**ALFONS GREGORI**

# LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LO IRREAL

el componente ideológico
en la narrativa fantástica
española y catalana

Wydawnictwo Naukowe UAM

# La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA ROMAŃSKA NR 56

ALFONS GREGORI

# La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana

WYDAWNICTWO NAUKOWE

POZNAŃ 2015

ABSTRACT. Gregori Alfons. *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana* [The Political Dimension of the Unreal: Ideology in Spanish and Catalan Fantastic Narrative]. Poznań 2015. Adam Mickiewicz University Press. Seria Filologia Romańska nr 56. Pp. 491. ISBN 978-83-232-2995-7. ISSN 0554-8187. Text in Spanish with summaries in English and Polish.

The central issue of this book is to analyse fantastic short stories published from the late 19th century up until the 21th century by authors writing in Spanish and Catalan. The author studies the role that ideological elements play so that they increase the possible meanings of fantastic literature. Special attention is given to some themes discernible in the texts, such as the figure of the double, objects with preternatural powers and other fantastic phenomena. The book starts through a critical presentation of different theories on the literary fantastic, which here is understood as an independent narrative mode. Later it goes on considering the most important theories about the concept of ideology for the progression of this work, that is, with regard to categories related to the discourse of fantasticity and some historical aspects. These concepts and theories are applied to analyse a selection of literary works by renowned authors in fantastic fiction from the Iberian Peninsula: Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Miguel Sawa, Pío Baroja, Luis Valera, Noel Clarasó, Álvaro Cunqueiro, Juan José Millás, José María Merino, Cristina Fernández Cubas, and José María García Hernández, all writing in Spanish, as well as Joaquim Ruyra, Diego Ruiz, Pere Calders, Joan Perucho, Maria Aurèlia Capmany, Maria Antònia Oliver, Jaume Fuster, and Albert Sánchez Piñol writing in Catalan.

Alfons Gregori, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filologii Romańskiej, Pracownia Katalonistyki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland

Recenzenci / Evaluadores:
prof. dr Natalia Álvarez Méndez, Universidad de León
prof. dr David Roas Deus, Universitat Autònoma de Barcelona

Publikacja dofinansowana przez Narodowe Centrum Nauki: grant nr 2011/01/B/HS2/03615 / La presente publicación ha sido editada con la ayuda del Centro Nacional de la Ciencia de Polonia, proyecto núm. 2011/01/B/HS2/03615

© Alfons Gregori 2015
This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015

Projekt graficzny okładki / Diseño de la cubierta:
Michał Loba

Reprodukcja na okładce / Ilustración de la cubierta
Tatjana Navicka. *Ella. Ełła*, 2013

ISBN 978-83-232-2995-7
ISSN 0554-8187

*A la meva mare,*
*Remei Gomis*

# Índice

**Presentación** ..... 9

**1. Literatura fantástica e ideología: planteamientos teóricos** ..... 21
1.1. Algunas consideraciones terminológicas sobre lo fantástico literario .... 21
1.1.1. ¿Una cuestión de etiquetas? Lo fantástico, lo maravilloso, lo *fantasy*, el surrealismo, el realismo mágico y la ciencia ficción ..... 21
1.1.2. ¿Una cuestión de adjetivos? Fantástico, preternatural, sobrenatural e insólito ..... 31
1.2. Teorías de lo fantástico ..... 33
1.2.1. El estructuralismo y la literatura fantástica: Todorov ..... 36
1.2.2. La ampliación de la visión todoroviana: Bessière ..... 49
1.2.3. Del psicoanálisis al (pos)marxismo: Jackson y Monleón ..... 53
1.2.4. Lo fantástico moderno como problema ..... 69
1.2.5. Los planteamientos recepcionistas de lo fantástico: Bouvet y Roas ..... 73
1.3. Lo fantástico: entre la teoría y la ideología ..... 84
1.3.1. Los condicionantes ideológicos de las teorías de lo fantástico ..... 84
1.3.2. El papel de lo ideológico en la literatura fantástica ..... 91
1.3.3. Literatura fantástica, pensamiento y creencias ..... 106
1.4. Introducción teórica al concepto de ideología ..... 130
1.4.1. Algunos apuntes previos ..... 130
1.4.2. Teorías de lo ideológico ..... 136
1.4.2.1. En el principio, ¿era la ideología? ..... 136
1.4.2.2. Y la ideología se hizo marxista… ..... 140
1.4.2.3. Y el marxismo se hizo ideología… ..... 150
1.4.2.4. La ideología más allá del marxismo ..... 171
1.4.2.5. Ideología, racionalidad y creencia ..... 177
1.5. Algunas conclusiones preliminares para el análisis textual ..... 193

**2. Lo ideológico en la narrativa fantástica española y catalana: un análisis** ... 205
2.1. Breve introducción a lo fantástico en las literaturas española y catalana ..... 205

2.2. El doble y sus múltiples caras ..... 218
2.2.1. «Médium» de P. Baroja ..... 218
2.2.2. «El que se enterró» de M. de Unamuno ..... 226
2.2.3. «Más allá de la muerte» de N. Clarasó ..... 234
2.2.4. «O ell, o jo» de P. Calders ..... 246
2.2.5. «En el hemisferio sur» de C. Fernández Cubas ..... 258
2.2.6. «El hombre que salía por las noches» de J. J. Millás ..... 273
2.2.7. «Entre simétricos» de J. Mª García Hernández ..... 284
2.3. Objetos con poderes preternaturales ..... 291
2.3.1. «El talismán» de E. Pardo Bazán ..... 291
2.3.2. «La esfera prodigiosa» de L. Valera ..... 299
2.3.3. «La veu de Madame Ricard» de D. Ruiz ..... 312
2.3.4. «El caballero, la muerte y el diablo» de Á. Cunqueiro ..... 324
2.3.5. «L'Imperi, els màgics i la *Strigiles*» de J. Perucho ..... 339
2.3.6. «Només digues si encara m'estimes» de A. Sánchez Piñol ..... 355
2.4. Otros fenómenos fantásticos ..... 367
2.4.1. «Avís misteriós» de J. Ruyra ..... 367
2.4.2. «Judas» de M. Sawa ..... 376
2.4.3. «Nummius Dexter Optatus, Papa de Roma (308-310)» de M. A. Capmany ..... 384
2.4.4. «M'han florit ametllers a les butxaques» de M. A. Oliver ..... 399
2.4.5. «Genarín y el gobernador» de J. Mª Merino ..... 413
2.4.6. «El vol de l'àguila» de J. Fuster ..... 426

**Conclusiones** ..... 441

**Bibliografía** ..... 456

**The Political Dimension of the Unreal: Ideology in Spanish and Catalan Fantastic Narrative** (Summary) ..... 479

**Polityczne wymiary nierealnego: element ideologiczny w hiszpańskiej i katalońskiej prozie fantastycznej** (Streszczenie) ..... 485

# Presentación

*Home = por + esperança*
Rafael Argullol

El filósofo y escritor Rafael Argullol (2014: 18) sintetizaba con una fórmula matemática la naturaleza humana, la que figura como lema de esta presentación. Así, la esperanza y el miedo constituirían las dos partes integrantes de la persona, dos extremos como la luz y la oscuridad, el sueño y la vigilia, los cielos y los infiernos, que fijarían la bipolaridad fundamental del ser humano, tanto individual como colectivamente. He escogido esta propuesta del pensador catalán porque el miedo y la esperanza se corresponderían, en cierto modo, con los dos conceptos que conforman la disquisición nuclear del presente trabajo, es decir, lo fantástico y lo ideológico. En efecto, mientras que la literatura que definimos mediante dicha categoría nos conduce a terrenos donde no es inusual enfrentarse a situaciones terroríficas, con fantasmas espantosos, horrendas metamorfosis o desconcertantes dislocaciones del espacio-tiempo, las ideologías pueden ser vistas como aquella configuración de valores e ideales que contribuye a crear la esperanza de un futuro mejor para sus seguidores, y a veces incluso para otros grupos humanos. Como primera aproximación al tema, tal esbozo no soluciona ni mucho menos los problemas que acarrea la relación entre la literatura fantástica y lo ideológico, ni pone luz a numerosas cuestiones concernientes a la dialéctica entre ambas, pero sirve para establecer una primera incursión en un aspecto que no cesará de estar presente a lo largo del estudio: el papel de la razón y de lo racional en todo ello.

De hecho, la definición de Argullol, como otras de sus indagaciones filosóficas, debe bastante a Spinoza (2007: 220-221), el cual, en su nunca suficientemente citada *Ética*, contraponía la esperanza al miedo, la primera como «una alegría inconstante, surgida de la imagen de una cosa futura o pretérita, de cuya realización dudamos» y la segunda como «[…] una tristeza inconstante, surgida también de la imagen de una cosa dudosa».[1] En ambas destaca el elemento de la vacilación, una característica que a nivel transhistórico ha marcado la inseguridad de los humanos hacia su entorno y, con los inicios del racionalismo occidental moderno, ha definido la actitud epistemológica de las personas consagradas a la ciencia. Veremos, igualmente, la importancia de la duda, la ambigüedad y la incerteza en relación con la construcción de las diversas teorías de lo fantástico. Con todo, aquello que quería poner sobre la mesa en estas primeras líneas referentes a los principios spinozianos es que, justamente, miedo y esperanza son afectos que, como nos hace evidente Francisco J. Martínez (2007: 152), «[…] revelan una falta de conocimiento y una impotencia del alma. […] Y así, cuanto más nos esforzamos en vivir según la guía de la razón, tanto más nos esforzamos en no depender de la esperanza, librarnos del miedo […]» (Spinoza, 2007: 337). La razón, que parecía constituir en Spinoza el pivote sobre el cual se alzaba la grandeza de lo humano frente a las debilidades derivadas del miedo y la esperanza, parece haber desaparecido del horizonte de Argullol, y es que en estos casi cuatro siglos que nos separan del filósofo holandés de origen sefardí portugués han sucedido muchas cosas, entre otras el auge y posterior declive de la razón y sus razones en amplios sectores del pensamiento y la cultura contemporáneos.

---

[1] Además, como señala Albiac en una de sus notas, la vinculación que he establecido anteriormente entre dichos afectos y los vectores del presente estudio –lo fantástico y la ideología– está presente implícitamente en los planteamientos de Spinoza (2007: 221): «la esperanza y el miedo son el puente entre la metafísica y la política spinozianas. Ambos tienen como fundamento la cesión del presente en beneficio de un futuro imaginario; ya sea por ilusión positiva (esperanza), ya negativa (miedo)».

El presente trabajo nace de la benevolente concesión de un proyecto de investigación por parte del Centro Nacional de la Ciencia de Polonia, el principal organismo de este país dedicado a financiar la investigación científica y académica, cuyos reseñadores tuvieron a bien facilitarme el trabajo con un apoyo económico generoso e irreemplazable. Así, bajo el título «El componente ideológico en la literatura fantástica», no tuve más remedio que ponerme manos a la obra, con esa ilusión que siempre desborda las posibilidades reales de la labor investigadora. El objetivo principal del proyecto consistía en profundizar en las imbricaciones entre lo ideológico y lo fantástico en su modalidad narrativa, es decir, en analizar la organización del pensamiento ideológico y su formulación en el formato ficcional, inscrito entre las pretendidas intenciones autoriales y el imaginario de la recepción lectora. En definitiva, se trataba de describir de qué modo las habilidades imaginativas y abstractas toman cuerpo en los textos fantásticos en relación con las concreciones funcionales del concepto de ideología, entendido en un sentido interdisciplinario, es decir, psicológico, social, político y religioso. Y esto es justamente en lo que he puesto mi máximo esfuerzo a la hora de elaborar este estudio, tomando como corpus de análisis una selección de obras literarias de autores peninsulares en lengua catalana y en lengua española. De acuerdo con la noción de lo fantástico que expondré en el primer apartado introductorio del trabajo, el marco temporal de dichas obras debía situarse necesariamente en la época contemporánea; decidí, además, acotarlo entre finales del siglo XIX y la actualidad. De esta manera, el texto que aquí analizo publicado en una fecha más remota es un relato en español de Emilia Pardo Bazán datado de 1894, mientras que el más reciente es una narración en catalán de Albert Sánchez Piñol que vio la luz en 2008.[2]

[2] No quisiera obviar una especie de simbolismo algo sobrevenido en relación con dichos autores: de una escritora gallega que prefirió expresarse literariamente en castellano, triunfando con su perspicaz realismo en todo el territorio español, como mujer de un tiempo que seguramente no era el suyo, a un creador catalán que llegó a la fama internacional gracias a lo fantástico, pero sin renunciar (entonces) a su lengua propia como canal de expresión literaria.

Nos queda, así, un siglo holgado, rebasado por ambos márgenes, como intentándose aferrar a épocas fronterizas por motivos inciertos. Ahora bien, la principal razón de haber renunciado al período romántico radica en que su inclusión habría conllevado penetrar en las características propias del mismo, cosa que habría extendido todavía más un trabajo ya de por sí voluminoso. Opté, pues, por emprender los análisis textuales en un período en que se había consolidado ya el realismo dominante, pero conjuntándose a la vez con unas esferas modernistas que tanto en el ámbito español como en el catalán lo impregnaban de desconcierto irracionalista, por bien que, a pesar de todo, todavía subyacían elementos diversos de influencia romántica.

Si bien es cierto que una buena parte de la producción de la literatura de lo irreal se orienta hacia un mercado popular y comercial, que reproduce tópicos y motivos reiterativos sin atender a complejidad literaria alguna, la selección primera de los autores y autoras cuyas obras son analizadas en el presente estudio se basó en un criterio de calidad literaria, que permitiera asimismo lecturas más ricas, matizadas y valiosas en relación tanto con la cuestión de su fantasticidad como con el componente ideológico. Además, los escritores analizados representan las diversas épocas del período delimitado, con sus variadas corrientes, manifestaciones y sensibilidades en relación con lo fantástico, así como con fuertes personalidades creativas en la gran mayoría de los casos. De este modo, aparecen básicamente los autores establecidos en el marco del proyecto de investigación,[3] es decir, desde ese período finisecular tan fructífero que abarcó también los primeros años del siglo XX –Emilia Pardo Bazán, Joaquim Ruyra, Miguel de Unamuno, Miguel Sawa, Pío Baroja, Luis Valera, Diego Ruiz–, hasta los creadores que se estrenaron literariamente ya en el siglo XXI –Albert Sánchez Piñol,

---

[3] Con la sola excepción de José Mª García Hernández, que venía a paliar el déficit de una generación relativamente joven, representada en catalán por Sánchez Piñol.

José Mª García Hernández–, pasando por el grupo incrustado entre la Guerra Civil y el franquismo –Pere Calders, Noel Clarasó, Álvaro Cunqueiro, M. Aurèlia Capmany, Joan Perucho– y los escritores que iniciaron su andadura literaria más bien en el tardofranquismo o durante la Transición democrática –M. Antònia Oliver,[4] Jaume Fuster, Juan José Millás, José Mª Merino, Cristina Fernández Cubas. Si bien la tendencia se decanta visiblemente hacia los autores de la primera época, ya consolidados en el ámbito de lo fantástico a través de diversas antologías tanto en español como en catalán, las ausencias de escritores pertenecientes a las jóvenes generaciones permiten pensar en futuros trabajos de investigación acerca de su creación artística sobre bases similares a las de este que ahora presento.

Quisiera mencionar, también, una cuestión que a muchos nos parece obvia, como es la división establecida entre dos literaturas, la castellana y la catalana, en lenguas distintas y sistemas literarios autónomos, que voy a exponer y utilizar para el análisis riguroso de cada uno de los textos. Así, aunque todos los autores seleccionados tuvieron desde su nacimiento ciudadanía española, unos se decantaron más bien por las letras españolas y otros por la literatura catalana, con fenómenos de bilingüismo creativo –como el caso de Perucho y Cunqueiro, o más recientemente de Sánchez Piñol–, pero también de adopción de una lengua distinta de la materna, como vemos en Diego Ruiz. Sea como sea, uno de los rasgos que une a la gran mayoría de ellos, a parte de su dedicación más o menos fervorosa y parcial a la literatura fantástica, es su condición de escritores «periféricos», por bien que posteriormente la vida les condujera a la centralidad, ya fuera geográfica o de ascendencia en el sistema literario: Cataluña, Galicia, País Vasco, Baleares, Andalucía o León conforman un mapa de naciones lingüísticas y regiones históricas

---

[4] Naturalmente, el uso del término «peninsular» –aplicado anteriormente a la delimitación del campo de estudio para formalizar la ausencia de autores hispanoamericanos– incluye por extensión a esta escritora mallorquina, quien además reside en Barcelona desde finales de los años 60.

alejadas de la irradiación del poder capitalino, con mayor o menor repercusión de tal situación en cada una de las obras.[5]

Por otra parte, los ya mencionados rigores de espacio y la necesidad de concentrarme en el componente ideológico de la narrativa fantástica me condujeron, a medida que avanzaba la investigación, a limitar el corpus de análisis en la cuentística, dejando de lado las abundantes novelas en que se prodiga lo irreal. En este sentido, cabe decir que uno de los primeros grandes autores relacionados con lo fantástico moderno, Edgar Allan Poe, sentó cátedra no solo como gran creador de relatos de carácter policíaco, gótico, extraño o fantástico, sino también como sutil crítico que acertó a definir sintéticamente en 1842 los rasgos del cuento, un modelo literario de gran aceptación y presencia a partir de la segunda mitad del siglo XIX:

> A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. (Parks, 1964: 56)

Justamente esta concentración en el efecto que –junto con Bouvet (2007)– podríamos denominar «el efecto fantástico», con una elaboración precisa y cuidadosa del mismo, teniendo en cuenta además la calidad de las narraciones seleccionadas, permitirá a mi entender un análisis más eficaz y fructífero que en el caso de

---

[5] Esto concierne a su relación con la centralidad o el centralismo a nivel estatal, claro está, ya que otra cosa sería la condición periférica de algunos de ellos en el seno del sistema literario catalán, como el caso de Oliver.

trabajar sobre un corpus textual novelesco, cuyos resúmenes argumentales resultan bastante más embrollados y latosos de exponer.

El estudio se divide en dos partes bien diferenciadas. De este modo, primeramente se desarrollan diversos puntos relativos a la cuestión teórica, que gradualmente nos introducen en la metodología aplicable en los análisis de textos literarios. Así, encontramos un primer apartado acerca de las teorías de la fantástico y lo ideológico, que se inicia con algunas consideraciones más bien de tipo preliminar y terminológico, y posteriormente trata de forma pormenorizada las distintas teorías de lo fantástico más destacadas en el ámbito de la creación verbal –aunque no solo– y aquellas que han sobresalido por su incursión en las lazos con lo ideológico, desde la sistematización ineludible de T. Todorov hasta los planteamientos más centrados en la recepción de la obra, pasando por las aportaciones desde la historia cultural, el psicoanálisis y el (pos)marxismo de I. Bessière, R. Jackson y J. Monleón. Posteriormente, aparece una sección consagrada más específicamente a las relaciones entre las teorías de lo fantástico y lo ideológico, en base a los condicionantes y el papel de las ideologías en la literatura de lo irreal, y a un desarrollo más amplio de la cuestión, haciendo énfasis en lo creencial y el pensamiento contemporáneo. Esta sección, de hecho, sirve como puente con la siguiente, en que se ofrece un panorama crítico de las teorías de la ideología que, por su importancia, su incidencia y su naturaleza han gozado de mayor crédito o presencia en el mundo de la creación literaria, haciendo una importante referencia al marxismo y sus derivados, pero otorgando igualmente un protagonismo especial a aquellos planteamientos que permiten análisis más matizados y fructíferos en una contemporaneidad camaleónica y poco amiga de las simplezas. Culmina el apartado teórico una recapitulación de los aspectos más destacados, los cuales, conformados a partir de las debidas inferencias, se transforman en unas conclusiones preliminares pensadas para guiar de manera orientativa la labor desarrollada en la siguiente parte.

En efecto, en el segundo gran bloque del estudio, el más importante por extensión y por el conjunto de aportaciones autoriales, se

lleva a cabo un análisis de las obras narrativas seleccionadas a tal efecto, precedido de una breve –o brevísima– introducción a lo fantástico en las literaturas española y catalana. Los cuentos –ordenados cronológicamente según su fecha de publicación– han sido compartimentados en tres secciones distintas de acuerdo con el motivo principal que los conforma como narraciones de lo irreal, manteniendo una proporción bastante ajustada en cuanto al número de textos y de páginas por sección, con el fin de sortear la preeminencia injustificada de un tema sobre otro, así como de exponer un conjunto plural y más o menos representativo de sucesos y fenómenos del ámbito de lo irreal. De este modo, en la primera se ataca la figura del doble, la máxima expresión de lo fantástico para el grueso de los especialistas, en este caso a partir de siete relatos que van desde el finisecular «Médium» de Baroja hasta un cuento de García Hernández publicado ya bien entrado nuestro siglo, pasando por la pieza magistral de Fernández Cubas, «En el hemisferio sur», de carácter metaficcional. La segunda sección trata acerca de narraciones cuya acción gira en torno a objetos que presentan características más allá de la razón, desde «El talismán» pardobazaniano, de poderosa ominosidad, a otra muestra editada en el milenio que nos ha tocado vivir, «Només digues si encara m'estimes» de Sánchez Piñol, sin olvidar el sorpresivo relato extraído de la narrativa de Cunqueiro. Por su parte, la última de estas tres secciones recoge análisis de cuentos en que lo fantástico transita por otras sendas, como el enigmático relato de Capmany acerca de un misterioso papa, la revuelta setentera de Oliver de exquisito título –«M'han florit ametllers a les butxaques»–, o el más que simbólico cuento de Fuster, que saca partido de la siniestra simbología franquista, mantenida a pesar del viraje hacia una nueva realidad política tras la muerte del dictador.

Finalmente, cabe señalar que la bibliografía está dividida en dos subapartados: uno que presenta las fuentes de los textos primarios, empleados como corpus de análisis a lo largo del trabajo, y otro dedicado a referenciar el conjunto bibliográfico de obras que han servido de herramienta o de complemento imprescindible en dicho

análisis. En este último caso he decidido no adoptar una distribución por bloques temáticos de los volúmenes especificados, a fin de facilitar a los lectores la consulta inmediata de las fuentes –y lo digo también como consumidor habitual de este tipo de trabajos académicos–, sin tener que entretenerse a descubrir a qué área de conocimiento pertenece cada una de ellas. Obviamente, esto impide una visión panorámica de la distribución por temas de las obras referidas, pero a mi entender valía la pena priorizar la comodidad de lectura de los apartados teóricos y de análisis frente a la «lectura» del corpus bibliográfico.

