida que busca encontrar respuesta acerca de la identidad femenina en el siglo XXI. Y como todo tiende a acabar en el mismo lugar donde empezó, cierra este libro un artículo sobre el mismo au-

tor que le dio comienzo. El elemento onírico y las fisuras que tienen lugar entre lo real y lo imposible en la obra de Juan Jacinto Muñoz Rengel son el tema elegido por Ana Abello Verano para su ensayo. El mundo de los sueños sirve a este autor para condicionar la realidad y exponer el conflicto de la pérdida de identidad, relacionado con trastornos de personalidad o alucinaciones. La frontera entre realidad y fantasía viene muchas veces de la mano de la imposibilidad para distinguir entre el sueño y la vigilia por parte de sus personajes, recurso en el que claramente se percibe esa influencia de la filosofía en su obra de la que nos hablaba el escritor en el primer artículo de este volumen.

En definitiva, estos veintitrés textos atestiguan la trayectoria que ha seguido la literatura insólita desde el siglo XIX hasta nuestros días y ponen de manifiesto el éxito que esta tiene en la actualidad. Nada más lejos de la realidad, el género de lo insólito está de enhorabuena.

MARÍA GUTIÉRREZ CAMPELO

Universidad de León

mgutic03@estudiantes.unileon.es



Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México D.F., 2015. ISBN: 978-607-7798-88-0.

El escritor y académico mexicano Omar Nieto, autor de la novela *Las mujeres matan mejor* (2013), finalista del Premio Letras Nuevas 2012, y profesor en el Instituto Tecnológico de Monterrey, se ha propuesto en su último libro, *Teoría general de lo fantástico* (2015), solucionar la dispersión teórica que, en su opinión, ha caracterizado el ámbito de los estudios de lo fantástico, mediante la elaboración de una teoría unificada. Según Nieto, las teorías sobre lo fantástico han divergido hasta el presente «porque hacían referencia a *corpus* diferentes» (22). Este es un hecho que él mismo dice haber podido comprobar cuando trató de realizar un estudio de la obra de Garibay, Cortázar, Bioy Casares y Borges, y se encontró con que ninguna de las teorías clásicas de lo fantástico le permitía estudiar la obra de estos cuatro autores, por la sencilla razón de que cada una de ellas nacía y se ocupaba de un conjunto muy determinado de manifestaciones literarias que pertenecían normalmente a una misma época, corriente o mecanismo de creación de lo fantástico.

Así, tras una exposición inicial de la clásica distinción entre lo fantástico y lo maravilloso (25-29), el autor muestra las carencias de las principales teorías acerca de lo fantástico. Sin embargo, estas críticas no implican un rechazo total de dichas teorías, ya que, como dijimos, su intención es articularlas o sintetizarlas en una teoría general o unificada de lo fantástico. En todo caso, el autor empieza criticando el acercamiento que propuso Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, donde se comete esa especie de pecado original teórico consistente en tratar de definir de forma temática el fenómeno de lo fantástico. Tras una útil exposición de las categorizaciones temáticas de Roger Caillois (32), Louis Vax (33-34), Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Borges (34-35), Roger Caillois (35), Emilio Carrila (37-39), Jaime Alazraki (39-40) y Rosemary Jackson (40-41), el autor postula el «desgaste del modelo temático» (41-42), basándose en la idea de que después de la *Metamorfosis* (1915) de Kafka, lo fantástico ya no puede ser

definido por el tema, sino, en todo caso, por la estrategia textual. Citando *El concepto de ficción*, de Juan José Saer, lo fantástico sería «un tratamiento específico del mundo» (*apud.* 43), donde el motivo importaría menos que la manera en que se lo produce o utiliza (cfr. Irène Bessière). Prueba de ello sería la posibilidad de una lectura irónica o incluso paródica de una obra fantástica como *El horla* de Maupassant, tal y como sucede en los estudios de Georges Demeusles (46-47). Una vez demostrada la impertinencia de la caracterización temática de la literatura fantástica, el autor añadirá una segunda razón para considerar que las teorías de Roger Callois, Louis Vax, P. G. Castex y Tzvetan Todorov son obsoletas: «sus propuestas no se pueden aplicar más que a la literatura fantástica del siglo XIX» (53).