Dado lo exangüe en el panorama de los estudios literarios de un tratamiento analítico de relatos fantásticos que tenga en cuenta realmente las variadas contribuciones teóricas acerca del concepto de ideología, expuestas más adelante en los apartados correspondientes, su aplicación aquí al estudio de las manifestaciones literarias de lo fantástico constituye en buena medida una novedad, y en este sentido cabe señalar lo innovador del trabajo, como mínimo en lo referente a la perspectiva y la metodología empleadas. En este sentido, cabe advertir que este no es el libro más indicado para introducirse en el campo de la teoría de lo fantástico. En efecto, a pesar de contener una serie de notas preliminares para los lectores no especializados y disponer de explicaciones atentas a la configuración teórica de los estudios sobre esta categoría estética, el impulso que ha guiado en general la investigación –más que el afán didáctico imprescindible en todo trabajo introductorio– es el análisis crítico de las posturas de los estudiosos y especialistas acerca de la materia, así como la conexión directa del componente ideológico con la fantasticidad de los relatos, que inexorablemente constituye el tema central del volumen.[6]

Como puede observarse, he optado por el uso de la primera persona del singular a la hora de expresar mis aportaciones, postu-

---

[6] A quien se plantee adentrarse en la enmarañada selva de la vertiente teórica de los estudios sobre la literatura fantástica, me permito recomendarle *Lo fantástico* (1999) de R. Ceserani y el volumen en formato *reader Teorías de lo fantástico* (2001), al cuidado de D. Roas.

lados, hipótesis y opiniones, con el fin primordial de evitar confusiones, puesto que, por un lado, ante el plural académico tradicional los lectores[7] pueden ignorar si es una afirmación personal del autor o se trata de una alusión conjunta –por ejemplo en las fórmulas «como vemos», «como observamos»–; por el otro, puede aparecer la duda acerca de si lo dicho constituye una afirmación propia, o bien es compartida por otros autores mencionados en el fragmento en cuestión. En definitiva, si se me permite la nota de humor, dejemos en este caso las esquizofrenias autoriales e intentemos ser subjetivamente razonables y académicamente racionales. Sin salir todavía de esta cuestión, debo señalar que con el término «academia» y otros de su misma familia léxica me referiré a los estudios humanísticos y a las disciplinas de las así llamadas «ciencias sociales», frente al término «ciencia», que se limitará a su sentido más habitual en español, en catalán, en francés y en el ámbito anglosajón –entre otros– como aquel campo del conocimiento basado en la teorización y la investigación objetivas a partir de métodos que siguen los criterios de confirmación empírica para su corroboración definitiva, que permiten realizar predicciones confirmables y que son consistentes con otras teorías, o que resultan de apoyo en tales indagaciones. Es decir, se entenderá por científico el afán por construir modelos teóricos que pretendan conocer objetivamente el funcionamiento del mundo natural y las leyes del Universo.[8]

Obviamente, el conocimiento y el saber humanos no quedan limitados a las estrecheces de dichas formalizaciones metodológicas, y es por ello que nos resultan particularmente útiles términos como «académico» o «disciplina». Por motivos de espacio y focalización temática no entraré en detalle en la resbaladiza cuestión de las

---

[7] A lo largo del presente trabajo empleo el término «lectores» en plural con una intención doble: por un lado, simbolizar la variedad y heterogeneidad de posicionamientos desde los cuales se puede llegar a un texto y, por el otro, evitar el uso del masculino singular propio de la tradición patriarcal, por bien que recurriendo al plural para no entorpecer la lectura con las variaciones de género del castellano que, como otras lenguas románicas, sufre un «dimorfismo» con implicaciones sociales.

[8] Me refiero, pues, a la física, la química, la biología, las matemáticas, etc.

disputas epistemológicas sobre tales distinciones en el ámbito de la filosofía de la ciencia. Tampoco entraré en la no menos controvertida tendencia a convertir en «científico» cualquier tipo de conocimiento producido en el terreno de los estudios superiores –fundamentalmente universitarios– con el fin de ponerlos todos al mismo nivel a la hora de distribuir los recursos para las investigaciones y el funcionamiento de las unidades que a ello se dedican. Como afirma Mosterín (2013: 101) con indisimulada socarronería: «si alguien quiere, puede emplear "ciencia" en un sentido débil, para referirse a todo lo que sabemos. En este sentido débil se podría decir que todos los humanos son científicos y que todos los grupos étnicos poseen ciencia». En el presente estudio, la distinción básicamente permitirá perfilar aquella frontera virtual que ha tenido un papel determinante en las discusiones acerca de la definición de lo fantástico y que ha sido muy relevante en la plasmación mental de los límites del conocimiento en el imaginario popular.

Finalmente, quisiera dar las gracias a todas aquellas personas cuyo aprecio y buenas palabras han tenido sin duda efectos positivos en el correcto desarrollo de este estudio. Algunas buenas palabras incluso sirven para toda una vida (académica), por lo que reconozco una inmensa gratitud hacia mis profesores de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, en mi Cataluña patria. Además, tengo que reconocer mi deuda con Víctor Martínez-Gil, por haber elaborado la sensacional antología de la narrativa fantástica y especulativa en lengua catalana que me ha abierto tantas puertas a lo desconocido, ora en lo literario, ora en lo inexplicable. Igualmente, quisiera confesar con toda humildad que Ana Mª Morales y David Roas me ofrecieron un respaldo y un *savoir faire* intelectual insustituibles, incluso antes de ser yo consciente de que me metía en camisa de once varas –tantas como decenas de definiciones de lo fantástico. Por lo que respecta a mi querida *Alma Mater Laboris*, la Universidad Adam Mickiewicz de Poznan, debo dar las gracias a Jerzy Lis (D.E.P.) y a Mirosław Loba por la confianza que pusieron en mí y por formular las preguntas adecuadas en su momento. Quiero también agradecer a Magda Potok su inestimable contribu-

ción a que se hiciera realidad el proyecto de investigación polaco que condujo a la redacción de esta monografía. A la colaboradora que no me ha dejado nunca que le invitara a un buen *pa amb tomàquet*, le debo no solo su entera disposición a creer en las virtudes y en la realización de este trabajo, sino también su apoyo integral a mi labor profesional y una revisión del texto antes de su medusiano paso a imprenta. Como no, a Natalia Álvarez y de nuevo a David Roas les agradezco las indicaciones y sugerencias que tan gentil y diligentemente han vertido en los respectivos informes previos a la edición del volumen. Y, claro está, a mi mujer, Tania, mil gracias por el sostén anímico en los momentos difíciles, la fe en la luz al final del túnel, y el arte que todo lo cura si es curable.

# 1. Literatura fantástica e ideología: planteamientos teóricos

## 1.1. Algunas consideraciones terminológicas sobre lo fantástico literario

### 1.1.1. ¿Una cuestión de etiquetas? Lo fantástico, lo maravilloso, lo *fantasy*, el surrealismo, el realismo mágico y la ciencia ficción

El uso del adjetivo *fantástico* en el título del presente trabajo para caracterizar el corpus literario que será aquí objeto de estudio merece una extensa aclaración, la cual servirá, además, para introducir la problemática a que todos los estudiosos del asunto nos enfrentamos cuando emprendemos nuestra labor investigadora. Demasiado a menudo, incluso en el campo académico, la categoría de lo fantástico se emplea con una liberalidad y una falta de rigor[1] que harían espeluznar –quizás más que un relato de Edgar Allan Poe– a cualquier teórico de la sociología o de la antropología si sucediera algo similar en sus áreas de conocimiento con el concepto

[1] Remo Ceserani (1999: 15) denuncia con impotencia que los repertorios bibliográficos más difundidos, los diccionarios biográficos con entradas de los escritores que se han sumergido en la creación literaria de lo irreal, los ordenamientos temáticos de las bibliotecas, los bancos de datos de las instituciones internacionales, bastantes colecciones editoriales o determinadas asociaciones de especialistas tienden a mezclar en un tótum revolútum la literatura fantástica con muchos otros productos literarios de consumo, de carácter trivial, cosa que conduce a una dramática pérdida de identidad de la narrativa que aquí será analizada. Sea este trabajo una contribución más a la «tenaz resistencia» que defiende el investigador italiano ante tal cúmulo de despropósitos.

de secta o de confesión religiosa, por mencionar algunos relacionados con lo creencial. Está claro que difícilmente existirán consensos en torno a su definición, pero en el caso que me ocupa no se llega a los mínimos exigibles para disponer de un fundamento que permita diálogos constructivos entre los especialistas. Sabido es que este problema suele afectar a las Humanidades en general, por motivos metodológicos y epistemológicos vinculados con la naturaleza de los saberes de sus diferentes ramas, pero cabe añadir que el problema se acucia en este tipo de casos por el énfasis en el (supuesto) requisito de originalidad que deberían presentar los artículos y monografías académicos, requisito que se malinterpreta y acaba objetivándose en una nomenclatura o una terminología artificialmente distintas de la empleadas en trabajos previos de ese mismo campo de estudio.

El adjetivo en cuestión deriva de la palabra «fantasía», que en su forma sustantiva no se emplea como categoría analítica en el ámbito de los estudios literarios o culturales del área románica porque resulta demasiado amplia,[2] es decir, carente de precisión y claridad conceptuales, al referirse tanto a una facultad muy general y escurridiza, como a todo aquello que es imaginado por el ser humano y que se conforma en su pensamiento sin corresponderse estrictamente con un correlato concreto en el mundo físico a causa de la diferencia de propiedades entre lo imaginado y la cosa en el mundo. Justamente, el problema metodológico aparece cuando se usa el adjetivo «fantástico» como calificativo de un texto literario con una ambigüedad similar a la que posee la forma sustantiva descrita. Entonces, lo fantástico puede referirse a cualquier elemento fantasioso, imaginado, mágico, sobrenatural, paranormal que aparece en la obra, pero carece de productividad analítica a la hora de construir un entramado conceptual que contribuya a establecer las estructu-

[2] Con todo, en ocasiones se ha intentado utilizar como traducción del *fantasy* anglosajón, aunque sin demasiado éxito, como mínimo en el ámbito académico. Debo aclarar que aquí no considero el uso del término en el campo de la psicología y del psicoanálisis, en que sí que aparece reiteradamente como concepto con un sentido y un alcance epistemológico específicos.

ras, las funciones, los significados y otros aspectos epistemológicamente relevantes del campo de los estudios literarios.

Desde que se comenzara a configurar la teoría literaria como un área de conocimiento autónoma a principios del siglo XX, e incluso antes –con precedentes de notable relevancia–, han surgido denominaciones y conceptualizaciones que han permitido delimitar ámbitos de estudio, definir las funciones de conceptos, motivos e imágenes, o construir interpretaciones coherentes acerca de las diferentes manifestaciones de la literatura con la presencia de lo irreal. En este apartado voy a presentar muy brevemente aquellas categorías que quizás resulten más relevantes, sobre todo con el ánimo de acotar el terreno de lo fantástico literario en sentido estricto y esclarecer qué conjunto de obras no van a ser partícipes del corpus de análisis de este estudio por pertenecer a categorías establecidas como distintas de lo fantástico. La primera y más importante es lo maravilloso, que abarcaría obras básicamente de tipo más bien ucrónico en que lo preternatural forma parte del mundo ficcional como elemento no solo inherente sino también naturalizado, de tal modo que, por definición, las leyes físicas y la lógica convencional de nuestro mundo funcionan allí solo parcialmente:[3] el suceso o fenómeno preternatural, por lo tanto, no comporta un conflicto en que se focalice el interés de la historia –aunque puede ser importante o imprescindible para el desarrollo de la misma–, sino que constituye un aspecto más del conjunto de elementos previsibles en la historia. Su importancia a nivel de acervo textual y como contrapunto conceptual para con lo fantástico comportará que aparezca en repetidas ocasiones a lo largo de la mayoría de apartados que componen este estudio.

Entre el tipo de obras más habituales a la hora de ejemplificar lo maravilloso, que duda cabe que los cuentos de hadas y los cuentos

---

[3] Por su parte, Sartre (1993: 115) consideraba que cualquier fenómeno insólito, aunque sea excepcional en un mundo gobernado por leyes –como el nuestro, por ejemplo–, forma parte inherentemente de este orden universal, es decir, lo fantástico no podía ser a su entender un fenómeno parcial, sino que siempre era total: «le fantastique ne peut exister qu'à titre d'univers» (Sartre, 1993: 126).

populares en general son los más reiterados. Pero también pertenecerían a esta categoría subdivisiones como lo maravilloso cristiano, que Roas (2011: 51) define como aquellos textos que no son percibidos como fantásticos por los lectores porque lo sobrenatural está referido a un orden ya codificado teológicamente y el referente pragmático coincide con el referente literario, como en el caso de los textos con explicaciones científicas sobre algún fenómeno o evento. Se trata, pues, de leyendas de santos, hagiografías, relatos de milagros, etc. Vale la pena mencionar también lo maravilloso medievalizante, que conforma uno de los grandes éxitos de la literatura comercial a partir de mediados del siglo xx.[4] Se basa en un escenario donde se desarrollan con naturalidad poderes de carácter mágico –elemento común con la narrativa feérica–, inundando la obra de fenómenos extraordinarios que no causan más sorpresa a los personajes que la producida por el despegue de un cohete espacial a un turista de paso por Cabo Cañaveral.[5] Sin embargo, el punto más importante en este caso es la presencia de elementos que se corresponden con un estadio histórico parecido a la época medieval,[6] por el tipo de ropa, el equipamiento militar, las viviendas e infraestructuras, los utensilios, la alimentación, etc. Es decir, a pesar de que las referencias en estos textos suelen coincidir en una ficcionalización de tipo ucrónico, y de que el ser humano no necesariamente es el único ente poseedor de inteligencia simbólica del conjunto de habitantes del mundo creado, lo medieval resulta un rasgo unificador

---

[4] A la hora de definir este modelo literario también se ha usado la fórmula «de espada y brujería», relativa a un tipo de literatura estrictamente comercial sin pretensiones literarias y centrada en la acción.

[5] Paradójicamente, igual que los hechos (sobrenaturales) de un relato maravilloso cristiano son comprendidos y admirados como una manifestación de la omnipotencia de Dios (Roas, 2011: 52), los sucesos (extraordinarios) de un texto científico son comprendidos –y admirados– gracias al poder explicativo de la ciencia, y en concreto del científico que lo elabora.

[6] Aunque algunos de los elementos podrían pertenecer a otras épocas históricas en diferentes puntos geográficos, aquello que proporciona unidad al conjunto es su similitud con el mundo medieval recreado en textos literarios y en productos audiovisuales.

e ilustrativo, también a causa de la vinculación en el imaginario entre esta época histórica y lo considerado prerracional: conjuros, brujas, figuras míticas, animales propios de los bestiarios de la Antigüedad y medievales, etc. Obviamente, el título más conocido y valorado de este conjunto, que le proporcionó un impulso determinante en el mercado editorial, es *The Lord of the Rings* (1954-1955) de Tolkien, obra tripartita que se asimila a mundos ficcionales con rasgos maravillosos comunes, como los de William Morris, Robert E. Howard o C. S. Lewis.[7] A diferencia de lo maravilloso cristiano, este tipo de obras no revelan ni una cotidianidad propia de nuestro mundo alterada por lo sobrenatural –sino un espacio en que parecen prevalecer las creencias precristianas–, ni aparece en ellas explícitamente la iconografía del cristianismo, aunque la crítica ha determinado la presencia de evidentes motivos y estructuras procedentes de esta religión en la configuración de los valores inscritos en las obras.

*Fantasy*, en un sentido popular[8] que poco a poco se convirtió también en el marco definitorio de un conjunto de obras con categoría propia y objeto de estudio en el ámbito académico, triunfó en el ámbito anglosajón y poco a poco ha penetrado como tal en otros mercados editoriales occidentales. Por un lado, en un sentido laxo que ha tenido mucha repercusión en el mundo anglosajón, constituye un gran cajón de sastre de carácter escasamente operativo desde el punto de vista académico, aunque a menudo bastantes estudios lo utilizan como marco de actuación sin llegar a definirlo.[9]

---

[7] En español merece ser destacada la novela de Ana Mª Matute *Olvidado Rey Gudú* (1996), que globalmente sigue las convenciones de esta categoría literaria, aunque con aportaciones interesantes desde la contemporaneidad y una perspicaz visión del papel de la mujer en este tipo de relatos. En catalán existen diversas novelas que integran en lo maravilloso medievalizante características literarias propias de la era posmoderna, como *L'Illa de les Tres Taronges* (1983) de Jaume Fuster o *Ígur Neblí* (1994) de Miquel de Palol.

[8] En un estudio de hace más de treinta años Jackson (1981: 9) lo registraba solo como una acepción coloquial.

[9] Por ejemplo, el estudio de Lucie Armitt que lleva el título *Fantasy Fiction: An Introduction* (2005). Joël Malrieu (1992: 17) comenta las nociones de *fantasy* y de *Phantasie* (alemana) en este mismo sentido: «de ce fait, ces notions, encore plus floues que

Por otro lado, sobre todo en el sentido popular mencionado anteriormente, aunque también con un impulso editorial que partió del éxito comercial de las obras de J. R. R. Tolkien y Ursula K. Le Guin, lo *fantasy* definiría aquellas obras de carácter maravilloso medievalizante o maravilloso en convivencia con elementos de la cotidianeidad que abarcan un amplio abanico de temas y motivos, entroncando incluso con lo fantástico o la ciencia ficción,[10] aunque mayormente se sustentan en una reiteración de esquemas en que a menudo escasea la originalidad y la ambición literaria, por bien que numerosas excepciones marcan una zona reivindicable de literatura con presencia de elementos imposibles que no desmerece para nada otras modalidades literarias de lo preternatural.

El surrealismo ha dado a luz textos que, a causa de la intención de explorar el mundo de los sueños y del empleo de la escritura automática –en principio sin ningún control racional sobre el resultado textual–, están colmados de imágenes y sucesos que contravienen las leyes de la física y la lógica convencional, las leyes de nuestro mundo, como la novela *Nadja* (1928) de André Breton.[11] Ahora bien, aquello que se apodera del marco ficcional es lo onírico

---

celle du fantastique, et inaptes à être investies d'une quelconque valeur conceptuelle, ne sauraient participer à l'élaboration d'une théorie d'un genre qui n'est de toute façon pas envisagé comme tel en Allemagne ou dans les pays anglo-saxons».

[10] Así, por ejemplo, por bien que en su estudio se centra en los autores más vinculados comercialmente con lo *fantasy* (Tolkien, Le Guin, Howard, etc.), Mathews (2002: 1) lo define de forma tan abierta que difícilmente es deducible qué tipo de obras de carácter no mimético formaría o no parte de la categoría: «although it is difficult to define literary fantasy precisely, most critics agree it is a type of fiction that evokes wonder, mystery, or magic – a sense of possibility beyond the ordinary, material, rationally predictable world in which we live. As a literary genre, modern fantasy is clearly related to the magical stories of myth, legend, fairy tale, and folklore from all over the world».

[11] En español destacan las obras en prosa de dos autores de latitudes sureñas: *La flor de California* (1928), de José Mª Hinojosa, y –bastante más morbosa– *Crimen* (1934), de Agustín Espinosa. En catalán, cabe mencionar la narrativa del joven Salvador Dalí, recogida en el volumen *L'alliberament dels dits* (1995), como por ejemplo el cuento «Peix perseguit per un raïm».

o estados análogos a este: la referencia suele ser un sueño que, si bien para los surrealistas constituye un lugar de lo real, en el pensamiento occidental racionalista categóricamente pertenece al mundo de lo imaginado, sin estatus de real ni preternatural.[12] Es decir, las prosas surrealistas no pueden considerarse literatura fantástica, del mismo modo que no lo sería un relato en que dos personajes imaginan mentalmente batallas de dragones y se las explican en una conversación casual en un bar. En todo caso, el hecho de descartar el surrealismo de la literatura fantástica constituye una decisión en parte ideológica, puesto que se basa en la oposición a una creencia firmemente anclada en los miembros de este movimiento, según la cual el espacio amoral y plenamente liberado de los sueños constituye no solo una realidad, sino un ámbito superior de dicha realidad.[13] Asimismo, en la tradición clásica y como mínimo hasta el Medioevo en Occidente, así como en otras tradiciones, el sueño comparte espacios con lo real y está comunicado con él a través de intersticios que van mucho más allá de la descripción sintomática y el diagnóstico del sujeto mediante análisis psicoanalíticos de los motivos soñados y del formato de la narración onírica. En este sentido, aquellos textos en que se narran experiencias enmarcadas en sueños y que presentan aspectos premonitorios o vinculados con el mundo ficcional dentro de un contexto mágico, feérico o surreal se incluyen en el corpus de la literatura maravillosa en función del grado de ucronía y/o naturalización de lo preternatural o sobrenatural en la narración.

El realismo mágico es una feliz formulación que debemos agradecer al crítico de arte alemán Franz Roh, aunque en el ámbito de la

---

[12] Una importante excepción son los sueños premonitorios, ya que poseen una especial conexión con la realidad (ficcional en el caso de tratarse de un texto literario).

[13] Como explica Roas (2011: 39), esta ampliación del espacio de lo real no supone una transgresión que ponga en conflicto la realidad y lo irreal ficcionales: «la literatura surrealista construye una realidad textual autónoma en la que se amplían los límites de lo real al borrar la frontera con lo irreal. Pero ello no supone la creación de un efecto fantástico».

literatura ha sido mucho más usada y con mayor éxito entre el público. Especialmente está vinculado con Hispanoamérica, donde habría conseguido sus mejores frutos. ¿Qué es el realismo mágico? ¿Es lo mismo que lo real maravilloso o difiere de él en algo? Sin disponer del espacio y la motivación para disquisiciones en este sentido, puede afirmarse que las características fundamentales de ambas categorías dependen de un controvertido aspecto ideológico: los críticos se dividen entre aquellos que circunscriben el realismo mágico al mundo hispánico del continente americano, y aquellos que consideran apropiado aplicarlo igualmente en otras realidades literarias, especialmente en Europa, aunque también se encontrarían muestras destacadas del mismo en otros continentes.[14] Así, algunos autores, basándose en ecos prehispánicos y motivos míticos precolombinos que formarían un sustrato socio-cultural singular para su configuración como categoría, han denunciado que la atribución a esta de obras ajenas al continente americano, como las de Kafka o Salman Rushdie, conlleva una interpretación arbitraria del término realismo mágico, abriendo un gigantesco marco de aplicación sin límites precisos (Llarena, 1997: 56-57, 64). Roas (2011: 57), por otra parte, considera que en Europa también existió realismo mágico, de la mano de Bontempelli, Buzzati, Boris Vian, es decir, autores básicamente de los años 30 y 40. Desde su punto de vista, pues, el realismo mágico no presenta una marca histórico-geográfica concreta, sino que engloba «[…] un tipo de narraciones donde se produce una integración y equivalencia de lo real y lo extraordinario» (Roas, 2011: 57). De este modo, al plantear la convivencia no problemática de lo preternatural con aquello que consideramos nuestra realidad, la asunción de fenómenos irreales como verdades ficcionales aproblemáticas nos conduciría a una forma más de lo maravilloso de las diversas que han surgido a lo largo del siglo XX.[15]

---

[14] Para un panorama crítico del problema definitorio del realismo mágico y lo real maravilloso a nivel de Hispanoamérica, véase Llarena (1997: 21-66); para una aproximación en formato de *reader* que ofrece un abanico de interpretaciones y aplicaciones diversas del realismo mágico, véase Parkinson Zamora & Faris (1995).

[15] Disentimos en este caso de Roas (2011: 58), que distingue el realismo mágico de lo maravilloso apoyándose en la ambientación realista de las historias del pri-

Como se ha podido observar, el factor determinante para establecer las bases de una taxonomía en este espacio de creación de ficciones literarias se halla en el binomio conflicto/no conflicto. Es decir, la presencia de lo preternatural o sobrenatural no parece centrar el problema que hace avanzar el desarrollo de la acción o la reflexión digresiva en el texto. El conflicto en las diversas variantes de lo maravilloso es otro, o mejor dicho «otros», debido a la pluralidad que acabamos de ver. Y aquí cabe detenernos en relación con la noción misma de conflicto: más allá de su papel clave más o menos explícito en el desarrollo transhistórico de la dialéctica –principalmente en la Modernidad–, la noción de conflicto posee un protagonismo especial en los planteamientos de la tríade de pensadores contemporáneos que el filósofo Paul Ricœur (1965: 40) bautizó como la Escuela de la sospecha,[16] es decir, Nietzsche, Marx y Freud. De este modo, Nietzsche construye una filosofía que se desarrolla a partir de la oposición irresoluble entre la metafísica platónica y su antimetafísica, Dionisos y Apolo, el superhombre o el ser débil con mentalidad de esclavo, entre otras oposiciones que le sirven para llevar a cabo una verdadera revolución filosófica con implicaciones a todos los niveles. Por su lado, el pensamiento materialista de Marx pivota sobre el conflicto que define como la lucha de clases, el cual servirá para establecer las doctrinas dominantes en el ámbito de la ideología socialista. Finalmente, Freud convierte el conflicto entre el Inconsciente y el Superego –así como todas aquellas categorías relacionadas con ellos– en la fábrica de configuración del Yo, cargado de traumas reprimidos (y conflictivos). Estas figuras de la sospecha hermenéutica, imprescindibles en la conformación del paradigma occidental contemporáneo, no son para nada ajenas al tema que

---

mero en un mundo cotidiano y primando, por consiguiente, el estatus ontológico diferenciado de lo maravilloso como dimensión espacio-temporal «radicalmente distinta» de aquella que los lectores consideran su realidad.

[16] El fenomenólogo y hermeneuta francés lo denominó originalmente «l'école du soupçon» en su *De l'interprétation : essai sur Freud* (1965), aunque quizás las referencias sobre este concepto más bien llegaran con fuerza al mundo hispanófono a través del filtro de las lecturas de críticos y divulgadores anglosajones.

aquí se trata, es decir, a la imbricación del componente ideológico en lo fantástico, cosa que veremos en cuanto al aspecto teórico y, más adelante, aplicado a los textos literarios seleccionados. En efecto, dos de dichas figuras son esenciales en muchos de los postulados e ideas que se van a presentar y que se desarrollarán en los análisis correspondientes: sin el éxito de las tesis marxistas en el espacio ideológico de las izquierdas ni la aportación de Freud con el psicoanálisis no se hubieran podido escribir la mayoría de obras presentes en la bibliografía final de este trabajo. En suma, y como ya ha sido indicado puntualmente, en las categorías literarias mencionadas el conflicto fundamental del relato no se sitúa en principio en la naturaleza o significación del fenómeno imposible. De hecho, dichas categorías poseen suficientes puntos esenciales en común para ser calificadas conjuntamente como variantes de la modalidad de lo maravilloso, teniendo algunas incluso denominaciones paralelas que explicitan esta condición: lo maravilloso onírico (el surrealismo), lo real mágico, lo maravilloso medievalizante, etc.

Quedaría por comentar, sin embargo, la ciencia ficción, que engloba aquellos textos en que la tecnología y la ciencia –como discurso modelizador de prototipos de mundo– están al servicio de una explicación hipotética de fenómenos o hechos que actualmente serían considerados imposibles. En este sentido, la ciencia ficción no pertenece ni a lo fantástico ni a ninguna variante de lo maravilloso, sino que se posiciona como una categoría aparte, caracterizada por su realismo en la construcción convencional de su patrón literario, como subraya oportunamente Fernando Ángel Moreno (2010: 106) en su definición de la misma: «ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales» o «literatura no realista basada en elementos no sobrenaturales».[17] La última aclaración debida, indis-

[17] Con todo, como señala Campra (2008: 49, 56), no todos los relatos que explotan la tecnología forman parte de la ciencia ficción, ya que aquellos que no proponen una explicación científica de lo incomprensible, sino una versión de la interferencia de dos órdenes o paradigmas de realidad incompatibles –nuestro mundo y lo considerado irreal– pertenecen a lo fantástico, manteniendo una aura inquietante e inexplicable a pesar de la referencia científica (o pseudocientífica).

pensable para la comprensión del problema taxonómico, es que existe un elevado índice de mixtura y combinación de elementos procedentes de las diferentes categorías presentadas, una hibridación que –inevitable y anhelada al mismo tiempo– suele estar representada dentro de la categoría de lo *fantasy* gracias a la elasticidad de este término: lo maravilloso medievalizante con elementos de ciencia ficción, lo fantástico con rasgos de tipo surrealista, la ciencia ficción con motivos fantásticos, *fantasy* o de historia ficción (como el relativamente reciente *steampunk*), y un largo etcétera.

### 1.1.2. ¿Una cuestión de adjetivos? Fantástico, preternatural, sobrenatural e insólito

Ahora bien, tras observar las taxonomías en forma de etiquetas que se han elaborado en referencia a este tipo de literatura, tan variada como imaginativa, ¿no es el uso del adjetivo «sobrenatural» el producto de un planteamiento ideológico (seguramente no premeditado), al no fundamentarse en la idea misma de irrealidad de lo fantástico, sino en el discurso de una creencia religiosa? Me refiero, claro está, a lo sobrenatural como aquel espacio o dimensión –por decirlo de alguna manera– que según una o más creencias existe, aunque no esté al alcance de los seres humanos en vida. La etimología misma de la palabra lo indica: aquello que está por encima de la naturaleza y que, por tanto, es superior a ella, ya sea por los poderes de que disponen los agentes que de ella proceden, o bien por el hecho mismo de constituir una dimensión eterna libre de la degradación a que el proceso vital y el paso del tiempo subsumen todo lo existente. Claro está que en el uso habitual de esta palabra se ha desgastado la connotación religiosa y se usa como forma sinonímica del adjetivo «fantástico». Con todo, en el presente trabajo he optado –como algunos lectores ya habrán advertido– por el uso del término «preternatural».[18] No se trata de llevar al público receptor

[18] David Roas (2001: 8) también señala en uno de sus trabajos que quizás sería más adecuado su uso en lugar de «sobrenatural», pero resulta perfectamente com-

por los caminos del esoterismo, sino del intento de obtener la máxima precisión y «neutralidad» posible en un estudio en que lo ideológico forma parte intrínseca del análisis textual. «Preternatural» está construido de forma análoga a la palabra «sobrenatural», pero en lugar del prefijo *supra-*, que denota una jerarquía posicional, presenta una forma que, como preposición latina, significaba «además de», «excepto», «más que», «fuera de» o «más allá», y, como prefijo en otras lenguas, «fuera de», «más allá» o «al lado de». En este sentido, «preternatural» remite a elementos o fenómenos que tienen su origen o causa fuera de la naturaleza, a acciones que superan la naturaleza material conocida de nuestro mundo, a hechos paranormales de difícil explicación.

Por consiguiente, aunque resulte imposible escapar de las posibles connotaciones que ha adquirido esta forma a lo largo de su empleo en el campo teológico y de la epistemología científica, constituye un término liberado de la gradación de poderes inherente a lo sobrenatural, y en el ámbito académico[19] suele hacer alusión a aspectos diversos de lo mágico, oculto, esotérico, espiritualista, paranormal, demoníaco, monstruoso, etc. O sea, justamente a las áreas de lo considerado irreal que más contenidos o motivos han proporcionado a la literatura fantástica. Al mismo tiempo, si algo es preternatural en un texto fantástico –tal y como lo entienden la mayoría de autores– o bien procede de un espacio oculto o invisibilizado de nuestro mundo, o bien se trata de una manifestación de un espacio o dimensión *otro* que no podemos acotar. En cualquier caso, queda claro que lo imposible, si está representado en el texto, tiene existencia (ficcional) y no puede ser (ficcionalmente) irreal. Si acaso, se puede encontrar en una esfera indefinida entre lo real y lo irreal que los seres humanos no podemos conceptualizar por nuestras carencias o limitaciones cognitivas. Si investigadores como Campra (2008: 19) utilizan el término «irreal» para designar

---

prensible que opte –como la gran mayoría– por este último término al ser «[…] el más habitual para designar a todo aquello que trasciende la realidad humana».

[19] Por ejemplo, la revista científica *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, editada desde 2012 en la Universidad Estatal de Pensilvania.

aquello que otros autores denominan «sobrenatural», es posiblemente por dos motivos: porque entonces el término acaba asimilándose a la significación más laxa de «fantástico»; y porque dichos autores lo usan en el sentido de aludir (explícita o implícitamente) a una referencia extratextual.

Lo insólito, por su parte, constituiría o bien un equivalente al uso de lo extraño o extraordinario, o bien una forma de expresar la fantasticidad de un hecho o fenómeno ficcionales a través de una forma que remite más bien a la excepcionalidad y la rareza del mismo y no tanto a su categorización dentro de lo imposible –más que nada porque se mantiene la duda acerca de ello. En terreno francófono existe incluso un amplio grupo de investigadores que ha trabajado a partir del concepto de lo insólito, creando una categoría literaria que sin embargo presenta bastante diversidad conceptual e incluso contraposiciones evidentes.[20] Y quedaría el último, el adjetivo «fantástico», que no ha acabado de ser perfilado en este apartado. En realidad, como protagonista del estudio en su papel de caracterizador de todo un tipo de literatura que posteriormente será analizada, le dedicaré los siguientes dos apartados de la aproximación teórica. Pasemos a ver, pues, cómo han entendido la crítica y los teóricos de la literatura este escurridizo concepto al aplicarlo a los estudios literarios.

## 1.2. Teorías de lo fantástico

En las siguientes páginas van a ser presentados diversos posicionamientos teóricos acerca de lo fantástico literario que o bien han

---

[20] De este modo, se puede sintetizar diciendo que se identificarían dos corrientes: una de ellas entiende lo insólito como una manifestación del poder imaginativo del sujeto, abarcando pues desde la literatura romántica de lo extraño hasta el surrealismo, mientras que la otra se acercaría más a lo absurdo y lúdico de diversas muestras contemporáneas de la literatura fantástica que parecen criticar las normas sociales –de modo similar a lo neofantástico, aspecto que será detallado más adelante. Respecto a la primera, destaca el ensayo *Principes d'une esthétique de la mort* (1967) de Guiomar (1988), y como ejemplo de la segunda, véase el estudio Goimard *Critique du fantastique et de l'insolite* (2003).

resultado esenciales para el desarrollo del estudio académico sobre la materia, o bien tienen un papel destacado en la visión sobre lo fantástico a aplicar en el análisis de los relatos que se llevará a cabo en el segundo bloque del trabajo.[21] Cabe puntualizar que el orden cronológico que se utiliza mayormente en esta presentación no presupone el progreso a mejor de las teorías o hipótesis formuladas por sus correspondientes autores, sino que tiene un propósito meramente didáctico-expositivo, siendo fruto de la necesidad de poner sobre la mesa de la manera más diáfana posible para los lectores tanto los aspectos más destacados del desarrollo del pensamiento teórico sobre la literatura de lo imposible como aquello que une y separa las variadas propuestas que expondré.

Antes de iniciar el recorrido por dichos planteamientos teóricos acerca de lo fantástico literario, hay que detenerse un momento en un importante concepto que será de gran importancia en el avance posterior de toda esta investigación académica y también de una determinada línea de creación literaria: lo ominoso o siniestro, tra-

---

[21] Por motivos de espacio y proporción dos contribuciones en forma de artículo académico, elaboradas desde Polonia –aunque de remarcable interés como reflexiones teóricas sobre el hecho literario fantástico– no pueden ser incluidas al apartarse de las corrientes principales de análisis y por no haber tenido tampoco continuidad en el panorama internacional sobre el tema. Se trata, por un lado, del temprano artículo de Witold Ostrowski (1966) acerca de lo fantástico y lo realista en la literatura, en el cual, sin ningún tipo de bibliografía de base, emprende el reto de reflexionar sobre la literatura fantástica en relación con lo convencionalmente entendido como realista, desde una perspectiva que huye de lo psicológico y se centra en la construcción formal de la ficción, aunque acabe agrupando todo tipo de texto no mimético en su corpus de análisis, desde la literatura utópica hasta lo fantástico, pasando por la ciencia ficción. Por el otro, tenemos uno de los trabajos seminales de Zgorzelski (1984), que desde una perspectiva semiótica presenta una diferenciación «supragenealógica» en cinco o seis tipos de ficción, de los cuales nos podrían interesar el paramimético (de lectura metafórica y alegórica), el antimimético (con un orden que incluye la magia y lo preternatural), la literatura fantástica (que presupone la confrontación interna de órdenes) y la literatura no mimética (que propone órdenes especulativos de cariz de ensueño o que funcionan por extrapolación o analogía); interesado principalmente por la ciencia ficción, en la categoría de literatura fantástica incluye, además de la «novela fantástica de aventuras», toda la novela gótica y utópica.

ducciones posibles al español de aquello que Freud (1986: 219-220, 240-241) en un artículo muy citado de 1919 bautizó como «Das Unheimliche»,[22] es decir, aquello que crea angustia y horror siendo al mismo tiempo familiar y «consabido de antiguo», es decir, que resulta angustioso porque se produce un retorno de algo reprimido en la psique del sujeto: «algo familiar de antiguo» es enajenado en un proceso de represión, pero acaba retornando y provocando el efecto ominoso. De este modo, como posee parcialmente el aura de algo conocido, de confianza, su comportamiento o manifestación en un modo diferente al habitual produce en el sujeto una siniestra sensación de terror. A partir de este concepto, que Freud (1986: 227-233) hace derivar de la etimología, del uso de las formas *heimlich* y *unheimlich*, y de citas de Jentsch, Schelling o los hermanos Grimm, el austríaco analiza con detalle el relato de E.T.A. Hoffmann «Der Sandmann» («El Hombre de Arena»), concluyendo que en él lo ominoso se objetiva psicológicamente en la angustia del protagonista producida por su complejo infantil de castración. A parte de este renombrado análisis, que guiará bastantes de las investigaciones sobre lo fantástico elaboradas con base en lo psicoanalítico, Freud (1986: 235) pone énfasis en la función de la figura del doble en sus diversas vertientes como fuente primordial del efecto ominoso, al resultar familiar al sujeto que lo percibe por pertenecer a supuestas «épocas primordiales del alma» en que tenía un sentido positivo (narcisista, animista), pero evocándole también la inevitabilidad de la muerte. El creador del psicoanálisis pone en relación directa lo ominoso con el tema que aquí se trata: «a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros algo real que habíamos tenido por fantástico» (Freud, 1986: 244). De hecho, a su parecer, lo ominoso literario es mucho más rico y complejo que lo ominoso vivido por el individuo en la realidad, entre otras cosas porque el autor del texto puede alcanzar efectos ominosos ausentes de la vida real (Freud, 1986: 248).

---

[22] Tomo como fuente de referencia la traducción de José Luis Etcheverry (Freud, 1986), el cual opta por el término «ominoso».

### 1.2.1. El estructuralismo y la literatura fantástica: Todorov

Ahora bien, a pesar de la importancia de las disquisiciones freudianas, quien más repercusión ha tenido en la investigación académica sobre lo fantástico es Tzvetan Todorov. De hecho, él ha sido el sistematizador de la teoría de lo fantástico al establecer una serie de postulados que, sin ser recogidos siempre como el patrón de análisis de los textos –ni mucho menos–, sí que han sido tomados en cuenta como punto de partida a la hora de plantear razonamientos sobre lo fantástico que, en mayor o menor medida, se derivan de su modelo. El estudio que recoge sus tesis se titula *Introduction à la littérature fantastique* y fue publicado en Francia en 1970, cuando el estructuralismo estaba ya empezando a tener exitosos rivales en diversos campos (el generativismo o la pragmática en lingüística, las teorías de la recepción en literatura), y se estaba empezando a dibujar lo que sería el amplio espectro posmoderno de la llamada *French Theory*, cuyos investigadores también formarían parte del amplio y ambiguo campo del posestructuralismo. Con todo, el teórico de origen búlgaro se inscribe expresamente de lleno en el estructuralismo, especialmente a través de la obra que toma como referencia a la hora de explicar su teoría de los géneros literarios aplicada entre otros a lo fantástico, *Anatomy of Criticism* (1957) de Northrop Frye: la literatura como sistema coherente, la distinción entre sincronía y diacronía, y la objetividad «científica» como modelo de investigación.

En su trabajo Todorov argumenta que lo fantástico es un género literario con una regla que funciona en todos los textos que se van definiendo como tales. Esta regla consiste en la incertitud, la vacilación del lector implícito ante un fenómeno preternatural[23] que su-

[23] En su estudio Todorov emplea el término «sobrenatural» para referirse a este tipo de eventos o fenómenos, pero –como ya ha sido argumentado previamente– aquí voy a utilizar esta forma únicamente en aquellos casos vinculados con la divinidad o entes «superiores». Esta práctica se llevará a cabo de igual manera en lo que respecta a otros autores, respetando obviamente las citas literales.

puestamente se produce en un relato que representa «nuestro mundo», en oposición al marco ficcional de los cuentos de hadas, por ejemplo. La duda procedería del hecho de vacilar entre si aquel fenómeno o suceso realmente se ha producido en ese mundo ficcional, o bien se trata de una ilusión, el fruto de la imaginación de los personajes o del narrador. El repetidamente citado fragmento donde Todorov (1970: 29) lo sintetiza con claridad meridiana es el siguiente: «Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel». El hecho de poner en cuestión los límites entre lo real y lo irreal hacen de la literatura fantástica la quintaesencia de lo literario (Todorov, 1970: 176).

Diversas cosas quedan claras a partir de este fragmento. Primeramente, lo fantástico se define en relación con los conceptos de lo real y lo imaginario –aspecto que el autor expone al final de su estudio–, en el sentido de que se duda entre su presencia efectiva (real) en el mundo construido literariamente y su carácter meramente imaginativo, un engaño que no modifica para nada la ontología del espacio ficcional. Por otra parte, quien duda es alguien que solo «conoce las leyes naturales». Es decir, este sujeto no tiene creencias de ningún tipo más allá de su conocimiento –que no convencimiento– de unas leyes corroboradas mediante el método hipotético-deductivo de las ciencias experimentales (la física, la química, la biología, etc.), que además se vinculan necesariamente con el principio de causalidad y, por ello, con la lógica clásica o convencional.[24] Este sujeto es un constructo intelectual que proviene de la Ilustración y, como tal, contiene algunas de las características de este movimiento regenerador de la cultura occidental, pero abstraídas de su contexto, es decir, basadas en ideas *sobre* la Ilustración y no en la realidad del movimiento y del contexto en que vivió,

[24] Para un estudio de la teoría de lo fantástico desde la perspectiva de la lógica paraconsistente, véase Linck (2010).

se desarrolló y fructificó. Me refiero en especial a la ingenuidad cientificista –en que parece caer Todorov– y a la obliteración de las creencias humanas no comprobables, aspectos que van estrechamente unidos. Ahora bien: este sujeto se presentaría de este modo solo al principio del relato, ya que durante el mismo, en algún momento tendría que entrar en un proceso de duda, al borde de la creencia; la incredulidad total, nos dice Todorov (1970: 35), nos conduce fuera de lo fantástico: «c'est l'hésitation qui lui donne vie».

¿Y quién es ese sujeto que hace de juez en la teoría todoroviana? Ni más ni menos que el lector implícito mencionado más arriba, es decir, un constructo de la teoría de la literatura, una función interpretativa implícita en el relato, cuya percepción está inscrita con precisión en el texto[25] (Todorov, 1970: 36). Ahora bien, como expone la investigadora argentina afincada en Suecia Andrea Castro (2002: 35), la opción de Todorov por la función del lector implícito no concuerda con el uso reiterado que hace del concepto de incertidumbre a la hora de definir la sensación hacia el hecho insólito que aparece en el relato. En efecto, la incertidumbre requeriría personificar el constructo del lector implícito, convirtiéndole o bien en un personaje o bien en el lector empírico, ya que es una sensación propia de una persona, sea o no ficcional. Por ello la autora apuesta por el uso del término «ambigüedad», el cual se refiere más a una codificación presente en el texto mismo, propia de lo textual. Y justamente este será un concepto clave a la hora de entender la idea de lo fantástico en Todorov, o sea, la ambigüedad que reina en el relato acerca de la facticidad del suceso preternatural en el relato: «L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique» (Todorov, 1970: 36).

---

[25] Pozuelo Ivancos (2003: 118-119) sintetiza muy adecuadamente la propuesta de W. Iser desde la teoría de la recepción: «el lector implícito es diferente del empírico o real y se trata de un constructo teórico para explicar la preestructuración del significado potencial del texto y al mismo tiempo la actualización de ese potencia en el proceso de lectura en la personificación […]» de lo que Iser denomina «modelo trascendental», el cual encarna las predisposiciones necesarias para que una obra literaria ejerza su efecto.

Además de estos requisitos, lo fantástico todoroviano está limitado por dos formas de leer que nunca –a su parecer– pueden conducir al necesario efecto de ambigüedad sobre los sucesos insólitos en el mundo humano ficcional. Se trata de las lecturas poética y alegórica. Empecemos por la primera: para Todorov (1970: 64-65) la prosa de ficción se caracteriza por su capacidad representativa, por emplear ficcionalmente lo referido, mientras que la poesía rechaza evocar y representar en este sentido –aunque él mismo admita que en el siglo xx esta diferenciación se esté desvaneciendo–, porque asume de nuevo los planteamientos simbolistas del arte por el arte de Mallarmé y del formalismo ruso, afirmando que la imagen poética es una combinación de palabras, no de «cosas». Es decir, si leyendo poesía consideramos cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer, ya que es necesaria la imagen del mundo evocado para que se produzca el efecto fantástico[26] (Todorov, 1970: 65). Respecto a lo segundo, Todorov (1970: 68-69) asume la presentación de la alegoría de Quintiliano como una metáfora continua, por lo que cada palabra clave dispondrá de dos sentidos, siempre estando presente un segundo nivel de significación que aporta coherencia al plano alegórico.[27] Este es indicado por el autor en el texto de algún modo, aunque, como el mismo teórico asegura, no necesariamente debemos –los lectores empíricos– leerlo como una alegoría (Todorov, 1970: 70). Entonces, cabría asumir que, si en las lecturas actuales se abren interpretaciones que corresponden al buen sentido del receptor del texto, podemos categorizar como fantásticos aquellos textos en los que una lectura no alegórica permite sentir la hesitación indispensable para el efecto fantástico. Sea como sea, para Todorov (1970: 72-74) la

---

[26] Dolores Phillipps-López (2013) plantea que lo fantástico no es intrínsecamente diegético, puesto que en la poesía se pueden dar evocaciones emocionales de lo real que no anulan el universo referencial. La investigadora refuta así el posicionamiento de Todorov en su comunicación inédita «Ecos góticos y fantásticos en la poesía hispanoamericana del modernismo», presentada en el X Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, celebrado en Lausanne en junio de 2013.