Es necesaria, pues, una «teoría unificada», que, en su caso, va a adoptar la forma de un «sistema de lo fantástico». Al parecer, Rosemary Jackson (*Fantasy, the literature of subversion*), Antón Risco (*El relato fantástico, historia y sistema*) y Harry Belevan (*Teoría de lo fantástico*) habrían intuido esta teoría según la cual no existe un «género» o «subgénero» fantástico, como Todorov propuso, sino «un sistema de lo fantástico» (55-59). Omar Nieto propondrá, según sus palabras, una «definición

definitiva» de «sistema de lo fantástico», que caracterizará como «una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*, que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno.» (54) Tras enumerar las principales definiciones del hecho fantástico en tanto que la tensión entre la cotidianidad y lo extraño (59-65), se abunda en el hecho de que «el sistema de lo fantástico» se define «por una irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural, su inversión o la relativización de esta regla.» (65) Lo cierto es que a pesar de que el autor coteja su definición con la de otros muchos estudiosos (65-75), no acaba de verse la novedad de su propuesta, que se propone como «teoría reemplazante» (75-82), ni la necesidad de seguir multiplicando los términos.

En el siguiente capítulo, Omar Nieto realiza unas interesantes consideraciones teóricas e históricas acerca de la noción de «paradigma de lo fantástico» (85-89 y 90-101), que van a servir de introducción a la exposición de los tres paradigmas fundamentales de lo fantástico: el paradigma de lo fantástico clásico (103-129), el paradigma de lo fantástico moderno (131-200) y el paradigma de lo fantástico posmoderno (201-278).

El paradigma de lo fantástico clásico estaría «definido por la fórmula fundacional del *sistema de lo fantástico*, es decir, por una irrupción lineal del elemento sobrenatural, extraño, o de lo otro, en un mundo familiar, un mundo que es el nuestro, y que marca con claridad un límite que es primero acechado, después agredido y al final traspasado por el elemento extraño conforme avanza el relato.» (103) A modo de ilustración, se estudia *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Dicha obra será considerada como el primer relato que prefigura el paradigma clásico de lo fantástico (109-117), por inaugurar la escenificación explícita de la oposición entre «el mundo maravilloso, proveniente del romance medieval, y el racionalismo tan en boga en el Siglo de las Luces» (109). Esta tensión amenazante entre lo real y lo sobrenatural culminará en una novela como *Drácula* (1897), de Bram Stoker, donde lo fantástico se consolidará como transgresión y amenaza (117-124, cfr. también David Roas, «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*). Cierra este apartado un análisis de la obra del escritor mexicano Ricardo Garibay (124-129), que se presenta como la prueba de que el paradigma de lo fantástico clásico «funciona de manera independiente de su contexto histórico de origen» (125). En efecto,

en la narrativa fantástica de Garibay, el elemento extraño que invade la realidad no es una encarnación del mal, esto es, un monstruo, vampiro, zombie o súcubo, «sino una fuerza externa del bien, aunque transgresora a final de cuentas, materializada en ángeles.» (125)

El paradigma de lo fantástico moderno supondrá una ruptura con el paradigma de lo fantástico clásico, ya que, a pesar de compartir la estrategia básica de escenificar tensión amenazante entre lo real y lo sobrenatural, esta se estructura de otra manera, tanto en lo que respecta al modo de combinar los elementos del sistema (naturalización de lo fantástico), como en lo que respecta a la toma de conciencia de la especificidad y las reglas de lo fantástico (autoconciencia de género) (131). Según Nieto, Maupassant sería el puente entre lo fantástico clásico del *Drácula* de Stoker y lo fantástico moderno de los escritos de Kafka, que inauguran el nacimiento de lo «fantástico interior» (141-152), ya que «ubica la otredad en el interior del hombre y por consiguiente la oculta textualmente dentro de la narración hasta que emerge desde el universo del protagonista o algún personaje específico.» (139) Tal sería el caso, por ejemplo, de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson o de *La metamorfosis* de Kafka. Una segunda especificidad de lo fantástico

moderno sería la autoconciencia de género. Mientras lo maravilloso antes del siglo XVIII no es un género literario, sino más bien la expresión de una forma de ver la vida, tras el desencantamiento, secularización o racionalización del mundo, operado por el racionalismo y el cientificismo modernos, y el giro subjetivista romántico, lo «maravilloso» se transforma en una literatura o en una estética (153). A este giro, que podríamos llamar romántico, de lo fantástico moderno, le seguirá el surgimiento de una estética onírica (158-175) y el uso que el surrealismo hará de lo maravilloso, en cuanto ejercicio estético, exploración psicoanalítica y proyecto psicagógico (155-158). Tal sería el caso del «Primer manifiesto surrealista» de André Breton, punto de inflexión que dará lugar a una entonación surrealista de lo fantástico moderno (175-181). Heredero de lo fantástico moderno de Edgar Allan Poe –cuyos relatos tradujo– y de lo fantástico surrealista de Felisberto Hernández (y contemporáneo de esa reedición libertaria del surrealismo que fue el situacionismo), Julio Cortázar elaborará su teoría y, sobre todo, su práctica del «sentimiento de lo fantástico» (181-190).