[27] Vax (1987: 106) también había rechazado la explicación alegórica al favorecer una lección moral y eliminar lo misterioso y el sentimiento mismo de lo insólito.

identificación entre lo alegórico y la carencia de fantasticidad es total, presentando casos interesantes de lo que el denomina «debilitamiento» de la alegoría, en que el sentido alegórico se mantiene inalterable, pero es indicado por medios más sutiles. Así, ante ciertas narraciones el lector –suponemos que real– puede dudar entre interpretarlas alegóricamente o leerlas literalmente, caso que denomina «alegoría dubitativa», y comenta, por ejemplo, que cuando un suceso preternatural en un texto de literatura moderna no provoca sorpresa ni extraño, entonces deberíamos sospechar que tal suceso no debería ser tomado literalmente (Todorov, 1970: 75- 78). O que cuando es imposible atribuir un sentido alegórico a los elementos insólitos del cuento, como en «La nariz» de Gogol, retornamos al sentido literal y el texto se convierte en un ejemplo de lo absurdo, lo imposible (Todorov, 1970: 78). Ahora bien, entonces, ¿es alegórico un relato en que el narrador no explicite tal naturaleza del texto? ¿Puede ser fantástico un texto que presenta muestras de ser alegórico dubitativo? De cualquier modo, el lector empírico no puede tener la palabra, ya que sus ideas son peligrosas y podrían virar el rumbo del sentido literario universal: «Il faut insister sur le fait qu'on ne peut parler d'allégorie à moins d'en trouver des indications explicites à l'intérieur du texte. Sinon, on passe à la simple interprétation du lecteur ; et dès lors il n'existerait pas de texte littéraire qui ne soit allégorique, car c'est le propre de la littérature d'être interprétée et réinterprétée par ses lecteurs, sans fin»[28] (Todorov, 1970: 79).

Paralelamente, resulta curioso que el autor cargue contra aquellos teóricos que han considerado consustancial a los textos fantásticos un efecto terrorífico, que, aunque menudea en el género, a su entender no resulta imprescindible para su pertenencia genérica. Por cierto, Todorov (1970: 40) no puede reprimir su ironía ante este planteamiento psicologista que esquiva los constructos intratextuales y sus modelos abstractos para asumir la actitud de los lectores reales, y acaba acusando a los apologetas del miedo como elemento

---

[28] Para Todorov (1970: 101) la obra literaria es una estructura que, como tal, puede recibir un número indefinido de interpretaciones.

inherente en lo fantástico de querer deducir el género de una obra a partir de la sangre fría de dichos lectores. Para Todorov (1970: 170), sí que existe una función pragmática de lo fantástico, pero se diversifica en la emoción, el miedo o simplemente el suspense que puedan sentir los lectores.

Volviendo a la idea de sistema que refuerza el estructuralismo, Todorov lo aplica a la creación de relaciones que explican la diferencia entre elementos opuestos, los cuales conforman dicho sistema. Así, con el género fantástico colindan dos elementos más con categoría de género: lo extraño y lo maravilloso.[29] En este caso, la vinculación entre ambos se concibe a partir de la presencia de sucesos y fenómenos insólitos en todos ellos, pero su oposición mutua se concreta en función de su carácter verídico o no en la historia, y –en el caso de que exista hesitación– si se rompe o no la duda vinculante. Así, cuando se confirma que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar el fenómeno descrito en el texto, entonces nos hallamos frente a una narración de lo extraño;[30] por el contrario, si se acontece que deben admitirse nuevas leyes de la naturaleza para que el fenómeno pueda ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso[31] (Todorov, 1970: 46).

---

[29] Cierto es también, como advierte Ceserani (1999: 73), que Todorov conecta –sin explicitarlo– con distinciones entre lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño que circulaban ya desde principio del siglo XIX entre los practicantes y aficionados de este tipo de literatura.

[30] El singular artículo de Sartre, «*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage» (1947), publicado antes de los estudios críticos de Castex, Vax y Todorov, lleva a confusión al tratar principalmente sobre obras –tanto la del título de Blanchot, como *Das Schloss* (*El castillo*) o *Der Proceß* (*El proceso*) de Kafka– que en realidad no pertenecen a lo fantástico tal y como se entiende en el sentido académico más extendido, sino simplemente a lo extraño, aunque el filósofo existencialista lo denomine «fantastique humain». De hecho, la reflexión sartriana gira allí entorno de mecanismos y procedimientos literarios que no comportan ningún suceso preternatural. Una cita del mismo texto referida a *Aminadab* es un indicio de ello: «Son univers est à la fois fantastique et rigoureusement vrai» (Sartre, 1993: 12).

[31] La investigadora mexicana Ana Mª Morales (2008: VII, XVII), que comparte con Todorov los planteamientos intratextuales del lector implícito, rechaza que lo maravilloso sea tan solo un género al mismo nivel que lo fantástico, sino que lo

A partir de las oposiciones entre los géneros, Todorov (1970: 49-60) establece una serie de subgéneros que habitan su deseada estructura: lo extraño puro, donde los sucesos que se producen son perfectamente explicables por la razón, aunque resulten increíbles, extraordinarios o inquietantes, como las novelas de Dostoyevski o «The Fall of the House of Usher» de Poe; lo fantástico extraño, en que sucesos que podían parecer preternaturales a lo largo del relato resultan tener finalmente una explicación racional (el *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki); lo fantástico-maravilloso, el tipo de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con una aceptación de lo preternatural, como «La Morte amoureuse» de Théophile Gautier o «Véra» de Villiers de l'Isle-Adam; y lo maravilloso puro, del cual vale la pena conocer la definición exacta que da Todorov (1970: 59): «[…] les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite». La naturaleza misma de los sucesos que se producen en los relatos maravillosos es aquello que caracteriza lo maravilloso puro. El punto importante, con todo, es que el crítico se centra y focaliza su interés en los relatos que en su estudio clasificará como representantes de lo fantástico puro, aunque constituyen un nimio conjunto de textos. Se trata de narraciones en que la presencia de un fenómeno insólito podría ser de naturaleza preternatural, por bien que se mantiene sin resolver hasta el final de las mismas, poniendo como ejemplos «La Vénus d'Ille» de Prosper Mérimée y *The Turn of the Screw* de Henry James (Todorov, 1970: 48-49).

En general, la crítica literaria de lo fantástico ha tendido a dejar en mal lugar a los relatos de lo fantástico extraño, puesto que su-

---

concibe como el gran modo discursivo transhistórico de la literatura de lo imposible, pudiéndose vincular –o incluso identificar– con el concepto de *fantasy* de Kathryn Hume (1984), un motor de creación literaria en paralelo y combinación a lo mimético. De acuerdo con la argumentación de Morales, lo fantástico no sería más que una modalidad de lo maravilloso, un sistema narrativo específico, conceptualizado también como una manera transhistórica de articular la ficción, recorriendo distintos géneros, épocas, tradiciones e hibridaciones, aunque fundamentalmente tendría su eclosión en la Modernidad.

ponen una decepción más o menos consciente de los lectores ante un relato que inicialmente había excitado su imaginación y su interés, focalizados en el elemento aparentemente imposible de la historia que, una vez desvelado, resulta una endeble objetivación de las debilidades o limitaciones cognitivas y sensoriales de los seres humanos. Se suele concluir que tales textos no satisfacen el horizonte de expectativas propio de los (exigentes) receptores de los textos fantásticos –y aquí se congregan metáforas del fracaso que van desde el *deus ex machina* dramatúrgico al *coitus interruptus*–, aunque también es cierto que esta supuesta decepción dependerá de la ideología estética de los lectores en cuestión, que en función de su localización espacio-temporal podrían quedar la mar de satisfechos de una explicación racional que suprimiera su *horror vacui* o su vértigo ante lo insostenible. Sea como sea, Todorov (2007: 50-51) distingue dos tipos de explicaciones del fenómeno insólito en el caso de los relatos pertenecientes a lo fantástico extraño: por un lado, lo real-imaginario, que es totalmente ilusorio, es decir, que el suceso nunca ha tenido lugar y su percepción es debida a un sueño, la locura o las drogas; y lo real-ilusorio, que se basa en un hecho que sí ha tenido lugar, pero que se puede explicar racionalmente –por el azar, la superstición, los trucos engañosos o la ilusión de los sentidos.[32]

Tampoco han presentado demasiado interés para la teoría de lo fantástico los relatos maravillosos –a diferencia del material que han desarrollado en el marco de los estudios de folklore y la etnopoética–, especialmente aquellos que el teórico de origen búlgaro denomina «puros», quien los deja arrinconados como género particular y diferenciado, limitando sus comentarios a poco más de una página en su *Introduction à la littérature fantastique*. Quizás por un

[32] Hay que advertir que esta diferenciación se corresponde en líneas generales con la existente en el seno del cristianismo medieval –contribución de Tomás de Aquino– entre visión imaginaria, que no requiere ningún objeto exterior para que se produzca, e ilusión, en la cual sí que existiría un objeto exterior; como se puede observar, además, esto concuerda en lo fundamental con la distinción psiquiátrica moderna entre ilusión y alucinación (Mata García, 2011: 219).

cierto sentimiento de culpa ante un género tan menospreciado en dicho volumen –situación que se va a repetir abundantemente en la crítica postodoroviana–, y por su afán de construir y rellenar casilleros que den la impresión de sólida estructura con elementos en oposición significativa, Todorov (1970: 60-62) proporciona nuevas divisiones referidas a textos en que lo maravilloso recibe algún tipo de justificación, textos que él mismo denomina «imperfectos»: lo maravilloso hiperbólico, que no violenta demasiado a la razón porque solo aumenta la dimensión de elementos reales –con ejemplos solo de animales de *Las mil y una noches*–; lo maravilloso exótico, en que el lector implícito presencia hechos sobrenaturales o preternaturales como si fueran naturales, al confrontarse ante un espacio ignorado por él en ese momento –anterior al conocimiento global del planeta–;[33] y lo maravilloso instrumental y lo maravilloso científico (o ciencia ficción), que presentan tecnologías y perfeccionamientos técnicos impensables en la época de escritura, pero posibles en el futuro.[34]

Todorov utiliza dos pronombres personales fuertes, elementos de análisis recurrente de la lingüística estructuralista, para distinguir dos grandes grupos de temas de lo fantástico. Por una parte,

---

[33] No se acaba de justificar la separación de este con respecto a lo maravilloso puro de los cuentos de hadas, puesto que el lector implícito de estos últimos se sitúa en un ámbito ucrónico al mismo nivel de realidad que los espacios exóticos que menciona: son igual de reales o irreales para los lectores/oyentes. Asimismo, en algunas lenguas las fórmulas de introducción de un cuento maravilloso puro lo presentan como lejano y, por lo tanto, exótico.

[34] No es extraño que el renombrado escritor de ciencia ficción polaco Stanisław Lem fuera uno de los más feroces críticos de las teorías del investigador afincado en Francia, a quien acusó de «espuria exquisitez metodológica» (Ceserani, 1999: 72). Por otro lado, y en relación con la taxonomía del teórico, Todorov (1970: 61) distingue lo maravilloso instrumental de lo maravillosos científico en el sentido que en el primero no aparece todavía la revolución científico-técnica que ha hecho posible la aparición misma del género de la ciencia ficción, como en los cuentos orientales, aunque es difícilmente asumible que en dichas narraciones las alfombras voladoras carezcan de un carácter mágico y sean meros productos de la habilidad humana, como pretende el investigador.

«los temas del yo», que se basan en el cuestionamiento del límite entre materia y espíritu, engendrando temas como causalidades singulares, el pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre el sujeto y el objeto, o sea, la transformación del tiempo y del espacio (Todorov, 1970: 126). Por otra parte, en «los temas del tú» hallamos la cuestión del deseo y la sexualidad, especialmente en aquellas variantes que pueden provocar el rechazo social o que son vistas como perversiones (incesto, homosexualidad, necrofilia, etc.), entendiendo que lo preternatural aparece para dar la medida de los deseos particularmente poderosos e introducirnos en la vida después de la muerte (Todorov, 1970: 132, 146): «la littérature fantastique s'attache à décrire particulièrement ses formes excessives ainsi que ses différentes transformations ou, si l'on veut, perversions» (Todorov, 1970: 146). Por todo ello, mientras que la percepción, la vista y la relación del ser humano con el mundo constituyen un importante rasgo distintivo de «los temas del yo», en «los temas del tú» el eje central es la relación del ser humano con su deseo y su inconsciente (Todorov, 1970: 127, 146); lo invisible de nosotros mismos, añadiría por mi parte en este caso. Además, mientras que en los primeros la persona mantendría una posición más bien pasiva –la de voyeur si lo enlazamos con la cuestión de la mirada–, en los segundos la actitud sería marcadamente activa y tendría como eje vertebrador el lenguaje: los temas de la mirada vs. los temas del discurso, como apunta el mismo Todorov (1970: 146-147).

Cuando Todorov se enfrenta al reto de explicar la función del fantástico, alude a la transgresión de los límites que marcaría tanto la censura social (el superego, en terminología freudiana) como la de la propia psique (el Yo): «[…] le fantastique est un moyen de combat contre l'une et l'autre censure ; les détachements sexuels seront mieux acceptés par toute espèce de censure si on les a inscrits au compte du diable» (Todorov, 1970: 167). Usando la distinción entre redes temáticas, los «héroes» de la represión social son el pervertido («temas del tú») y el loco o el trastornado («temas del yo»). De este modo, Todorov (1970: 167) acaba explicitando su

visión del papel social del género que ha estado definiendo: la función de lo preternatural consiste en sustraer el texto a la acción de la ley, y por ello mismo transgredirla. Y aquí viene la gran sorpresa final del teórico: a su entender, la literatura fantástica en el siglo XX ha sido reemplazada por el psicoanálisis. Ante ello, uno se puede preguntar si Todorov –que no debía de ser lector habitual de novelas de quiosco, precisamente– seguía las carteleras de los cines de la época en que escribió el estudio, datado en septiembre de 1968. Sin perdernos en digresiones, él afirma que ya no hace falta culpar a lo insólito de algo que se puede trasladar al discurso público a través de las formulaciones psicoanalíticas, o dicho de otro modo, todos los temas de lo fantástico se han convertido en los que justamente investiga la psicología, por lo cual lo fantástico habría perdido toda utilidad (Todorov, 1970: 169). Según una de sus célebres generalizaciones, la literatura fantástica no es sino la mala conciencia del siglo XX positivista. Todorov (1970: 177) nos viene a decir que entonces, a principios de esa misma centuria, nace una literatura nueva que es más literatura que las anteriores, ya que las palabras han logrado una autonomía tal que la confrontación con lo real no tiene sentido. Y entonces pone como ejemplo *Die Verwandlung* de Kafka –conocida en español como *La metamorfosis*[35]– para establecer que lo fantástico a partir de ese tipo de autores contemporáneos[36] ya no funciona con los mismos parámetros que el género que él había diseñado en su estudio, ni tampoco se correspondería con los otros géneros y subgéneros fijados.

En relación con la taxonomía todoroviana hay que advertir que en una obra anterior, *La séduction de l'étrange* (1965) de Louis Vax aparece una clasificación algo más matizada que en Todorov. De este modo, de acuerdo con las modalidades de lo fantástico, además de una explicación completa de lo insólito que lo reduciría a las certitudes admitidas, identificable con lo fantástico extraño todo-

---

[35] Acerca del problema de la traducción del título, véase Llovet (2005) y su debate con otra traductora del relato (Hernández & Llovet, 2015).

[36] También nos ilustra con Blanchot.

roviano; la aclaración ambigua, que en el crítico estructuralista sería lo fantástico puro; y la afirmación pura de lo inexplicable, que se correspondería con lo fantástico maravilloso, Vax (1987: 106-107) propone una explicación coyuntural, que daría por cierta la victoria de la razón sobre lo irracional aunque sin tener pruebas ni conocer el diseño o la elaboración precisa del amaño. En este sentido, lo coyuntural abre la puerta a matizar –ampliándolo– el concepto de lo ambiguo, dando respuesta a la tendencia natural desde el punto de vista psicológico de otorgar un sentido comprensible a los fenómenos insólitos en su configuración textual. Vax, mediante un enfoque orientado a la fenomenología, ofrece un tipo de explicación que se aproxima a la racionalización, aunque sin que el texto nos presente pruebas determinantes del mismo, puesto que los textos literarios suelen diferir de un trabajo científico, en que se debe rendir cuentas a partir de conclusiones basadas en evidencias razonadas.[37] En verdad, asoma la cabeza aquí uno de los problemas más acerados y complejos de los textos literarios de tipo fantástico o maravilloso: los límites entre lo inexplicable y lo inexplicado.

Lo inexplicado en lo fantástico consistiría en aquella serie de elementos que, a pesar de identificar un acontecimiento o fenómeno como propio de una realidad textual que Todorov etiquetaría de maravillosa o extraña, no presentan una explicación que dé cuenta de su naturaleza o de su funcionamiento plenamente integrado en dicha realidad textual: lo no dicho, los vacíos textuales, son transmisores de fantasticidad, también hacia elementos que muchos críticos habían descartado o incluso minusvalorado en relación con lo fantástico «puro» o lo fantástico inexplicable. De este modo, cuando me refiero a lo inexplicado en esta modalidad narrativa, hago alusión a algo que el investigador norteamericano David Sandner (2011: 19) deja entrever en las siguientes líneas, en que reflexiona

---

[37] Afirma Vax (1987: 105) con contundencia –y quizás algo de sorna– lo siguiente: «enfin, il faut souligner avec force que la plupart des auteurs se sont adonnés à la création littéraire sans vouloir formuler des conjectures scientifiquement défendables».

sobre las limitaciones de determinados planteamientos acerca de lo fantástico:

> Even when classified by Todorov or another reader as «marvelous» or «uncanny», the fantastic image remains estranged from «reality», and so estranging, productive or further uncertainty and bafflement. Labeling the fantastic, or rather for Todorov the moment *after* the fantastic, as «marvelous» or «uncanny» still leaves a second question – what is it? – crucially unresolved. The fantastic (marvelous or uncanny) image, by definition, refuses to denote anything in particular, departing from the known and actual for the impossible (whether realized as the supernatural or as delusion).[38]

Por otro lado, Vax (1987: 89-90) utiliza la noción de misterio para plantear fenomenológicamente que si un enigma asume forma de sentimiento interior, entonces la delimitación entre misterio verdadero y falso (explicado) se desvanece: lo subjetivo y lo objetivo no existen separadamente, sino como aspectos de una experiencia indivisa y ambigua. De hecho, según Vax (1987: 90) la figura del fantasma es un buen ejemplo de esta conciencia fenomenológica, ya que no es ni el miedo en sí ni un objeto perceptible entre otros objetos perceptibles, algo visible cuando deja de ser observado, sino que solo existe si existen sujetos que lo observan: el espectro es tanto nuestro mundo al dejarse recrear por nuestros miedos, como nuestro miedo al buscar alimento en el mundo. Lo importante, sin embargo, radica en que este misterio, igual que otras categorías que aparecen a menudo a la hora de analizar los sentidos de las narraciones fantásticas y las funciones de algunos de sus elementos, posee una naturaleza altamente inestable por la tendencia humana misma a construir sentidos: «Le mystère, le désir, l'attente, l'incohérence, l'erreur, le mal sont des êtres instables et négatifs, qui vivent de leur mort ou meurent de leur vie : le mystère veut être élucidé, le désir satisfait, l'attente comblée, l'incohérence supprimée» (Vax, 1987: 93). Paralelamente, el misterio, contradictorio en su afán de existir y, al

[38] La cursiva en este caso es del original.

tiempo, no prolongarse, no pide tanto ser conocido, sino sobre todo ser participado (Vax, 1987: 93), con lo cual el investigador pone de relieve la naturaleza del enigma como estimulador de una implicación personal que, por repetición y amplificación, pasa a ser también social.

### 1.2.2. La ampliación de la visión todoroviana: Bessière

La primera gran réplica a los planteamientos todorovianos llegó pronto y de la mano de Irène Bessière (1974: 10), quien niega el estatus de género literario de lo fantástico[39] y establece, sobre todo, el factor de la historicidad en la lectura de este tipo de obras. Así, considera que lo fantástico dramatiza la constante distancia del sujeto hacia lo real y por ello siempre está ligado a las teorías del conocimiento y a las creencias de una época (1974: 60). A su parecer, de hecho, los relatos fantásticos presentan una «lógica narrativa» que los caracteriza frente a otros textos, y afirma respecto a lo fantástico: «Il ne définit pas une qualité actuelle d'objets or d'êtres existants, pas plus qu'il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui […] reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire» (Bessière, 1974: 10). O sea, al parecer de la investigadora, el relato fantástico hace uso de los marcos socio-culturales y de las formas de comprender los dominios de lo natural y lo preternatural para confrontar concepciones mentales que varían de una época a otra: «il présuppose une perception essentiellement relative des convictions et des idéologies du moment, mises en œuvre par l'auteur. La fiction fantastique fabrique ainsi un autre monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde» (Bessière, 1974: 11). Todo ello es clave, ya que, como ella misma advierte, lo inverosímil es de por si algo indefinible e imposible de comprender

[39] Para una completa y argumentada exposición de las críticas de esta autora a Todorov, véase Bessière (1974: 54-59).

o de contener en una explicación, por lo cual lo único válido para la construcción y análisis de los textos fantásticos es lo verosímil o mejor dicho, los diferentes verosímiles que se yuxtaponen y se contradicen, igual que hay contradicciones y fracturas en las convenciones de una comunidad cuando se someten a examen (Bessière, 1974: 12). O sea, que a través de las invenciones convencionales del ser humano, arbitrarias y dependientes de marcos culturales determinados, lo fantástico se construye como un espacio de diálogo en que los imaginarios colectivos se cuestionan al tiempo que son usados literariamente: «le fantastique, dans le récit, naît du dialogue du sujet avec ses propres croyances et leurs inconséquences» (Bessière, 1974: 12).

La creatividad de lo fantástico se fundamenta en el registro de datos objetivables como discurso (religión, filosofía, esoterismo, magia) y su deconstrucción, como un conjunto de sistemas de signos que se revelan incapaces de explicar, regular y dar solución el suceso insólito que tiene lugar en el texto fantástico (Bessière, 1974: 13). Ahora bien, Bessière (1970: 13-14) advierte que, mientras que los relatos maravillosos o iluministas se inscriben en un sistema de creencias que les otorgan una posición aparente de «realidad», la narración fantástica consiste en privar de cualquier tipo de significación fija a los símbolos (re)utilizados a los dominios del imaginario. En este sentido, por un lado volvemos a la categoría de símbolo que Todorov asumía para toda imagen literaria, pero adscrita aquí a lo fantástico y en un marco conceptual harto distinto; y, por el otro, cabe advertir que el juego con lo verosímil y lo creencial en lo fantástico no lo equipara cognoscitivamente a cualquier otro tipo de obra literaria, puesto que al parecer de Bessière (1974: 21) lo que le distingue es su elección de la falsedad, mientras que en las obras realistas de misterio se da la verdad. Se trata de una «falsedad» que surge de la multiplicidad y el pluralismo: en el relato fantástico la imposibilidad de la solución resulta del hecho que se da la demostración de todas las soluciones posibles (Bessière, 1974: 22). Es decir, el fenómeno insólito, patente pero sin causa conocida, es un enigma que deviene fantástico por la superposición de dos posibili-

dades externas: una racional y empírica (ley física, sueño, delirio, ilusión óptica), y otra racional y meta-empírica (mitología, teología, milagros y prodigios, ocultismo, etc.) que transpone lo irreal sobre el plano preternatural, sobrenatural, extra-natural, y por ello mismo –y a falta de ser aceptable– lo convierte en concebible[40] (Bessière, 1974: 32).

Bessière rescata la perspectiva de Joseph Retinger, quien, en su libro *Le conte fantastique dans le romantisme français* (1908), al diferenciar entre cuento de hadas y relato fantástico, afirma que el primero representaría el alma sumisa a las potencias superiores benéficas, mientras que el segundo trataría de la lucha de l'«être révolté», aliado de las potencias inferiores contra los poderes superiores. Así, Retinger parece iniciar una consideración de lo maravilloso feérico –y en general de lo maravilloso–, como una categoría literaria vinculada en principio con los valores conservadores y tradicionalistas, posición que retomará con fuerza Rosemary Jackson. Mientras que el universo real es algo ilegible, demasiado complejo, vasto e incoherente para ser comprendido fácilmente, el cuento aporta la naturalización de las normas del paradigma dominante en ese espacio social: «l'intemporalité du récit n'est autre que celle que l'on veut prêter à l'idéologie» (Bessière, 1974: 16). De este modo, si los relatos fantásticos resultan reflejos parciales de esa inconmensurabilidad, lo maravilloso funciona de forma antitética, convirtiéndose en lo «natural» al terminar con el molesto desorden y la terrible ilegibilidad del mundo como actualidad real: «il rédime l'univers réel rebelle, et le rend conforme à l'attente du sujet, compris à la fois comme le représentant de l'homme universel et comme celui de la communauté» (Bessière, 1974: 16). En esta última apreciación acerca de lo representación de lo universal observamos, además, indicios de la base aristotélica del planteamiento de la autora, indicios que se van confirmando con otros puntos de su argumentación. Así, al exponer que ciertas marcas definen la intencio-

---

[40] Esta idea se parafrasea más adelante en el mismo estudio en una especie de síntesis de sus planteamientos teóricos. Veáse Bessière (1974: 62).

nalidad del texto más allá de lo que entenderíamos hoy en día como literario, en concreto que la imposibilidad de los hechos narrados y la ucronía del relato maravilloso indican que ninguno de los personajes no es verdaderamente un actor de los hechos, sino que el acontecimiento narrado es de orden estrictamente moral, la autora sugiere que nuestra realidad es concebida como el ámbito de lo falso y la mentira, como el lugar de lo «accidental» (Bessière, 1974: 17), y, aristotélicamente por tanto, de lo imperfecto, lo innecesario y lo fútil.

En cualquier caso, el abismo entre Todorov y Bessière es notable. La investigadora no solo admite que el monstruo y lo anormal suscitan el horror, o que la ausencia de sentido de las obras fantásticas –producida por su lógica narrativa– es proporcional a la totalización por el efecto de miedo o angustia, sino que ese miedo utilizado en el texto conlleva un conocimiento, aunque sea difuso; así, el efecto terrorífico no vendría solo vía imágenes de lo anormal, sino que derivaría de la falta misma de significación –lo único que nos puede proponer la obra–, otorgándole un valor cognitivo (Bessière, 1974: 198-201). Además, Bessière indaga directamente en los sentidos y lecturas de los textos que presenta, haciendo de ello su caballo de batalla epistemológico a lo largo de su denso –y a veces hermético– trabajo. O sea, aquello que evitaba practicar por todos los medios Todorov se convierte en la base para llegar a conclusiones, inferidas de la interpretación de los referentes inscritos en los textos y circunscritas a los marcos socio-culturales de los mismos.

La brecha abierta entre el crítico de origen búlgaro y la teórica francesa se observa también en el núcleo significativo de lo fantástico para esta última: a diferencia de la prosa realista, que se centra en la actuación del sujeto y en la condición de este, el relato fantástico está orientado hacia el suceso mismo, irreductible a una explicación religiosa o cognitiva, un ejemplo de lo cual –sin ser una obra ajena a la lógica de lo fantástico– lo encontraríamos en el famoso relato de Kafka que tiene como protagonista a Gregor Samsa. Ahora bien, cabe añadir que esa misma irreductibilidad, que nos acerca a la ambigüedad y la duda tan resaltadas por Todorov,

comporta un mayor grado de realidad como ámbito de lo contingente, siendo lo fantástico una sugerente representación de «la realidad» que experimenta el sujeto real cuando duda sobre la naturaleza misma de la realidad –no ante un fenómeno preternatural sino reflexionando sobre ella–, en la medida en que se encuentra entre el discurso de las creencias (religiosas, esotéricas, iluministas, paranormales) y la asunción completa de las leyes científicas de base hipotético-deductiva aprendidas en la escuela. Así, lo fantástico para Bessière (1974: 23) es ambivalente, contradictorio, ambiguo, pero esencialmente paradójico, porque, más que de la simple derrota de la razón, esta lógica narrativa extrae su argumentación de la alianza de la razón con aquello que esta mayormente rechaza. Dicha ambigüedad también puede entenderse desde el punto de vista de la ideología religiosa, en el sentido que evoca tanto la eternidad en la historia relatada como la precariedad de toda creencia, que a menudo se nutre de la incredulidad contemporánea, pero pudiendo suscitar igualmente en los (angustiados) lectores una religiosidad, una espiritualidad, una adhesión difusa al más allá (Bessière, 1974: 24).

### 1.2.3. Del psicoanálisis al (pos)marxismo: Jackson y Monleón

La segunda gran réplica a los planteamientos de Todorov es el estudio algo más tardío *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), de la británica Rosemary[41] Jackson. Aunque parte de alguno de los planteamientos de Todorov, como el relativo a la importancia de la expresión del deseo en la literatura fantástica,[42] va bastante más allá que el crítico francófono en su valoración de dicho deseo dentro de esta modalidad narrativa. De hecho, es Jackson (1981: 7) quien

---

[41] En sus publicaciones ha alternado este nombre con el de Rosie.

[42] Jackson incluye una cita de Todorov como uno de los lemas que presiden su trabajo, lemas que remiten al aspecto psicológico, especialmente en su vertiente patológica.

inaugura el uso de este término (modalidad) para definir la literatura fantástica –que Guillén traduce así del original *mode*– a partir del empleo del mismo llevado a cabo por Fredric Jameson, concretamente como categoría que identifica las características estructurales subyacentes en varias obras en diferentes períodos de tiempo, por lo cual puede ser revivida y renovada como discurso literario.[43] La modalidad, nunca referida a una estructura en su totalidad, es una categoría adjetival del sistema literario que Guillén (2005: 158-159) recogió y contribuyó a introducir en el mundo hispanohablante a través de su reconocido trabajo *Entre lo uno y lo diverso* (1985). Consiste en aspectos, cualidades, vertientes principales o vetas que recorren transversalmente la obra literaria con una función a menudo temática, por ejemplo, la ironía, la sátira, lo grotesco, lo fantástico, lo alegórico, etc.:[44] «estas modalidades califican, tiñen y orientan decisivamente los más distintos géneros» (Guillén, 2005: 159). Sin embargo, Jackson las entiende más cercanas al concepto de tipo de discurso literario propuesto por Jameson, discurso a partir del cual surgirían una serie de géneros. Al desactivar el carácter transversal y parcial de la modalidad, Jackson la convierte en una especie de

---

[43] El concepto de *mode* aparece tanto en el estudio de Todorov como en el trabajo de Jackson, recogiéndolo ambos del ya mencionado *Anatomy of Criticism* de Frye –Todorov directamente, la británica a través de Jameson–, aunque es Jackson quien realmente lo convierte en la piedra angular a la hora de definir lo fantástico. Por cierto, en la cita de Jackson que recoge el planteamiento de Jameson sobre el asunto hay un leve error: falta el signo de interrogación final, además de no especificar la página concreta de la cual extrae el fragmento, a diferencia del resto de citas que aparecen en el aparato crítico de *Fantasy: A Literature of Subversion*. Lo aclaramos: se trata de Jameson (1975: 142).

[44] Curiosamente, en la nota que dedica Guillén (2005: 406) a presentar las referencias bibliográficas que tratan sobre las modalidades que explicita a modo de ejemplo, lo fantástico es la única que no es mencionada ni, por lo tanto, engalanada con monografías importantes. Por otro lado, Ceserani recomienda la categorización de lo fantástico como modalidad, aunque la traducción española de su estudio *Il fantastico* (1996) utiliza la forma «modo», sin atender a la propuesta de Guillén: «considerado como […] modo, lo fantástico se convierte en presencia poderosa y persistente en la literatura de la modernidad» (Ceserani, 1999: 97).

instancia supragenérica, mientras que los géneros a los que alude (lo maravilloso, lo fantástico) se corresponderían en cierto modo con los géneros todorovianos.[45]

Utilizando el reflejo de algo en un espejo, lo fantástico es conceptualizado por Jackson como una región espectral que no es ni enteramente real (el objeto) ni irreal (la imagen), sino que se localiza en algún punto indeterminado entre los dos (Jackson, 1981: 19). De acuerdo con la lógica acerca de los géneros de Bessière –cuyo estudio Jackson considera como el mejor acerca de lo fantástico como modalidad definida por sus relaciones–, lo objetual se correspondería con la actividad mimética realista, mientras que lo irreal tendría como correlato los textos maravillosos, que representan aquello que aparentemente es imposible: «it is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary *mode* rather than a genre, and to place it between the opposite modes of the marvellous and the mimetic»[46] (Jackson, 1981: 20, 32). En realidad, lo fantástico tendería hacia un área de no significación, al intentar articular «lo innombrable», las cosas sin nombre de las historias de terror –Jackson ve a Lovecraft como autor fantástico, insisto–, en un espacio que se aproxima a lo pre-conceptual o no conceptual (Jackson, 1981: 41). Se constituye como una modalidad narrativa con una orientación metonímica más que metafórica, en una lectura de Lacan por parte de Jackson (1981: 42) en que el psicoanalista valora lo metonímico como poder para superar los obstáculos de la censura social: «one object does not stand for another, but literally becomes the other, slides into it, metamorphosing from one shape to another in a permanent flux and instability». Así, a diferencia de los mundos secundarios maravillosos, que construyen realidades alternativas plenas, lo fantástico es un ítem que se desvanece en un proceso de vaciamiento (Jackson, 1981: 45).

---

[45] La investigadora británica incluye como autores de relatos fantásticos a Kafka y Lovecraft, cosa que choca de pleno con los postulados de Todorov, mientras que, por otro lado, considera que lo extraño no constituye una categoría literaria (Jackson, 1981: 7, 32).

[46] La cursiva en este caso es del original.

La declarada y evidente orientación teórica de Jackson se fundamenta tanto en las teorías psicoanalíticas[47] –con un ostensible componente feminista– como en postulados (pos)marxistas, conjunción que empezaba a encontrar acogida en Gran Bretaña y los territorios anglosajones en general tras sus formulaciones francesas. La primera cita de su libro consiste en un extracto de Marx y Engels, y a continuación expone sus premisas acerca del estudio de la literatura fantástica, de cariz claramente determinista:

> Like any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context. Though it might struggle against the limits of this context, often being articulated upon that very struggle, it cannot be understood in isolation from it. The forms taken by any particular fantastic text are determined by a number of forces which intersect and interact in different ways in each individual work. Recognition of these forces involves placing authors in relation to historical, social, economic, politic and sexual determinants, as well to a literary tradition of fantasy, and makes it impossible to accept a reading of this kind of literature which places it somehow mysteriously 'outside' time altogether. (Jackson, 1981: 3)

El componente psicoanalítico lo observamos en la caracterización de la presencia de lo preternatural en obras literarias de lo fantástico y maravilloso como un intento de compensar una carencia producida por los constreñimientos culturales, resultando así una literatura del deseo que busca lo que se vive como una ausencia o una pérdida (Jackson, 1981: 3). Por ser la narrativa fantástica un ítem que tiende al vacío, como se ha indicado más arriba, no satisface el deseo, sino que lo perpetúa al insistir en lo ausente (Jackson, 1981: 45).

---

[47] Jackson (1981: 6-7) parte de una relectura contemporánea las teorías psicoanalíticas de Freud a través de Lacan y sus comentaristas, planteando que las estructuras sociales están representadas y sostenidas dentro y a través de nuestro inconsciente, en el cual encuentran una resistencia a las leyes que rigen la sociedad humana, señalando literalmente que le interesa estudiar la relación entre la ideología y la «vida inconsciente».

La investigadora señala dos formas de operar en esta literatura del deseo y de la ausencia: la manifestación o la muestra del deseo de forma explícita, y la expulsión del deseo, cuando este es un elemento perturbador que amenaza el orden cultural y su continuidad, aunque ambas operaciones pueden localizarse también en un mismo texto (Jackson, 1981: 3-4). De este modo, en un movimiento común a buena parte del posestructuralismo, se trasplanta una conceptualización de cariz psicoanalítico al análisis de la relación entre el sujeto y el sistema político-jurídico en que vive, a partir de lo cual los actos contra el sistema –o fuera de él– se leen como manifestaciones de carencias de orden psíquico, mientras que la represión política se identifica con la represión de traumas causados por dichas carencias.[48] El lenguaje mismo se convierte en la arena social controlada políticamente por el poder. Jackson (1981: 4) emplea estos paralelismos con la intención de mostrar la naturaleza «reivindicativa» de la literatura fantástica: «telling implies using the language of the dominant order and so accepting its norms, recovering its dark areas. Since this excursion into disorder can only begin from a base within the dominant cultural order, literary fantasy is a telling index of the limits of that order».

Al mismo tiempo, la investigadora británica separa en dos cauces diferenciados el placer que puede ofrecer la lectura de las obras que analiza, como el aspecto superficial y «tangible» de las mismas, y aquello que circula por debajo de ese placer, la zona oscura que hay que penetrar para desentrañar la cuestión del deseo en que focaliza Jackson (1981: 10). Se trata de una dicotomía que ha funcionado hasta hoy en día en el ámbito de los análisis psicológicos de las obras fantásticas, siendo claramente de naturaleza platónica: un mundo visible, en que el placer en forma de sensaciones es lo único percibido, pero que no es sino el reflejo adulterado del mundo de ideas que verdaderamente mueven los hilos del texto. Ahora bien,

---

[48] «For it is in the unconscious that social structures and "norms" are reproduced and sustained within us, and only by redirecting attention to this area can we begin to perceive the ways in which the relations between society and the individual are fixed» (Jackson, 1981: 6).

al contrario de la tradición platónica, a partir de la cual se podría afirmar que lo invisible[49] constituye lo permanente e inmutable que cohesiona el mundo verdadero, para Jackson (1981: 45), que asume que en nuestro paradigma epistemológico ha triunfado el pensamiento racionalista, lo visible es considerado socialmente como lo real coherente y razonable, mientras que lo invisible adquiere una función subversiva en relación con el sistema metafísico y epistemológico.

Por otro lado, Jackson comparte la concepción relativista de Bessière acerca de la noción de realidad, la cual, pues, dependería de los condicionantes espacio-temporales que determinan su pretendida naturaleza, comportando que la literatura fantástica adquiera determinadas características, variables a lo largo de la Historia. Además, igual que la crítica francesa, en las páginas de su estudio no duda en analizar los textos seleccionados mediante interpretaciones de su contenido, proceder que Todorov rechazaba con toda su argumentación estructuralista. Sin embargo, Jackson (1981: 5) no rechaza al teórico con la misma contundencia que Bessière, sino que lo aclama por su carácter sistematizador y su orientación seria frente a aportaciones más «metafísicas» o «impresionistas». No cabe duda de que la investigadora anglosajona defiende de este modo sus raíces estructuralistas en el marco novedoso de lo posmoderno foucaultiano, en paralelo a su reprobación de la ausencia en Todorov del análisis de la dimensión cultural y de las implicaciones sociales y políticas de las formas literarias (Jackson, 1981: 6): «[…] my study tries to extend Todorov's investigation from being one limited to the *poetics* of the fantastic into one aware of the *politics* of its forms».[50]

Si a diferencia de Todorov, Jackson (1981: 164, 180) incluye a Kafka y a otros autores del siglo XX como Calvino, Cortázar,

---

[49] Jackson (1981: 177) remonta esta actitud a la *República* de Platón, en que se habrían hecho invisibles para la intelectualidad racionalista occidental las energías transgresivas que se expresan mediante la alteridad fantástica: «eroticism, violence, madness, laughter, nightmares, dreams, blasphemy, lamentation, uncertainty, female energy, excess».

[50] La cursiva en este caso es del original.

Lovecraft o Pynchon en el saco de lo fantástico, no es así con aquellos que en sus obras presentan un mundo que la estudiosa considera fabricado, manifiestamente irreal, una construcción metaficcional y autorreferencial, como sería el caso de Borges, Barth, Vonnegut, etc. En esta distinción es clave el papel del dialogismo bajtiniano, un autor muy presente en los análisis de la Jackson. Así, cuando el texto narrativo establece un diálogo interno entre lo real y lo irreal, el Yo y el Otro, entonces se puede aceptar como fantástico moderno,[51] mientras que lo metaficcional imposibilita la aparición de tales mecanismos dialógicos (Jackson, 1981: 164). Sin embargo, ¿por qué en Borges no se tendría que producir este diálogo entre lo real y lo irreal, el Yo y el Otro? Tengo la impresión de que «El doble» y «Tlön, Uqbar, Orbius Tertius», por ejemplo, representan dos caras importantes del complejo cuerpo geométrico que constituiría su variada y laberíntica obra: uno más próximo argumentalmente a lo fantástico tradicional y otro claramente ilustrativo de la metafísica fantástica del escritor argentino. En ambos aparecen elementos que pueden interpretarse como dialógicos entre lo (considerado) real e irreal, y también entre el Yo y el Otro, que en los casos citados tiene como eje primero el motivo del álter ego. A pesar del interés y lo sugestivo de su planteamiento posmarxista, psicoanalítico y feminista, en los casos de Borges y lo maravilloso medievalizante la investigadora británica parece tomar una visión sesgada y superficial por la esencia de manifestaciones literarias que, en realidad, resultan –o pueden resultar– mucho más sutiles, controvertidas y polivalentes.

En realidad, Jackson (1981: 14-17) presenta otras muchas argumentaciones, ciertamente sutiles y altamente sugerentes, y en este sentido cabe destacar su uso de los conceptos de norma, convención y asunciones dominantes, que combina a través del discurso bajtinia-

---

[51] Empleo esta expresión para referirme a lo fantástico producido en el siglo xx. Aunque en principio posee una serie de rasgos distintivos, la discusión en este sentido entre los distintos autores no es baladí, y se irá desgranando a lo largo del presente estudio. Por lo tanto, su uso se entenderá como una generalización más bien de carácter temporal y sin pretensiones taxonómicas, en oposición al fantástico tradicional decimonónico.

no de lo carnavalesco como subversión de las normas cotidianas y de la heteroglosia como sitio de confrontación discursivo e ideológico: asumiendo el planteamiento de Sartre en «*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage», esta subversión se aplicaría a lo fantástico por su capacidad de presentar el mundo natural invertido, extranjerizándolo y convirtiéndolo en algo «otro».[52] Ahora bien, la teórica transgrede drásticamente la propuesta teórica bajtiniana al tener que convertir la novela realista en una forma monológica para conseguir representar la narrativa fantástica como aquella que sí que contiene estructuras dialógicas:[53] «unlike the marvellous or the mimetic, the fantastic is a mode of writing which *enters a dialogue with the real and incorporates that dialogue as part of its essential structure*»[54] (Jackson, 1981: 25, 36). Sea como sea, en su concepto de modalidad literaria de lo fantástico Jackson (1981: 36) no permite la entrada de los textos que se situarían en un nivel ficcional autónomo y no referencial, como la prosa modernista o los relatos de Borges basados en el lenguaje. Del mismo modo, lo fantástico se desnaturaliza cuando adopta lecturas alegóricas o simbólicas –no en el sentido abierto todoroviano, claro–, al perder su carácter no significativo, puesto que parte de su poder subversivo radica en la resistencia a la alegoría y la metáfora: lo fantástico toma en sentido literal las construcciones metafóricas (Jackson, 1981: 41).

Nueve años más tarde, en 1990, José B. Monleón[55] publicó un estudio que se centraba esencialmente en la historia social de lo

---

[52] A título de anécdota, aunque significativa por el papel de pontificador que encarnó Sartre en la izquierda occidental de posguerra, Althusser (1992: 170) satirizaba sobre la otredad en la persona del mismo filósofo existencialista, al definirlo como: «ce romancier philosophe à la Voltaire mais à l'intransigeance personnelle à la Rousseau».

[53] «The fantastic exists as the inside, or underside, of realism, opposing the novel's closed, monological forms with open, dialogical structures, as if the novel had given birth to its own opposite, its unrecognizable reflection» (Jackson, 1981: 25).

[54] La cursiva en este caso es del original.

[55] Este investigador español falleció en 2005 siendo profesor de la Universidad Johns Hopkins de Baltimore (EE.UU.) sin dejar otras obras sobre lo fantástico de referencia internacional. Curiosamente, también podemos hablar de un solo estudio

fantástico en Occidente, especialmente en diversos países europeos, aunque dedicaba también un capítulo aparte a la literatura española peninsular. Se trata de *A Specter is Haunting Europe*, que como su subtítulo indica constituye una aproximación socio-histórica a lo fantástico. El estudio se presenta como una lectura ideológica de las raíces de lo fantástico, es decir, sobre las bases a partir de las cuales emergió y evolucionó, y, aunque el autor no explicita la perspectiva desde la cual se analizan los textos, es obvio que se trata del marxismo (Monleón, 1990: VII-IX). Las dos coordenadas principales de análisis son el significado históricamente cambiante de lo fantástico en diferentes períodos y el papel de lo fantástico en la determinación de dicho significado, en la creación de la Historia (Monleón, 1990: 17). De este modo, afirma que lo fantástico solo tuvo las condiciones de existencia garantizadas cuando, por un lado, la Naturaleza fue objetivada, dejando de ser un reflejo moralizado de los designios divinos, y, por el otro, cuando lo supernatural perdió sus motivaciones religiosas y morales, para ser equiparado a lo no natural o anormal (*unnatural*) (Monleón, 1990: 8). Obviamente, para que esta fractura se produzca en la sociedad debe ser dominante una cosmovisión exclusiva que considere que la naturaleza está gobernada por leyes que no pueden ser transgredidas (Monleón, 1990: 9).

En efecto, en el estudio de Monleón se desarrolla un análisis en que los condicionantes históricos, las teorías literarias de lo fantástico y las obras buscan espacios de diálogo a través de intersecciones útiles y coherentes para entender el desarrollo de la literatura de lo imposible en el Occidente moderno. De este modo, con buenas razones, el autor critica el uso del concepto de lector implícito por parte de Todorov por no adaptarse a los determinantes históricos que enmarcan el texto (Monleón, 1990: 4). Una primera

---

clave en este sentido por parte de Todorov, Bessière –que se dedicó más adelante a los estudios fílmicos– y Jackson, dedicada profesionalmente al papel terapéutico de las artes, con alguna muestra como poeta y prosista. Cabría preguntarse si existe una maldición para hacer cambiar de área a los autores que logran renombre en este campo de estudios más allá de sus fronteras, pero lamentablemente esto continuará siendo un misterioso enigma.

–abstracta– definición de lo fantástico elaborada por Monleón (1990: 19) lo perfila como aquella producción artística que articula, por un lado, un interés de la sociedad por la esencia de la naturaleza y la ley, y, por el otro, por las amenazas y miedos derivados de tal preocupación, definición que le lleva a consignar que lo fantástico se basa en la antinomia, que, como sabemos, justamente es la contradicción entre dos preceptos legales (dimensión jurídica) o racionales (dimensión epistemológica). Así, considera evidente que existe una correspondencia clara entre la forma de ver la ley en el mundo físico y la forma de ver la ley en la sociedad[56] (Monleón, 1990: 18).