El capítulo dedicado al «paradigma de lo fantástico posmoderno» se inicia con una excelente síntesis de lo que Lyotard dio en llamar

«la condición posmoderna» (201-278). A continuación, el autor realiza toda una serie de consideraciones epistemológicas sobre el escepticismo posmoderno (223-225), así como sobre las relaciones entre la realidad, el lenguaje y la fantasía en el seno de la posmodernidad (226-234). Todos estos aspectos son, ciertamente, fundamentales para comprender la narrativa fantástica posmoderna, que se caracteriza por relativizar «los valores binarios de realidad/irrealidad para causar un efecto de extrañeza.» (235) El autor paradigmático de lo fantástico posmoderno sería Jorge Luis Borges, en cuyos textos nos encontramos con los cuatro rasgos esenciales de lo fantástico posmoderno: lo lúdico, la hibridación, el simulacro y el homenaje. Desde el momento en que en sus obras no solo se niegan el tiempo y el espacio (249-258), sino también la posibilidad de crear algo nuevo desde el punto de vista filosófico o literario (258-271), la narración se ve reducida a la metatextualidad –«la escritura se convierte en el personaje principal del texto» (244)-, y lo fantástico, a lo metafantástico (272-278).

En resumen, esta *Teoría general de lo fantástico* cumple con su intención de «ordenar y revisar la gama de estudios acerca de la naturaleza fantástica que parecían inconexos entre sí» (279), así como con la

de evidenciar la necesidad de superar el modelo inaugurado por Todorov, que, según el autor, solo serviría para definir lo fantástico clásico. No estoy tan seguro de que el autor logre definir una «teoría unitaria», basándose en el concepto –un tanto nebuloso– de «sistema de lo fantástico». Quizás podría haberle sido útil para aclarar este y otros muchos aspectos un estudio, ya clásico, como *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* (Páginas de Espuma, 2011), de David Roas. En todo caso, estas y otras desatenciones no desmerecen totalmente el libro de Omar Nieto. Al fin y al cabo, la mismísima *Introducción a la literatura fantástica*, de Todorov, mereció críticas como las de Omar Nieto, por ejemplo, o las de Julio Cortázar, quien dijo: «he leído el libro y me decepcionó, pero quizá la culpa no sea de Todorov, porque creo que nadie ha conseguido hasta ahora dar una explicación, una presentación coherente del mundo de lo fantástico.» (Cortázar, en entrevista con Sara Castro-Klaren, *apud.* 82) Llegados a este punto, parece inevitable recordar el inicio de la célebre conferencia de Julio Cortázar titulada «El sentimiento de lo fantástico»: «Ya no sé quién dijo, una vez, hablando de la posible definición de la

poesía, que la poesía es eso que se queda afuera, cuando hemos terminado de definir la poesía, creo que esa misma definición podría aplicarse a lo fantástico.» Lo fantástico, como la anguila, se escapa de nuestras manos tanto más fácilmente cuanto más fuertemente apretamos las manos.

Resignados, pues, a la incognoscibilidad de lo fantástico, cabe señalar la relevancia de un libro como *Teoría general de lo fantástico*, tanto por la excelente panorámica que ofrece de las teorías de lo fantástico, como por las profundas consideraciones sobre el modo en que lo fantástico «se alimenta de los marcos epistemológicos de las sociedades» en cuanto «producto y al mismo tiempo modelador de los diferentes paradigmas del conocimiento y el lenguaje en los que se ha movido desde su concepción, en tanto es un sistema que lleva al límite las posibilidades de esas categorías.» (284)

BERNAT CASTANY PRADO
 Universidad de Barcelona
 bcastany@ub.edu



Patricia García, *Space and Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*, Routledge, Nueva York y Londres, 2015. ISBN 978-1-138-82422-5.

Among young scholars entering and dwelling in academia, a question that comes up very often in discussions is how to write about theory without making it too abstract. From my own experience, nowadays there is a surge of the 'personal touch' in order to keep academia alive and questioning. In other words, the new scholar aims at creating her space. Patricia García's book offers a genuine taste and example in this regard: a young academic with real contributions to make towards the understanding of the Fantastic while at the same time adding her own view, introducing writers into the fantastic studies spectrum, and opening new questions for discussion and further research.

García's presents an insightful question: what is the role of space in the Fantastic? For García, space, with a focus on the postmodern fantastic, is not the locale in which the impossible transgressions occur, but rather, space as the element that converts stories into the

fantastic scene. It is, in her words, in the 'Fantastic of Space'; that is, a fantastic genre «where the impossible element is spatial» (9). Moreover, she distinguishes, with a solid theoretical base, space from place, in which the latter refers to fantastic literature in which «the impossible happens in space» (9). García, thus, moves along and further the Spatial Turn by finding its potentialities in the Fantastic literature.