Por otro lado, Monleón (1990: 24-30) argumenta que durante el paso del Antiguo Régimen a la era industrial se configura la imagen de un grupo social masivo, caracterizado por su primitivismo y salvajismo, con inclinación al crimen y a la locura, que podríamos designar como el proletariado y las clases depauperadas en general, imagen que va a ser muy importante en el imaginario occidental moderno, aunque a veces se haya intentado distinguir entre el proletariado en sí y el lumpen: «from madness to idleness, from crime to pauperism, from riots to the formation of the new working class, an identical global metaphor of the negation of order – the metaphor of unreason – would conceal them together» (Monleón, 1990: 29). En efecto, lo político, lo social, lo económico y las categorías médicas se fusionaron en una imagen única de lo irracional cuando cuestionaban o desafiaban el orden establecido[57] (Monleón, 1990: 67). Si el comportamiento y la moralidad de personajes como Frankenstein o los vampiros revelaban su monstruosidad, cual

---

[56] En el ámbito académico, la dimensión contradictoria en lo normativo es tratada por la lógica deóntica, que se ocupa de las relaciones de implicación y contradicción entre normas, siendo una rama de la lógica modal, la lógica de las modalidades convencionales (Mosterín, 2013: 63).

[57] Jackson (1981: 131) afirma que a partir de 1848, con los estallidos revolucionarios en Europa aumentó la descripción de la alteridad social y sexual como demoníaca y malvada. Se da la circunstancia que ese mismo año apareció publicado el *Manifiesto comunista*, cuya primera frase también es aprovechada –igual que en el título del estudio de Monleón– por la investigadora británica en su análisis.

perversión de la imagen humana y distorsión de la norma burguesa, esta imagen del monstruo no difería demasiado de la concepción que la cultura dominante imponía sobre las clases bajas de la sociedad (Monleón, 1990: 78). Y entonces la Revolución llegó a significar la imagen última de lo irracional, la encarnación de todos los elementos que configuran la ausencia de razón, mientras que la monstruosidad fue gradualmente asimilada –siguiendo a Lukács– como parte necesaria y orgánica de los componentes de la evolución, o sea como algo intrínsecamente vinculado a los principios del orden[58] (Monleón, 1990: 60). Y, al mismo tiempo que irracionales, las clases subalternas, en lucha con un capitalismo falto de alma, se identifican en el imaginario con el hecho de tener un corazón, esa alma que obedece a los impulsos subjetivos y que, a partir del Romanticismo, entra en el campo de analogías de lo irracional.

Con todo, no podemos olvidar las interpretaciones cuasi alegóricas que diferirían de este planteamiento, especialmente la del vampiro como una recreación fantasmagórica del señor feudal que chupa la sangre –la fuerza vital– de sus vasallos a fin de subsistir viciosamente en su inmortalidad –la permanencia en el poder por parte de su linaje–, en un posicionamiento egocéntrico e irracional frente a la voluntad racional del bien común propia de la pujante clase social burguesa. Obviamente, esta interpretación se verá reforzada por la iconografía gótica del castillo y unos atuendos aristocratizantes. El noble feudal, aunque rival de la burguesía «racionalista» en cuanto a su voluntad de hegemonía institucional, no formaría parte de esa amalgama monstruosa de Monleón que remitiría al proletariado y al lumpen urbano. Como ha analizado muy incisivamente el pensador libanés Jad Hatem (2006: 56), las

---

[58] Estos desplazamientos semánticos se derivaban ya del pasado, como observa Sandner (2011: 66) al evocar cómo Richard Hurd, en sus *Letters on Chivalry and Romance* (1762), ya sugirió varias metáforas al respecto: «further, Hurd attempts to "naturalize" the fantastic elements of old romance as actually something else, going so far as to suggest that perhaps, for example, "Giants were oppressive feudal lords" […]».

imágenes tomadas de lo irreal o lo fantástico se reproducen en los trabajos de Marx, llegando a ser metáforas centrales de su pensamiento. En efecto, el tema del vampiro es tan potente en Marx que Michel Henry llegó a afirmar que no se trata de una mera metáfora, sino de la formulación rigurosa del capital y del trabajo tal y como Marx lo pensaba[59] (Hatem, 2006: 60).

En cualquier caso, todos estos planteamientos se opondrían a las tesis de Bessière (1974: 26), según las cuales una obra literaria no dice nada más que su literalidad, su significación lingüística, igual que cualquier otro tipo de texto, y tampoco nos informa de lo que representa ni formula explícitamente una ideología.[60] Así, se puede estar perfectamente de acuerdo con la aseveración que diversos temas de lo fantástico, como los superhombres, los antepasados primigenios, los seres venidos de otras partes y los monstruos

---

[59] Marx presenta una serie de sugerentes imágenes vinculadas con los vampiros: el capital sería trabajo muerto que, cual vampiro (*vampirmäßig*), no se reanima más que chupando (*durch Einsaugung*) el trabajo vivo, y su vida es tanto más alegre cuando más bombea (Hatem, 2006: 59). Obviamente, Hatem (2006 : 80) no pretende afirmar que el *Dracula* de Stoker hubiera podido inspirarse en Marx o que deliberadamente fuera escrito con vistas a la denuncia social.

[60] Ahora bien, esto no significa que la investigadora francesa no aplique el concepto de burguesía y los elementos del capitalismo decimonónico en alguna de sus interpretaciones de textos con elementos fantásticos. De este modo, afirma que en el caso de *Melmoth réconcilié*, de Balzac, el hecho que el poder satánico circule como lo hace el dinero conlleva que el pacto diabólico pueda interpretarse como un símbolo del pacto social tal y como lo practica la burguesía liberal (Bessière, 1974: 218). Hatem (2006: 37) plantea una perspectiva más precisa acerca de esta satanización moderna del flujo monetario, al afirmar sobre el dinero lo siguiente: «[…] illusionniste, il opère et dans la dissolution des liens (fonction du *dia-bole* qui sépare, et du *shatan* qui accuse et diffame) et dans la ligature nouvelle, ce *sym-bole* qu'est le système du capitalisme». Volviendo a *Melmoth réconcilié*, como el mundo capitalista ocupa la totalidad de lo concreto, la extrañeza toma necesariamente una dimensión fantástica, extrañeza que más adelante se convierte en destierro, imponiéndose para marcar lo absoluto de la exclusión, la perversión general de la realidad humana: lo inverosímil se convierte entonces en la única posibilidad de crítica de lo cotidiano, la palabra expresada desde fuera, puesto que dentro –la cultura burguesa de 1830– impera la prohibición de la palabra (Bessière, 1974: 221-222).

traducirían el miedo y el alejamiento de la autoridad, pero también la fascinación que dicha autoridad ejerce y la obediencia que suscita: «l'insolite expose la faiblesse de l'individu autonome et la rencontré d'un maître légitime»[61] (Bessière, 1974: 25).

Volviendo a las tesis del estudioso español y, más en concreto, a la referencia del título de su monografía, la frase que inicia el *Manifest der Kommunistischen Partei* (el *Manifiesto comunista*) sería tanto la reproducción (irónica) del discurso dominante, como la deconstrucción de una metáfora cultural[62] (Monleón, 1990: 60). Ahora bien, cabría no olvidar quizás un sentido que se extrae de la naturaleza perlocutiva de la frase: atemorizar al contrario, a aquellos que tienen el poder pero temen perderlo, y que son amenazados con una imagen originada en los confines de la historia de la humanidad pero consolidada a través de la literatura que recurre a los elementos fantásticos.[63] En todo caso, Monleón (1990: 83) es firme en su postura, concluyendo en relación con el desarrollo finisecular de

---

[61] Sin embargo, no coincidiría con el panegírico de Bessière (1974: 26) acerca del sentido lúdico de lo fantástico y de su función escapista: «le récit fantastique marque l'extrême de la lecture individuelle, privée, sans justification ni fonction communautaire explicite. Il confirme la solitude du lecteur, circonscrit sa liberté au domaine de l'imaginaire, et achève la rupture de la littérature d'avec le réel». ¿Incomprensiblemente? A mi entender, la investigadora francesa no hace sino un ejercicio pragmático de exposición de un estado de cosas coetáneo en relación con el prototipo de lector de lo fantástico, su relación con el entorno y el efecto discursivo de este tipo de lecturas.

[62] Para un sugerente y rico proceso de deconstrucción de lo espectral en Marx y el marxismo, véase la monografía de Derrida *Spectres de Marx* (1993), donde, entre otras cosas, se afirma del *Manifiesto*: «ce qui s'y manifeste en premier lieu, c'est un spectre, ce premier personnage paternel, aussi puissant qu'irréel, hallucination ou simulacre, et virtuellement plus efficace que ce qu'on appelle tranquillement une présence vivante» (Derrida, 1993: 34-35).

[63] Ceserani (1999: 145) observa en ella la fuerza de una creación eficaz y perturbadora, pero también absolutamente metafórica y literaria. Y, en relación con esto, no debemos olvidar todo el corpus de poesía y teatro que presentaba los más variados elementos góticos y fantásticos, aunque haya que obviar a Todorov al tratarse de una parte del imaginario cultural y no de una determinada categoría literaria.

la cuestión: «in the final decades of the century, the threat of revolution was indeed a specter completely implanted within the framework of dominant culture». En este sentido, plantea una lectura socio-política de un aspecto importante de lo fantástico: la internalización del Mal en el ser, la introducción de una dualidad ominosa en el ser, frente a la exteriorización de lo maligno que funcionaba en siglos anteriores. Así es cómo, a su parecer, la incertidumbre epistemológica creció en el pensamiento burgués, una crisis articulada y domada por lo fantástico, algo que recoge Jackson en su estudio al afirmar que la locura, las alucinaciones o las divisiones múltiples del sujeto aparecen en las manifestaciones artísticas, pasando de una etapa donde dominaba el gesto del encarcelamiento como representación de lo irracional a una etapa en que lo hace la incerteza (Monleón, 1990: 72-73). Y dicha internalización se traduce a nivel técnico en la distorsión[64] como nuevo mecanismo de lo fantástico moderno, mediante el cual las fronteras entre lo real y lo irreal pasan a ser definitivamente indistintas, borrosas: «just as the contours of norm were recognized in "the other", so too could the signs of monstrosity be discovered in "the self"» (Monleón, 1990: 80).

Sin embargo, en ocasiones la voluntad de teorizar hasta los más mínimos aspectos lleva al investigador a conclusiones discutibles o poco acertadas. Así, afirma que una vez que los «racionalistas» ocuparon el poder, y la razón tuvo que ajustarse al orden para conformarse a su nuevo papel social, entonces lo fantástico entra en la imaginación social y emprende su influencia en la consciencia social (Monleón, 1990: 20). ¿De qué poder está hablando en una Europa en que la mayoría de territorios estaban regidos por monarquías cuasi o totalmente absolutistas, o bajo gobiernos de personas que no

---

[64] Se trata del término usado en la traducción del *Verzerrung* de Lukács al inglés, *distortion*, que se halla en sus trabajos sobre el realismo frente al naturalismo y las vanguardias. Monleón extrae el término presumiblemente de «The Ideology of Modernism» (Lukács, 1963), o sea, la traducción al inglés del artículo originalmente en alemán del teórico húngaro, «Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus» (Lukács, 1958).

necesariamente asumían el agnosticismo o el ateísmo racionalistas? ¿Se trata de un nuevo paradigma cultural que ocupa el espacio de poder en este ámbito? ¿O bien está identificando la burguesía con estos «racionalistas»? El paso de la cosmovisión feudal hacia lo que historiográficamente se ha considerado el Estado burgués en la Europa contemporánea, con su sociedad cartesiana, razonable y ilustrada, es visto por Monleón (1990: 24) como un proceso lento pero radical: «this was a process that needed to discard, to banish from the ideological horizon, all vestiges of a feudal worldview». Ahora bien, ¿no quiso una parte destacada de esta burguesía, especialmente la denominada «alta burguesía», hacer pervivir unas estructuras jerárquicas procedentes del feudalismo en forma de títulos de nobleza, endogamia estamental y reproducción iconográfica del poder simbólico? ¿No se conservaba, especialmente entre estas clases acomodadas –aunque no solo–, una cosmovisión en que lo irracional y la superstición del pasado medieval en su simbolismo pervivía en el discurso religioso con efectos en la cosmovisión social?

Otro ejemplo de ello sería que, defendiendo la estrecha relación entre lo preternatural y la sensación terrorífica en la elaboración de relatos fantásticos, Monleón (1990: 11-12) utiliza la distinción de Ann Radcliffe acerca de los diversos tipos de miedo[65] para asociarlos con los subgéneros establecidos por Todorov: el terror con lo extraño ominoso, en el sentido de lo fantástico extraño, el horror con lo maravilloso (fantástico no explicado), y el misterio con lo fantástico puro. Monleón sigue la lógica cuadriculada del Todorov taxonómico, afanándose por hacer encajar todos los elementos de un conjunto, cosa que en este caso provoca que lo fantástico maravilloso todoroviano acabe teniendo que ver con una sensación de horror ante lo terriblemente malvado y lo moralmente repulsivo, que se distingue del abismo que supone la duda ante un fenómeno

[65] En concreto, el terror como una perturbación física y mental ante la amenaza del dolor o la muerte; el horror como el efecto de percibir algo terriblemente malvado o moralmente repulsivo; y, finalmente, el misterio como el resultado de percibir un mundo que va más allá del alcance la inteligencia humana.

insólito: ¿hay tanta distancia entre la duda y la certeza de ignorar el origen y la naturaleza de un suceso insólito inexplicado? ¿Esa distancia se proyecta en los efectos, es decir, en el tipo de miedo que podemos sentir? En tal contexto, ante hechos inexplicables o inexplicados, a mi parecer más bien se combina el misterio y el horror tal y como los definía la escritora de relatos góticos.

No es nada extraño ver cómo la lectura marxista de Monleón concibe lo fantástico moderno como una forma de expresión de la mala conciencia burguesa (sería el complemento ideal a la mala conciencia positivista de Todorov), cuando buena parte de sus apoyos teóricos sobre este periodo (primeras décadas del siglo XX) forma parte de la argumentación crítica de Lukács (1958; 1963) acerca de la literatura vanguardista y aquella que se alejaba de los patrones estéticos del realismo, especialmente en sus artículos «Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus» y «Franz Kafka oder Thomas Mann?» («¿Franz Kafka o Thomas Mann?»), en que carga contra Kafka y defiende el enfoque realista aplicado a la creación literaria.[66] Ciertamente, Monleón (1990: 100) asegura sin matices que, con el surgimiento de las vanguardias, el arte fantástico empezó a compartir los principios de los movimientos culturales y artísticos que etiquetamos bajo esa denominación, haciendo imposible distinguirlos,[67] por lo cual resultaba absurdo preguntarse por la representación o incluso por el significado o significación de lo narrado en textos fantásticos como *Die Verwandlung* de Kafka: «unreason, internalized on the one hand, unrecognizable on the other, perhaps present under the most ordinary aspects (forms) of everyday life, was la Nada, the vacuum – and therefore plenitude as well» (Monleón, 1990: 102). Rescatando –tal vez de manera in-

---

[66] Para un análisis de la crítica de Lukács a estas estéticas literarias por motivos ideológicos, véase el estudio *The Concept of Modernism* de Eysteinsson (1990; esp. pp. 22-30), publicado el mismo año que el trabajo aquí analizado de Monleón.

[67] A este respecto Ceserani (1999: 175) lo matiza afirmando que los experimentalismos vanguardistas pusieron a disposición de la literatura fantástica instrumentos de representación, lenguajes y una concepción de la literatura enteramente nuevos.

consciente– los planteamientos de Bessière, el crítico español señala que la cuestión central del arte fantástico será la formalización de la antinomia, por lo cual el discurso mismo proporciona el espacio en el cual intentar reducir la incerteza epistemológica (Monleón, 1990: 102). Sea como sea, a ojos del crítico marxista el objetivo de lo fantástico moderno es favorecer a la sinrazón, que solo puede ser atacada desde la articulación de un lenguaje contrario a las injusticias: «when the fantastic expands in modernism it attacks the last refuge of reason: language. […] It is a matter of destroying language itself» (Monleón, 1990: 140).

### 1.2.4. Lo fantástico moderno como problema

En este momento cabe realizar un pequeño salto atrás en el tiempo, unos años solamente, para acercarnos a un concepto que ha dado mucho que hablar en la teoría de lo fantástico: lo neofantástico, cuya definición se perfila en la monografía *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (1983) y en el artículo «¿Qué es lo neofantástico?» –publicado el mismo año que el estudio de Monleón–, ambos del investigador argentino Jaime Alazraki. Esta categoría agruparía aquellos relatos del siglo XX que Todorov rechazó en su configuración del género fantástico y que Monleón consideraba una amenaza a las bases comunicativas y socializantes del ser humano, aquellos que al parecer de Alazraki (1990: 26) ya «[…] no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror». En efecto, lo neofantástico se caracterizaría por una visión, una intención y un *modus operandi* diferentes del fantástico tradicional: la visión consiste en asumir el mundo real como una máscara que oculta una «segunda realidad», el «verdadero destinatario» de lo neofantástico; la intención no es crear miedo ni terror,[68] sino más bien establecer metáforas para expresar

[68] Aunque da la impresión de querer matizar la afirmación, respecto al objetivo que tiene el relato fantástico según el investigador estas sensaciones resultan se-

atisbos o intersticios de sinrazón que no encajan con el sistema conceptual o científico cotidiano, «metáforas epistemológicas» alternativas a las formas de nombrar del conocimiento científico; en cuanto al *modus operandi* del relato neofantástico, el investigador argentino veía en estos textos un *incipit* con presencia inmediata de lo fantástico –introducido «a boca jarro»–, así como el uso de sentidos oblicuos, metafóricos o figurativos (Alazraki, 1990: 29-31). Constituiría, pues, a ojos de Alazraki (1990: 31-32), un nuevo género influenciado por diversos fenómenos del siglo XX que no podían afectar a lo fantástico tradicional decimonónico: la Primera Guerra Mundial, el psicoanálisis, las vanguardias, el surrealismo y el existencialismo.

Como se puede deducir del título de su monografía, la idea de descubrir el alcance, funcionamiento y la poética de esta nueva configuración taxonómica deriva de los escritos de Cortázar, con quien establece una complicidad nada disimulada a la hora de justificar la nueva etiqueta. No obstante, si bien conviene distinguir de algún modo lo fantástico tradicional decimonónico de este fantástico moderno, en mi opinión no convendría dividir por autores sino por obras, puesto que en Cortázar mismo encontramos relatos que se ajustarían –o se acercarían más– a una u a otra categoría, y no únicamente a lo neofantástico[69] tal y como lo define el teórico argentino. Por otro lado, la complicidad entre creador y teórico se confirma cuando este último asume explícitamente los planteamientos acientíficos de Cortázar acerca del objetivo de su

---

cundarias: «una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra» (Alazraki, 1990: 29).

[69] Un ejemplo evidente de ello es el cuento «Casa tomada», del libro *Bestiario* (1951), ya que difícilmente puede afirmarse que no produce inquietud o miedo en un buen número de lectores la amenaza invisible y anónima que acaba expulsando a dos personas de su propia vivienda. Con todo, Erdal Jordan (1998: 141) argumenta que la ausencia de vacilación por parte de los personajes, así como la codificación del título y el vacío referencial de los indicios percibidos –el ente o cosa que amenaza a los hermanos–, colocarían el relato más bien dentro de lo fantástico moderno, incluso como una posible parodia de lo fantástico tradicional.

literatura, la «visión» de lo neofantástico, consistente en descubrir una segunda realidad oculta tras la cotidianeidad,[70] que el escritor vincula con una «revolución del espíritu» propagada a través de su quehacer literario (García Flores, 1967: 11). Este (supuesto) descubrimiento, que en principio permitiría ampliar nuestra percepción de la realidad, sufre una generalización por parte de Alazraki (1990: 27-28), que parece atribuirlo también al resto de obras que entrarían dentro de su categoría de neofantástico, en una suerte de nueva «visión de la realidad». Aparece entonces un problema categorial que entronca con la diferenciación entre fantástico y maravilloso: ¿no sería el concepto de maravilloso cortazariano paralelo cognitivamente con lo onírico surreal, como espacio vital que forma parte de una realidad más amplia, subestimada por el discurso científico oficial? Si así lo interpretamos, y aceptamos como fundamento de la categoría de Alazraki, entonces lo neofantástico formaría parte, en efecto, de lo maravilloso, como una variante más entre aquellas que he presentado en el apartado inicial.

En todo caso, aparte de la cuestión categorial derivada de ideas más o menos filosóficas, lo neofantástico se fundamenta en buena medida en los mecanismos metafóricos subrayados por Alazraki. En este sentido, no demos olvidar que para Todorov mismo (1970: 87),

---

[70] En una entrevista de 1967 el autor de *Rayuela* afirmaba lo siguiente acerca de esa «visión maravillosa de la realidad» que él transcribía en su obra literaria: «maravillosa en el sentido de que él [el protagonista de Rayuela, con quien Cortázar dice identificarse en este caso] cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad, que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana pero que por esa serie de equivocaciones a que nos referíamos hace un momento ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada, con muchos años de cultura, una cultura en donde hay maravillas pero también hay profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. Para el personaje de Rayuela habría que proceder por bruscas irrupciones en *una realidad más auténtica*» (García Flores, 1967: 11) [la cursiva en este caso es mía]. Por cierto, la cita de este fragmento en Alazraki (1990: 28) contiene algunas alteraciones no advertidas por el investigador argentino, entre las cuales es especialmente destacable la omisión de la mención al protagonista de la novela de Cortázar.

lo preternatural nace del lenguaje –y en especial en los denominados «temas del tú»–, no solo porque los seres fantásticos como los vampiros o los fantasmas existen únicamente en las palabras, sino porque el lenguaje permite concebir siempre lo que está ausente: lo preternatural. Por eso mismo, Lovecraft se embaraza con los altos muros del límite del lenguaje en aquellos de sus textos en que pretende definir lo indefinible, aspirando a lo abyecto en estado puro: idealismo monstruoso con pies de barro.[71] Estas limitaciones fundamentadas en el lenguaje y en lo cognitivo en general mediante estructuras semióticas de significado nos conduce a una visión de lo literario –también de la literatura fantástica– que podríamos calificar como «posibilista», en tanto en cuanto en la construcción ficcional de un texto y su recepción por parte de los lectores no puede ir más allá de sí mismo.[72] Sea como sea, Mery Erdal Jordan (1998) replica al estructuralista afincado en Francia con un brillante estudio sobre la evolución de lo fantástico literario en relación con las concepciones del lenguaje. En efecto, la investigadora israelí analiza la evolución de lo fantástico literario desde el punto de vista de la filosofía del lenguaje y la semiótica, vinculados estrechamente con la función del lenguaje en este tipo de relatos en un sentido que resulta fundamental para los intereses del presente trabajo: «[las concepciones del lenguaje] se perfilan como el elemento ideológico que condiciona el texto literario y, finalmente, promueven el cambio en la literatura» (Erdal Jordan, 1998: 135).

---

[71] Wittgenstein (1997: 132) lo expresa con su famosa proposición 5.6 del *Tractatus logico-philosophicus*, que expresa que los límites del lenguaje de una persona significan los límites de su mundo. González Castro (1996: 39), en cambio, ofrece una réplica contundente a los límites del lenguaje definidos por Wittgenstein, dando alas a una desconcertante metafísica imposible de precisar: «lo fantástico crece en el lenguaje y se queda como puro objeto verbal, aunque pueda parecer, por un efecto lingüístico, realidad tangible. […] El lenguaje es un sistema que excede la realidad y, además, la interpreta».