The first move that García makes is to assert that the reader is an architect with «the power and skill (*tekton*) to manipulate the origin (*arché*) into 'liveable' space» (1). Space, in this regard, is created by means of architecture; however, the space by itself may not be suitable or fitting for all readings. Here is where García brings in the fantastic texts that she explores: «In this modality, the impossible supernatural element *does not take place in space* but is rather *an event of space*, bound to some architectural element or to the (normal, logical) physical laws governing this dimension» (2).

Ranging from Peruvian José B. Adolph, Spanish Ángel Olgoso and Cristina Fernández Cubas, to Quebecois Claude-Emmanuelle Yance, among others, García opens the boundaries of a definition of the Fantastic into a new paradigm in which the everyday architecture remains but it is also forced into re-consideration.

Space is necessary for the architect; that is, the reader. Thus, García questions, «[H]ow do space and transgression interact? Does space play the same role in each text of the Fantastic? Should the role of space be reduced to a tool used to construct the realistic environment of the story?» (17). From my reading, García's main argument is that it is in the space that these stories create and project that the logical and the apparently real foundations are transgressed. The Fantastic, then, must combine the everyday life (cf. Michel de Certeau) and the impossible in order for this effect to take place. For instance, García terms the 'extratextual real' as the space that the reader occupies, but may also be destabilised by the story. Hence, García argues for the 'fantastic effect' theories, with basis on David Roas's work, but in terms of the spatial, while at the same time amplifying Roland Barthes's 'effect of realism'.

The 'extratextual' that García

refers multiple times throughout her book is of utmost importance for that spatial referent. In her analysis of Adolph's story «La casa», García explains: «This house is portrayed as being literally the supernatural subject. It becomes a fantastic space because it causes—and not just evokes—the events ... Thus, this short story works as an example of the Fantastic of Space: a literary phenomenon where the normal laws of physical space that rule our extratextual experience are not respected» (26). There has to be an extrapolation between fiction and non-fiction in order for this fantastic effect of the spatial to displace the reader's conception of the real. And, this effect comes not from what it happens in the text, but rather from where they occur.

García selects stories that put the reader in the disjunctive of not knowing what to make of them, which is not new in the Fantastic genre. However, García makes a distinction with what she calls the 'Postmodern Fantastic'. While the events in the Gothic and the Romantic, as well as in other forms of the Fantastic tradition, would be set in certain places, in the stories that García compiles the space acts as the plateau that creates the fantastic effect: Fernández Cubas's «Mi Hermana Elba» and Olgoso's «Los palafitos» constitute 'fantastic

holes', 'hideouts', and give García material to introduce the Fantastic into the discourse of possible worlds.

Of the most compelling and interesting addition to academia by García, three in special caught my attention: psychastenia, the Möbius effect, and the fantastic rhizome. By psychastenia, which appears in chapter 2, «Body: (Not) Being in Space,» García combines Roger Caillois's theoretical explorations with Adolph's and J.G. Ballard's fiction in order to «designat[e] a distortion that takes place when the subject begins to regard himself not as self but as a particular place» (70). The entity becomes the space it occupies, and hence the spatial turns into the focus of the fantastic text. Likewise, in chapter 3, "Boundary: Liquid Constructions," Deleuze and Guattari's work comes in as a fantastic rhizome that refers to «a reality that is interconnected but whose actual connections only some characters can perceive» (105). Thus, the extratextual and the textual find themselves by creating the space that makes the fantastic into a possible impossibility to experience. Along the same lines, García then highlights what she calls 'the Möbius effect' in chapter 4, «Hierarchy:

Spaces Inside-Out.» Such effect is «a self-contained space where outside and inside cease to be oppositional categories» (122). With no hierarchies or polarities in-between, the space takes reign of the fictional.

Space is not a category in García's book. It is rather an area of fiction and literary studies to explore. Her contribution towards the understanding and questioning of the Fantastic are of much relevance as those past boundaries are becoming more liquid and the conception of the body is changing in the everyday life. García's conclusions lead into this dimension of keeping the questions open. While she does provide a rich insight into her analysis, García acknowledges that there is *space* for more to be done. This last point validates García's main point: the architecture of life is an artifice, to be found perhaps more easily in the Fantastic, but with an effect that stretches itself beyond the fictional and enters into the labyrinth of the real.

JAIME BRENES REYES

University of Western Ontario

jbrenesr@uwo.ca