[72] Frye (1988: 74) lo expresa de forma sintética, aunque con una provocación que irritaría a la inmensa mayoría de amantes de lo fantástico: «[…] la función de la literatura no es apartarse de lo real, sino ver la dimensión de lo posible en lo real».

Por una parte está el papel primordial que se otorga a nivel extratextual al lenguaje, ya que la consideración sobre el mismo por parte de los autores influye fuertemente a la hora de idear y elaborar las obras literarias, pero a nivel intratextual se produce una tensión entre dos tendencias de escritura derivadas de la concepción contemporánea del lenguaje, es decir, la que lo considera un modelador de mundos, concediéndole un poder enorme, y la que pone énfasis en su autonomía mediante el juego del significante, que paradójicamente cuestiona ese mismo poder (Erdal Jordan, 1998: 135-136). En este sentido, Erdal Jordan (1998: 135, 137-138) asegura que en lo fantástico moderno se da la ironía absoluta, la parodia o la auto-parodia, cuya «[…] intención es desmitificar la capacidad representativa del lenguaje por medio de la revelación de su carácter autorreflexivo». En conclusión, se acuerdo con la naturaleza del signo fantástico (símbolo, índice o signo), la estudiosa israelí distingue dentro de lo fantástico tradicional una vertiente romántica (símbolo[73]) y otra realista (índice), cuyo signo fantástico (el índice) también aparece en lo fantástico moderno que ella denomina «de percepción», aunque no en su versión propia de la era posmoderna, basada en el lenguaje y en el signo como función semiótica de lo imposible (Erdal Jordan, 1998: 140-142).

### 1.2.5. Los planteamientos recepcionistas de lo fantástico: Bouvet y Roas

Rachel Bouvet, en un interesante estudio titulado *Étranges récits, étranges lectures*, publicado originalmente en 1998, entronca con la noción de misterio de Vax presentada anteriormente, pero haciendo uso del término «indeterminación» (*Unbestimmtheit* en alemán), de

[73] El símbolo romántico aplicado a lo fantástico presenta las siguientes características: intransitividad y opacidad, capacidad de fusionar contrarios, inversión entre significado y significante, indecibilidad y una altísima productividad de significados a interpretar dentro del campo de lo imaginario (Erdal Jordan, 1998: 12-14).

acuerdo con la terminología impulsada por Wolfgang Iser en sus trabajos de la estética de la recepción. La autora quebequense plantea que la lectura de lo fantástico no consiste necesariamente en eliminar indeterminaciones, a diferencia de la lectura de otro tipo de obras literarias (Bouvet, 2007: 2). Esto significa que no resulta imprescindible, ni recomendable, una lectura de relatos fantásticos en que prime la compleción de los lugares vacíos (*Leerstelle* en el original de Iser), lectura que tiene su fundamento epistemológico en un enfoque isotópico centrado en la cohesión y la congruencia de los elementos presentes y ausentes (deducibles, reconstruidos) de la narración. El significado, siguiendo a Iser en su trabajo *Die Apellstruktur der Texte* (*La estructura apelativa de los textos*) y a otros teóricos de la recepción, surgiría de la voluntad de comprender el texto mediante la participación activa de los lectores, la cual acaba determinando la comprensión –una actualización concreta– de dicho significado a pesar de que la estructura del texto solo los sugiera, y sea incapaz de confirmarlos. De hecho, se trata de la gran pretensión humana en relación con los signos del mundo, usando una frase del teórico alemán referida a la ficción literaria: «[…] pretendemos sustituir su indeterminación por significado» (Iser, 1989: 148). En la interpretación que Bouvet (2007: 14) lleva a cabo de Iser, la elaboración efectiva de un significado o una imagen mental que supere la indeterminación conduce al placer de la lectura:[74] «les indéterminations jouent un rôle important à toutes les étapes du processus de lecture du fantastique puisqu'elles sont à la base même de l'effet fantastique, qui suppose l'existence d'une attitude de lecture précise, et qu'elles constituent le prétexte, le lieu où une interprétation s'élabore» (Bouvet, 2007: 223).

Sin embargo, en las lecturas de textos fantásticos la indeterminación parece paralizar más que provocar la elaboración de un significado, aunque ello no bloquea el placer de la lectura, sino que, como plantea la crítica quebequense, puede conducir al placer de la

---

[74] En este sentido, Bouvet (2007: 47) denuncia la tendencia de Todorov a resolver las indeterminaciones, excepto en muy pocos casos.

indeterminación,[75] un placer que no es privativo de las narraciones fantásticas (Bouvet, 2007: 16-18). Así, el discurso de la indeterminación presente en este tipo de relatos de lo imposible se organiza alrededor de un vacío o una carencia, configurando un enigma cuyo intento de desciframiento provoca emociones fuertes en los lectores, en lugar de conocimientos o interpretaciones cerradas (Bouvet, 2007: 19, 27). De este modo, el placer, vinculado plenamente al plano emocional, se basa en una laguna en el plano cognitivo: «une sensation d'incompréhension – incompréhension partielle et non totale – se dégage lors de la lecture du fantastique, et l'on doit la considérer comme l'un des éléments à l'origine du plaisir de lecture de ce genre de récits» (Bouvet, 2007: 61). Y la investigadora quebequense, sin dejar de insistir en el goce que produce el hecho de perder (transitoriamente) las referencias familiares y tranquilizadoras del mundo cotidiano, remarca que se trata más de un placer de la variación que de la repetición, al adquirir una coloración singular en cada nueva lectura (Bouvet, 2007: 62). Este aspecto, como veremos, es importante al tratar sobre la cuestión ideológica, puesto que la diversidad y la variabilidad están más relacionadas con ciertos modelos y concreciones ideológicos que con otros. En definitiva, Bouvet (2007: 68) considera el efecto fantástico como un fenómeno particular que aparece en determinadas condiciones, esto es, un efecto de lectura que pone en juego los procesos argumentativo y afectivo, y que se da cuando están presentes un conjunto de procedimientos, el placer de la indeterminación y una progresión rápida a través del texto.[76]

En un reciente y sintético estudio destinado a la divulgación de los estudios acerca de lo fantástico –sin menoscabo de un irre-

---

[75] De esta forma Bouvet entroncaría con la aproximación de Vax (1965) a lo fantástico desde su concepción como texto de alto poder sugestivo, como indica el mismo título del estudio de este: *La séduction de l'étrange*.

[76] Además, concluye que se trata de un elemento heurístico, o sea, un principio motor del análisis mismo que impulsa dicho análisis más allá del campo de investigación proyectado.

prochable rigor intelectual y académico–, titulado *Tras los límites de lo real*, Roas (2011: 9-10) lo concibe más bien como una categoría estética, es decir, «[…] un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural». Después de décadas de que tantos teóricos dieran vueltas y vueltas a la cuestión de la fantasticidad desde las más diversas orientaciones metodológicas, el investigador catalán expone una definición simple pero efectiva de acuerdo con sus argumentaciones: en los relatos fantásticos tiene lugar un conflicto entre lo real y lo imposible –como construcciones convencionales– y para obtener el efecto fantástico resulta clave la inexplicabilidad del fenómeno (Roas, 2011: 30). En consecuencia, el teórico incluye dentro de la literatura fantástica tanto aquellos textos que Todorov consideraba fantástico puro, como aquellos en que claramente se trataba de fantástico maravilloso,[77] los cuales, de hecho, ya eran presentados por el teórico estructuralista como los más cercanos a su modelo preferido porque este –lo fantástico puro– sugiere la existencia de lo preternatural por el hecho mismo de no explicarlo ni racionalizarlo (Todorov, 1970: 57). Entroncando con la voluntad de Erdal Jordan (1998: 7) de «recuperar la designación de género fantástico para las obras contemporáneas», Roas postula que procede denominar a toda la producción tradicional y moderna de lo imposible como «fantástica». Por ello, igual que Vax (1987: 105), Roas considera que la determinación de la fantasticidad del suceso insólito no destruye necesariamente lo fantástico.[78] Lo explica de

---

[77] Roas (2011: 62) etiqueta como pseudofantásticas «[…] aquellas obras que utilizan las estructuras, motivos y recursos de lo fantástico, pero cuyo tratamiento de lo imposible las aleja del efecto y sentido propios de dicha categoría. Son textos que o bien terminan racionalizando los supuestos fenómenos sobrenaturales, o bien la presencia de estos no es más que una excusa para ofrecer un relato satírico, grotesco o alegórico». Serían, en definitiva, lo fantástico extraño todoroviano, los relatos con lectura alegórica y los cuentos grotescos.

[78] El crítico francés realiza afirmaciones que parecen querer advertir con antelación acerca de las estrecheces de las exitosas tesis de Todorov: «Prétendre que le fantastique expliqué est nécessairement du mauvais fantastique, c'est énoncer une

forma muy didáctica el teórico galo: «que l'explication élargisse […] le champ du fantastique, que l'incident local se prolonge en mythologie, le sentiment de l'étrange sera parfaitement justifié et le récit se terminera dans le paroxysme de l'horreur» (Vax, 1987: 105-106).

Enlazando con este último comentario, cabe destacar que Roas (2001: 30) es uno de los adalides del grupo de estudiosos que no conciben lo fantástico sin que le acompañe una sensación de miedo, terror o inquietud, siendo esta última la que mejor expresaría «[…] esa reacción, experimentada tanto por los personajes (incluyo aquí al narrador extradiegético-homodiegético) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa)». Sigue en ello a Lovecraft, autor del ensayo teórico e histórico *Supernatural Horror in Literature* (1927), en que expone sus planteamientos acerca del *weird tale*, o relato de terror preternatural.[79] La vertiente psicologista del autor se manifiesta en la afirmación que, más que la trama en sí, lo más importante de este tipo de narraciones es la atmósfera creada, con la cual debe perseguirse un efecto en los lectores, distinguiendo entre dos tipos de literatura de miedo por su naturaleza psicológica: por un lado, la suya, basada en el terror cósmico, y por el otro la del miedo físico y de lo horripilante mundano (Lovecraft, 2012: 27-28). El teórico catalán asume este binomio y lo reelabora a través de la distinción entre miedo físico (o emocional) y miedo metafísico (o intelectual): si el primero viene provocado por la amenaza física, la muerte o lo materialmente

---

erreur si l'on a réfère à l'explication en général, une lapalissade si l'on songe à l'explication maladroite» (Vax, 1987: 105).

[79] Aunque Lovecraft (2012: 28) en realidad asume que es difícilmente imaginable que todos los relatos de terror preternatural se ajusten a un modelo teórico determinado, no duda en atribuir al «auténtico» *weird tale* los siguientes rasgos: «a certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain – a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space».

espantoso, el segundo –propio y exclusivo de lo fantástico– toma cuerpo cuando las convicciones de los lectores sobre lo real se tambalean y las leyes anteriormente familiares dejan de parecer tan sólidas (Roas, 2011: 95-96).

Roas (2011: 16-17) destaca que lo fantástico nació en un contexto en que los preceptistas ilustrados tomaron como referencia los conceptos de verosimilitud y mímesis para combatir lo preternatural en los textos literarios, al tiempo que se descubría la sociedad como materia literaria, entendida como el entorno cotidiano del ser humano. Así, aquella emoción ante la representación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido que no había desaparecido se convirtió en los textos fantásticos en un elemento de interferencia amenazadora, aunque paralelamente este mismo elemento devenía fuente de deleite y belleza al formarse una nueva sensibilidad –lo sublime– que se distinguía por el gusto por lo horrendo y terrible, sensibilidad que tendrá su gran valedor en la figura del antirrevolucionario[80] Edmund Burke, autor de *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1759) (Roas, 2011: 17). Este describe lo sublime como la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir, consecuencia o efecto de todo lo que despierta la idea del dolor y el peligro, de lo que de algún modo es espantoso o de lo que funciona de manera análoga al terror (Burke, 1998: 36). Ahora bien, el sujeto no experimenta el placer (*delight*) de lo sublime al sentir la inminencia de un peligro sobre sí mismo, sino a una cierta distancia y con ciertas modificaciones (Burke, 1998: 36-37), por ejemplo cuando lo terrorífico adquiere un formato ficcional. Estas ideas y gustos estéticos, como señala Roas (2011: 19), van a ser claves en el Romanticismo, pero se gestaron durante la Ilustración: «[…] un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar». De este modo, igual que Bouvet (2007), Roas incidirá en el

[80] No se puede olvidar que Burke también es conocido como autor del ensayo *Reflections on the Revolution in France* (1790), uno de los primeros y más incisivos ataques a la Revolución francesa desde planteamientos del liberalismo y el tradicionalismo monárquicos británicos.

efecto que a través de la lectura produce el advenimiento de un fenómeno preternatural en un texto fantástico, aunque –a diferencia de la quebequense– sin convertir las teorías de la estética de la recepción en su marco de análisis de los relatos.[81]

Haciendo énfasis en algo que Bessière ya había mostrado en *Le récit fantastique*, Roas es muy consciente de la importancia del concepto cambiante de realidad en la definición del tipo de fantástico en cada época histórica. De este modo, a la hora de tratar los relatos de esta modalidad producidos en la contemporaneidad, abandona el modelo de realidad monolítica que Todorov empleó para explicar el funcionamiento de los mecanismos textuales de la literatura fantástica, el paradigma mecanicista newtoniano cimentado sobre el empirismo radical. En este sentido, Roas asume las teorías científicas de la Modernidad con sus virtudes y flaquezas –la relatividad de Einstein, la mecánica cuántica, o las incógnitas astrofísicas actuales, como los agujeros negros o la materia oscura–, sin dejar de lado que estos planteamientos tan abstractos, que se producen y tienen sentido en escalas y dimensiones que raramente percibimos en nuestra vida cotidiana,[82] coexisten en estratos diferentes de «nuestra realidad» con el modelo mecanicista newtoniano. Pero la influencia de tan novedosas y sorprendentes elaboraciones teóricas, como patrones de lo paradójico y símbolos discursivos de la indeterminación de la realidad, es innegable en el arte de los siglos XX i XXI, y en la literatura fantástica en particular. Paralelamente, a partir de los planteamientos de la neurociencia y de la filosofía constructivista, Roas (2011: 26) argumenta que la realidad no existe como entidad ontológicamente estable y única, sino solo representaciones de la realidad, convenciones o modelos creados por los

---

[81] Aunque utiliza alguna formula de la estética de la recepción, como el concepto de horizonte de expectativas de Jauss para analizar la transgresión del espacio ficcional considerado real por parte del elemento textual considerado imposible (Roas, 2011: 33).

[82] «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» (Roas, 2011: 24).

grupos humanos. Esto resulta crucial en relación con el concepto mismo de explicación o determinación de un fenómeno o un suceso, tanto en lo real como en lo ficcional, ya que queda invalidada la distinción clásica entre lo explicable científicamente y lo fantástico inexplicable.[83]

Por consiguiente, Roas distingue un fantástico tradicional fundamentado en una versión única de la realidad, omnipresente y mecanicista, de otro fantástico que solo se puede explicar en el marco de las características filosóficas, culturales y científicas que marcan la era posmoderna, en que la realidad ha pasado a ser definida como un «simulacro autorreferencial que suplanta o simula ser la realidad»: «la narrativa posmoderna supone una perfecta transposición de estas nuevas ideas, manifestadas en su cuestionamiento de la capacidad referencial del lenguaje y la literatura» (Roas, 2011: 29). De hecho, él mismo amplia este marco temporal al referirse a autores que se pueden considerar precedentes de lo posmoderno –esta categoría tan discutida dentro de los estudios literarios–, y lo hace para sintetizar el objetivo básico de los escritores de literatura fantástica de los siglos XX y XXI, es decir, el intento de acoso y derribo de ese modelo monolítico de lo real, banalizado en muchos trabajos académicos como «la realidad extratextual»: «[…] una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como una construcción socio-cultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo» (Roas, 2011: 33).

Ahora bien, este posicionamiento no significa para nada una renuncia a la realidad extratextual, ya que, aunque es concebida por Roas como un elemento convencional, supone el punto de referencia inevitable para conseguir el efecto de inquietud inherente a la reacción lectora de textos fantásticos: es la realidad que habitamos –siempre como imagen de ella y no como objeto ontológico–, un

---

[83] Roas (2011: 28) cita a David Deutsch para dejar clara su posición acerca de ello: «[…] en consecuencia, la lista de los modos de explicación admisibles permanecerá siempre abierta, así como la de los criterios de realidad aceptables».

ámbito familiar y considerado propio, la que debe ser transgredida por «la irrupción de lo imposible». Por ello, Roas (2011: 31) se opone al posicionamiento que denomina «concepción inmanentista», el cual, a modo de Todorov y sus seguidores, plantea un conflicto entre dos órdenes o códigos diferentes de la realidad que tienen únicamente carácter intratextual. Además, como puede observarse en la argumentación acerca de la irrupción de lo imposible en un espacio considerado propio, esa transgresión con la que Roas recupera la estructura fundamental del *Unheimliche* freudiano constituye el dispositivo que dispara el efecto fantástico de la inquietud, el miedo o el pavor: «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»[84] (Roas, 2011: 36).

A fin de poder llevar a cabo esta tarea, los recursos formales empleados en la construcción del mundo ficcional orientan la cooperación interpretativa de los lectores para que tengan la impresión de que la realidad intratextual es semejante a la suya (Roas, 2011: 32). Roas, entonces, enlazando con el Todorov (1970: 80) que afirma que lo fantástico está ligado necesariamente a la ficción y al sentido literal, lo define como un tipo de literatura hiperrealista. Es decir, la narración de esta modalidad literaria, «[…] además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes» (Roas, 2001: 26). Y esto se produce, tal y como lo ve el crítico catalán, tanto en lo fantástico tradicional como en lo neofantástico, unidos ambos mediante el hilo de la sensación experimentada por los lectores, en mayor o menor medida: «la inquietante imposibilidad del doble o del vampiro (por citar dos motivos tra-

---

[84] Creo poder afirmar que la visión de Roas acerca de lo fantástico en realidad es doblemente pretodoroviana. Así, por un lado, emerge de la atención puesta por Lovecraft en el efecto terrorífico o de miedo que debe producir en los lectores empíricos del texto –aunque Roas lo relativice y hable también de «inquietud» u otro tipo de emociones–, y, por otro lado, asume el legado de Caillois (1965: 15, 191) según el cual lo fantástico es la manifestación en el mundo real de una irrupción insólita que rompe el orden reconocido.

dicionales) es la misma que la del vomitador de conejitos cortazariano o la del individuo que un día despierta metamorfoseado en insecto» (Roas, 2011: 39). Y, a diferencia de lo que opinaba Alazraki, Roas (2011: 96) defiende que en lo fantástico moderno se produce una sensación de inquietud, que él define como el miedo metafísico o intelectual que he comentado anteriormente. La diferencia estribaría en que en este tipo de fantástico el miedo ya no es tanto algo experimentado por los personajes ficcionalmente, sino que se trata de una impresión inquietante que afecta a los lectores[85] (Roas, 2011: 103). De hecho, en lo fantástico moderno se produce una inversión según la cual lo preternatural funciona más como paradigma de un estado de cosas que como la excepción perturbadora de lo fantástico tradicional, y por lo tanto aquello que se convierte en amenazante y inquietante es la sociedad misma, el mundo social creado por el ser humano. Esto, obviamente, supone un potencial de reivindicación ideológica que, en abstracto, no tiene nada que envidiar al de lo fantástico tradicional.

A la hora de analizar lo grotesco como categoría estética diferenciada de lo fantástico, Roas pondrá énfasis en un aspecto nada menor en sus postulados teóricos. Así, como otros muchos investigadores, pone en duda que un relato pueda considerarse fantástico si el humor presente en el texto provoca que haya una distancia emocional entre los lectores y el objeto (textual) de la risa (Roas, 2011: 70). Es decir, si la comicidad se realiza exitosamente, esto impide que los lectores sientan miedo o empatía (Roas, 2011: 70), el primero de los cuales –ya lo sabemos– resulta inherente a las narraciones fantásticas. Además, «la distorsión propia de lo grotesco borra la estricta identidad entre la realidad del lector y el mundo representado en el texto» (Roas, 2011: 73). Y entonces el investi-

---

[85] En su artículo sobre *Aminadab*, Sartre (1993: 124) advertía que ni el protagonista de esta novela de Blanchot, ni Gregor Samsa o el Agrimensor de Kafka se sorprenden jamás, aunque sí que se escandalizan al considerar los sucesos experimentados –perfectamente «naturales»– como dignos de crítica.

gador echa mano de Roman Jakobson y su concepto de dominante, es decir, «[…] el componente central de una obra de arte que rige, determina y transforma todos los demás» (Roas, 2011: 74), mediante el cual pretende asegurar que la presencia de la ironía o de cierta comicidad paródica no ponga en entredicho la potencialidad transgresora propia de lo fantástico en textos en que es inevitable observar la presencia activa del rasgo humorístico.

Dicha combinación de elementos preternaturales y humorísticos se detecta a lo largo de la historia de lo fantástico, ya desde Hoffmann y lo gótico de Walpole, pero Roas (2011: 74) insiste en subrayar su presencia en un ámbito que conoce bien como crítico y autor, es decir, la narrativa fantástica contemporánea, y lo hace otorgando un rol complementario y eficaz a la comicidad de este tipo de textos: «[…] en la narrativa fantástica actual se está produciendo una sorprendente fusión de lo fantástico con la ironía y la parodia en la que, significativamente, lo humorístico nunca se impone a lo inquietante, sino que se convierte en una inteligente y provocadora forma de potenciarlo» (Roas, 2011: 74). En este sentido es importante el hecho de que, al parecer del investigador catalán, tanto la ironía como la parodia –los dos procedimientos más proclives a esa potenciación inteligente de la literatura de lo imposible– actualizan los motivos y convenciones de la modalidad narrativa y convergen con ella a la hora de cuestionar el supuesto orden de las convenciones en que se funda la realidad, aunque sea por vías diferentes (Roas, 2011: 173-175).[86] Sea como sea, los recursos de cariz cómico nunca se imponen al objetivo central de lo fantástico, no dislocan el efecto ominoso de la historia, por lo cual los

[86] En una lista de dicotomías comparadas entre modernismo y posmodernismo –que él mismo advierte que no debería aplicarse con absoluta rigidez–, el teórico de la literatura norteamericano de origen egipcio Ihab Hassan (1993: 280-281) establece en el lado posmoderno una serie de elementos vinculados de alguna manera con la comicidad: parafísica/dadaísmo, juego, anarquía, ironía; frente a los rasgos del modernismo, respectivamente: romanticismo/simbolismo, propósito, jerarquía, metafísica.

textos no son relatos humorísticos, sino fantásticos (Roas, 2011: 174-176). En definitiva, se impone el criterio de la balanza: ¿qué pesa más, lo humorístico o lo fantástico? El receptor debe decidirlo.

## 1.3. Lo fantástico: entre la teoría y la ideología

Algunas de las consideraciones que relacionan directamente la teoría de lo fantástico literario con la ideología ya han aparecido en el apartado anterior, pero aquí desarrollaré la cuestión centrándola en la visión del papel de lo ideológico en la literatura fantástica desde diversos puntos de vista: en los condicionantes ideológicos en el seno de las propias teorías –y cómo esto influye a la hora de llegar a determinadas conclusiones– y en las condiciones de comprensión de lo fantástico desde el marco del pensamiento y las creencias.

### 1.3.1. Los condicionantes ideológicos de las teorías de lo fantástico

La literatura comprometida se ha identificado históricamente con el realismo, mientras que lo fantástico, lo maravilloso o la ciencia ficción, aquellas formas literarias que algunos (malintencionados) llamarían «de la desviación», se han tachado de escapistas. El marxismo tuvo mucho que ver con esta disposición ideológica de la modalidad creativa, sin duda: lo real era aquello que debía denunciarse, porque en lo real se producían las injusticias, los atropellos, la coerción de las libertades, o el menosprecio de los derechos humanos. En los países de la Europa occidental el marxismo se conformó, pues, en una actividad de denuncia a la espera de la ansiada revolución liberadora. Ahora bien, como apunta Rosalba Campra (2008: 18), que entiende con buen criterio –al igual que

Roas– lo real y lo fantástico como dos sistemas convencionales, el campo de lo considerado como «real» en el ámbito literario se ha ampliado a lo largo de la Historia:

> Su ensanchamiento en el ámbito social, en relación con las clases subalternas; el buceo cada vez más profundo en las oscuridades del yo, en concomitancia con el desarrollo del psicoanálisis. No es casual tampoco que toda revolución formal, del clasicismo al romanticismo al naturalismo al surrealismo, etc., se haya hecho también en nombre de una representación más completa de la realidad.

Esta «representación más completa de la realidad», por tanto, ya constituía en sí misma una reivindicación ideológica, al denunciar más o menos explícitamente la ausencia de uno de los componentes de la topografía de lo humano, o bien al mostrar una injusticia hacia un sector o una parcela de lo humano. La cuestión era colocar el foco para emitir la denuncia mediante evidencias visualizables. La realidad se ampliaba, entonces, pero siempre quedaba un espectro desconocido de lo no humano que era el campo textual de lo imposible. En este sentido, lo fantástico se distinguía de esas nuevas realidades recién descubiertas porque se identificaba con algo ajeno a la humanidad, como concepto y como conjunto de elementos físicos. ¿Es lo fantástico un procedimiento acientífico para descubrir nuevas realidades, como de alguna manera reivindican diversos teóricos, o simplemente es «[…] una de las caras, desconocidas o negadas, de la realidad», como afirma Campra (2008: 18)? Proponer una respuesta en las condiciones actuales resulta una empresa completamente azarosa.

Si determinada concepción del marxismo hacía sucumbir a las literaturas no miméticas en el escapismo y la atrofia ideológica, desde el campo académico y de la crítica la concepción acerca de lo «correctamente científico» afectaba a la idea acerca de lo fantástico, su literatura y las conexiones de la misma con otros textos y con el contexto. En este sentido, no podemos obviar de ningún modo la adscripción teórica de la *Introduction à la littérature fantastique* de

Todorov, ni dejar de lado –como se ha hecho a menudo– sus implicaciones más allá de la taxonomía que tanto ha dado que hablar a los estudiosos del tema. El filósofo y sociólogo francés Henri Lefebvre (1975: 9), a mediados de los años 70, ya define el estructuralismo como la ideología del poder, la cual conjugaba el efecto de una moda, la apariencia de novedad y una de la verdad ficticia y dogmática. Sin entrar en todas aquellas cuestiones, que remitirían al estructuralismo de base formalista que encontramos en las páginas introductorias del estudio de Todorov, aquí debemos detenernos ante una serie de afirmaciones cuyas fuentes –aunque siempre se fundamenten en citas del trabajo de Frye–, derivan de Mallarmé, Valéry, la crítica francesa que continúa la tradición de ambos (Blanchot, Barthes, Genette), el formalismo ruso y T. S. Eliot, como explicita el mismo Todorov (1970: 15) en su estudio. De este modo, el teórico de lo fantástico afirma que el texto literario no entra en relación de referencia con el «mundo», siendo únicamente «representativo» de sí mismo, y que la literatura se crea a partir de la literatura, no a partir de la realidad, ya sea la material o la psíquica.

En efecto, se trata de una visión acerca de la literatura surgida en el seno del simbolismo y el decadentismo literarios, reforzada a través de los planteamientos de ciertas vanguardias artísticas y constituida en el fundamento de la teoría de la literatura como disciplina académica autónoma gracias al formalismo ruso,[87] el cual tendrá a Barthes y Genette[88] como emanación principal en la Francia en las décadas de los 50 y 70, donde residió Todorov a partir de 1963. No es extraño que Todorov acogiera con los brazos abiertos dichos planteamientos, al haber tenido que huir de la Bulgaria comunista y, en consecuencia, con conocimiento de causa de los excesos que se podían cometer en nombre del marxismo, ideología que

---

[87] Acerca de este asunto, véase el capítulo inicial de la segunda parte de la *Historia de la teoría de la literatura* de Asensi Pérez (2003: 11-59).

[88] No es casualidad que Todorov fundara junto con él la prestigiosa revista académica *Poétique* y la revista homónima en la editorial parisina Seuil.

entonces también tenía una fuerte presencia en la vida intelectual gala y europea en general. De hecho, gracias a su buen conocimiento del ruso por la fuerte rusificación sufrida en Bulgaria, Todorov tradujo al francés a los formalistas rusos, (re)introduciéndolos en el panorama de debate académico occidental, que durante años tuvo a París como centro neurálgico.[89]

Esta visión cerrada en sí misma de la literatura, no solo autónoma sino autocrática y autogeneradora, constituye un planteamiento que, en principio, cierra las puertas al establecimiento de puentes de significación con el mundo de los autores y de los lectores, con el pasado histórico y con el contexto social. Ahora bien, ¿hasta qué punto esa literatura a partir de la cual, dice Todorov, se crean los textos literarios, no forma parte de un contexto cultural por el hecho mismo que la literatura es cultura, es parte constituyente del corpus cultural en una lengua determinada en unos ejes espacio-temporales más o menos perfilables? Y, entonces, ¿hasta qué punto el contexto cultural está aislado del contexto histórico y social?[90] La naturaleza de callejón sin salida que planteaba este aparato teórico no tiene mejor visualización que en la evolución misma de Todorov como investigador: a partir de los años 80 abandona progresivamente los estudios estrictamente literarios y empieza a forjar toda una carrera renovada en torno de la antropología, la filosofía y los estudios culturales, donde adquieren una importancia capital la perspectiva contextual de análisis, la implicación del sujeto y sus características y la casuística ideológica de todo ello. De hecho, estos puntos devienen el eje de sus investigaciones hasta la actualidad.

---

[89] Se trata de la obra *Théorie de la littérature : textes formalistes russes* (1965), publicada en París por Seuil.

[90] Aunque cerrase en falso la cuestión, el mismo autor ponía luz sobre las dificultades prácticas del planteamiento idealista utilizado cuando, tras declarar que el peligro metodológico consistía en que las categorías de análisis obligaban a los investigadores a salirse del campo de la literatura, aseveraba que hasta entonces toda teoría literaria tematológica había tendido a reducir los temas a un complejo de categorías prestadas de la psicología, la filosofía o la sociología (Todorov, 1970: 26-27).

Sea como sea, los postulados a partir de los cuales elabora su popular teoría de lo fantástico entroncan con lo que Lefebvre denominó «la ideología estructuralista». ¿En qué sentido?:

> L'erreur théorique du structuralisme consiste […] en ce qu'il privilégie inconsidérément un concept, celui de la structure. Cette erreur correspond à celle du fonctionnalisme et du formalisme. Ce faisant, on hypertrophie le concept privilégié en lui conférant une portée quasi ontologique (métaphysique). On l'idéologise mais, en même temps, on le met à la disposition de qui veut s'en servir, comme d'un instrument. (Lefebvre, 1975: 10)

La estructura pasa a considerarse una entidad que, con sus propias reglas de funcionamiento y relaciones internas, no requiere de otros elementos externos a ella para su comprensión ni se precisan otros factores que, en el plano diacrónico, incidan de tal manera que la modifiquen de manera determinante. De este modo, cuando Todorov argumenta acerca del fin de la literatura fantástica a partir del siglo XX, lo que está haciendo es conservar la estructura que le había funcionado durante el siglo XIX sin atreverse a –o sin poder– analizar cómo se hubiera transformado dicha estructura si se tuvieran en cuenta los condicionantes y las características de los textos con elementos fantásticos escritos más allá de Kafka. Es decir, Todorov no osa plantear la presumible plasticidad de esa estructura, convertida en tótem intocable. ¿Es eso el género literario?

En este sentido, Todorov (1970: 148-149) se muestra convencido de llevar la aureola de un conocimiento más racional y más verdadero, en definitiva, que sus colegas investigadores de la literatura, principalmente porque se centra en analizar la poética del texto como estructura, evitando ceder a la tentación interpretativa, es decir, sin querer extraer uno o más sentidos de aquello que ha analizado técnicamente, porque considera que, aunque más limitado, el suyo es un conocimiento científico y objetivo, a diferencia de las interpretaciones de la crítica. El teórico sintetiza el problema en una oposición entre la poética y la crítica –a la que también

caracteriza como «lingüística» vs. «traducción» (Todorov, 1970: 158-159)–, en que epistemológicamente la primera resulta sin duda preferible. De hecho, posee una concepción de las imágenes literarias que remite al símbolo,[91] puesto que asume que significan siempre otras en un juego infinito de relaciones, sin traducción directa posible; si hubiera, entonces se trataría de un caso de lectura alegórica (Todorov, 1970: 152).

En definitiva, la obra seminal de Todorov se podría considerar un caso singular de «cuasi-anacronismo»: focalizando su interés en obras cuya publicación no traspasa las primeras décadas del siglo XX (escritas básicamente en el siglo XIX), situándose en los últimos coletazos de la teoría literaria estructuralista en Francia –y basándose además en los postulados de un investigador norteamericano–, así como tratando un tipo de textos que, junto con los productos audiovisuales coetáneos de temática fantástica, se adscribían en general a una subcultura de la literatura popular ajena a la élite académica todavía predominante. Un «cuasi-anacronismo», sin embargo, que funda las bases para los estudios sobre lo fantástico literario en el último cuarto del siglo XX, y por lo tanto un estudio que puede ser calificado igualmente de «innovador» como hace el estudioso italiano Remo Ceserani (1999: 11), «en tanto que primer estudio sistemático y original de una modalidad literaria hasta entonces poco estudiada, o relegada entre los productos de género o de consumo».

Ya en otro orden de cosas, en diversos de los trabajos acerca de la literatura fantástico se hace evidente la penetración de un lenguaje propio de lo jurídico y de lo político. De este modo, tenemos abundantes casos de lo que podemos denominar «metáforas jurídico-políticas» como, por ejemplo, Roger Caillois (1965: 161), en su

---

[91] A pesar de ser el autor del documentado y provechoso ensayo *Theories du symbole* (1981), Todorov (1993: 9) opta por no aportar ninguna definición propia del mismo, más allá de analizar muy pedagógicamente lo simbólico a lo largo de la cultural occidental en el marco de la historia de la semiótica, de las ideas literarias y de la teoría de la literatura.

clásico *Au cœur du fantastique*, anterior a Todorov, afirma lo siguiente: «tout fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne»; en otro trabajo[92] sostiene el mismo posicionamiento en relación con lo fantástico: «le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables» (Caillois, 1975: 15). Así, los conceptos de orden y de legalidad nos conducen al ámbito de las leyes y su respeto dentro del contexto socio-político, mientras que lo inadmisible se proyecta a lo preternatural más bien desde el espacio de las convenciones éticas y morales, que indudablemente están estrechamente vinculadas con el ordenamiento jurídico-político. Jackson, por su lado, asegura que lo fantástico permite –aunque sea brevemente– abrir las puertas al desorden, al ámbito de lo ilegal o a lo alegal (1981: 4). Campra (2008: 26-27), en cambio, habla del «escándalo racional» que tiene lugar en los textos fantásticos, que se produce por la coincidencia de dos órdenes incompatibles, es decir, a su entender la superposición o entrecruzamiento de los órdenes representa una transgresión absoluta, el resultado de la cual es la *subversión* absoluta del concepto de realidad.

En relación con esta imagen de lo fantástico, según la cual constituye una manifestación en el mundo real de un escándalo, una irrupción insólita difícilmente soportable, una ruptura del orden reconocido, la irrupción de lo inadmisible en el seno de la cotidianidad, reiterando el poderoso eco de Caillois, me atrevo a decir que dicha definición de la modalidad literaria puede tener también una lectura ideológica. De esta manera, esta idea difícilmente podría venir de un intelectual que no hubiese vivido los hechos históricos que se produjeron en Europa durante la primera mitad del siglo XX, concretamente la súbita irrupción de los totalitarismos de izquier-

---

[92] Se trata del artículo «De la féerie à la science-fiction : l'image fantastique», que es una versión posterior de la introducción que elaboró para su antología de lo fantástico publicada en 1958.

das y de derechas en unos sistemas políticos que representaban por entonces la cotidianeidad occidental: un régimen zarista con apariencia sólida por la fuerte tradición que lo soportaba en el caso ruso, y un marco político en que actuaban agentes políticos y sociales que parecían fundarse en un espíritu racional y cuadriculado en el caso de Alemania, territorio que históricamente se había caracterizado por ser uno de los motores del pensamiento europeo, especialmente a partir de la Ilustración.

Desde la Península, Roas (2011: 31) argumenta su posicionamiento anti-inmanentista apoyándose en un argumento que nos acerca al interés de este estudio por lo ideológico: «si nos atenemos a esa concepción inmanentista, cualquier conflicto entre dos órdenes, cualquier transgresión de una "legalidad" instaurada en el texto (ya sea física, religiosa, moral…) podría ser calificada como fantástica». Como vemos, utiliza la referencia a una «legalidad», recogiendo el trasplante del ámbito físico y lógico al jurídico que, como hemos visto, llevan a cabo terminológicamente los más destacados investigadores de lo fantástico en sus análisis. En este sentido, Roas critica que tales planteamientos –leídos literalmente– pueden comportar que los códigos en oposición puedan ser de naturaleza religiosa o moral, por ejemplo, y no meramente lógico-matemática o física, cosa que estaría estrechamente vinculada a lo ideológico, por no decir que entra en su radio de acción como códigos que se superponen a otros códigos implícitos en las obras literarias, creando interesantes dialécticas, como veremos más adelante en los análisis de las narraciones.

### 1.3.2. El papel de lo ideológico en la literatura fantástica

Como Todorov intenta vincular cada uno de los tres géneros mayores que sistematiza con las principales categorías de la división del tiempo occidental, vale la pena incidir en las brechas que surgen en sus postulados, permitiendo observar los planteamientos de fon-

do del estudioso. Parece lógico que, desde sus parámetros, Todorov (1970: 47) se decida a comparar lo fantástico con el presente, al ser un género «evanescente» y enclenque. Sin embargo, resulta curioso que el teórico relacione lo maravilloso con el futuro –porque corresponde con un fenómeno desconocido, jamás visto, que ha de llegar– y lo extraño con el pasado, algo que alude a hechos conocidos y, por ello, a una experiencia anterior. Como es sabido, lo maravilloso en general remite a historias ucrónicas –sin un tiempo ni un espacio definidos–, aunque las fórmulas iniciales de los cuentos populares y la estética ruralizante con la que se reviste parecen ubicar la acción del relato en un pasado muy lejano, en unos orígenes ahistóricos, pero en escasas ocasiones en un futuro «desconocido», especialmente porque en este caso entraría en colisión con otro género aparte, la ciencia ficción, que Todorov identifica con el subgénero de lo maravilloso científico[93] y en parte con otro que bautiza como «maravilloso instrumental». Respecto a lo extraño como algo pasado, además de ser una consecuencia de su interés en hacer cuadrar las oposiciones de su estructura cerrada, se puede interpretar que Todorov conecta lo ominoso e inquietante pero real con las experiencias del pasado, especialmente las traumáticas o las que conllevan recuerdos desagradables. De este modo, es el catalizador del psicoanálisis el que provocaría la conexión entre un tiempo pasado y lo extraño desconcertante.

En cuanto a lo maravilloso, su vinculación con una lectura alegórica que traduce valores propios del pasado tiene una larga historia, pero aquí me detendré en dos de las primeras de la época moderna, que hacen referencia a la cuestión de la operatividad de esta modalidad literaria a la hora de transmitir a los lectores una determinada ideología. Por un lado, James Beattie, en una de sus reflexiones en «On Fables and Romance» (1783), señalaba lo siguiente respecto a la ficción maravillosa como instrumento destinado a la inculcación ideológica de valores morales y doctrina política:

---

[93] De hecho, esta es la traducción del nombre del género en la Francia del siglo XIX.

«[…] we must take human as it is; and, if a rude multitude cannot readily comprehend a moral and political doctrine, which they need to be instructed in, it may be allowable, to illustrate that doctrine by a fable, in order to make them attend, and understand it» (Sandner, 2011: 67). En contraste con ello, Samuel Johnson opinaba que la lejanía del escenario maravilloso –en el cual no se cree, cabe suponer– comporta la ineficacia de ese tipo de relatos:

> In the romances formerly written, every transaction and sentiment was so remote from all that passes among men, that the reader was in very little danger of making any applications to himself; the virtues and crimes were equally beyond his sphere of activity and he amused himself with heroes and with traitors, as with beings of another species, whose activities were regulated upon motives of their own. (Sandner, 2011: 86)

Se trata, pues, de dos visiones absolutamente opuestas de la función de lo maravilloso en la recepción de los contenidos alegóricos que presumiblemente se pretendían transmitir, dos visiones además paralelas a la revolución ilustrada en Europa, pero diferenciadas por la confianza en la modalidad literaria: Beattie se basaba en su simplicidad de cara a ilustrar al pueblo llano, mientras que Johnson recelaba de la lejanía histórica y psicológica entre los lectores y el marco ficcional representado a la hora de inculcar cualquier tipo de contenido ideológico. Es decir, ambos mantenían posicionamientos que han tenido un peso específico en la tradición, reiterándose en formatos distintos a lo largo de la Historia en lo concerniente a los lazos entre arte e ideología. Ahora bien, mientras que Beattie se fundamenta básicamente en el receptor y su capacidad de raciocinio (*vulgus*), Johnson toma en consideración la obra, el texto como espejo a imitar (*speculum*), siendo solo imitable si posee una autoridad o resulta cercano a los receptores. En este último sentido, pues, es como se puede relacionar con las tesis de Todorov sobre la constitución de lo maravilloso como género aparte y con la incapacidad de este para crear la ambigüedad de lo fantástico.

Tras esta breve selección de modelos de pensamiento en que se basan sus tesis y que reflejan en parte una ideología académica determinada, debe señalarse que Todorov (1970: 72) se refiere explícitamente a lo ideológico como un componente no deseable de ninguna forma en literatura –y lo hace cuando trata acerca de lo alegórico: «ajoutons que, de nos jours, des récits de ce genre sont peu goûtés : l'allégorie explicite est considérée comme une sous littérature (et il est difficile de ne pas voir dans cette condamnation une prise de position idéologique)».[94] Esa es su posición innegociable desde el estructuralismo en qué se ubica. También se detecta una visión penumbrosa y adversa de lo ideológico en la lectura que lleva a cabo Jackson (1981: 2) en relación con los textos de tipo maravilloso medievalizante o *fantasy* elaborados por una determinada escuela de tradición liberal y humanista, cuyos impulsores –desde W. H. Auden a J. R. R. Tolkien, pasando por C. S. Lewis– centraron su discurso en una aproximación trascendentalista de la literatura de lo imposible: al parecer de la investigadora, este tipo de textos buscarían trascender la realidad, escapar de la condición humana y construir mundos «secundarios» alternativos, siempre superiores a los mundos cotidianos.

Como vemos, estos planteamientos criticados por Jackson también surgen de un «deseo», como la literatura fantástica, en este caso el anhelo de una realidad mejor, más completa y unificada. Con todo, se trata de un deseo ideológicamente nostálgico[95] propio de una visión humanista que la teórica británica no comparte y critica abiertamente a partir de las obras de esos mismos escritores

---

[94] Sin embargo, también añade más adelante que es posible encontrar una analogía entre ciertas estructuras sociales –o incluso ciertos regímenes políticos– y las dos redes temáticas que establece en su estudio («del yo» y «del tú»), pero no profundiza en la cuestión y lo deja en apunte (Todorov, 1970: 161).

[95] En sus conclusiones sobre la cuestión, Jackson (1981: 156) incluso va más allá al identificar una pulsión de muerte en los textos de lo maravilloso medievalizante de estos autores británicos, una pulsión que indica que esta narrativa simplemente desea cesar de existir, anhelando trascender o escapar el mundo de lo humano.

e intelectuales: «[…] those romance fictions produced by Lewis, Tolkien, T.H. White and other modern fabulists, all of whom look back to a lost moral and social hierarchy, which their fantasies attempt to recapture and revivify»[96] (Jackson, 1981: 2). Sus obras se apartan, pues, de lo puramente fantástico al estar conformadas en buena parte por alegorías morales y religiosas, parábolas y fábulas que carecen de las implicaciones perturbadoras de esa categoría (Jackson, 1981: 9). Por ejemplo, en los relatos de cariz religioso o pagano el contexto de lo sobrenatural y lo mágico[97] ubica el Bien y el Mal fuera de lo meramente humano, en otra dimensión, en un desplazamiento de responsabilidad al nivel del Destino (Jackson, 1981: 53), por lo cual querer atribuir un valor transgresivo a este conjunto de narraciones resultaría inapropiado e incoherente.[98]

Paralelamente, lo maravilloso en general se caracteriza, al parecer de Jackson (1981: 33), por una narrativa funcional mínima, el narrador de la cual es omnisciente y posee la autoridad absoluta, por lo cual disuade la participación de los lectores y los efectos ya

---

[96] En cambio Sandner (2011: 45) discrepa de esta rigidez interpretativa, considerando que determinados aspectos superficiales de lo maravilloso medievallizante –que él denomina «*fantasy*»– no resultan tan significativos como otros que, estando igualmente vinculados con la Historia, formarían parte del ADN de lo fantástico: «the meanings attached to the fantastic have roots – and those roots run in our culture in ways that need to be respected to be understood; nevertheless, the seemingly static ideological content of fantasy – the connection to the medieval past? the need to escape? – are not necessary but instead historically contingent elements».

[97] En relación con dicha distinción, que se aplicará en otros apartados del estudio, resulta más bien formal, puesto que el antropólogo polaco Bronisław Malinowski (1992: 88-90) consideraba complicado diferenciar entre religión y magia más allá de sus funciones primordiales, que serían, en el caso de la religión, establecer y reforzar las actitudes mentales humanas –entre otras la perspectiva de la muerte– y en el caso de la magia, funciones mucho más prosaicas y objetivadas para hacer frente a las situaciones críticas de la existencia.

[98] Más adelante veremos que esta distinción entre ambos conceptos es completamente ideológica, aspecto del que no parece percatarse la teórica británica.

no les perturban para nada. Estructuralmente, también, los cuentos de hadas debilitan la creencia en la importancia o la efectividad de la acción, puesto que sus relatos están «cerrados» (Jackson, 1981: 154). Al parecer de Jackson (1981: 9), en definitiva, se trata de obras de carácter conservador, ya que rehúyen los impulsos potencialmente inquietantes y antisociales, abandonando cualquier tipo de confrontación profunda con el malestar existencial: «they reinforce a blind faith in "eternal" moral values, really those of an outworn liberal humanism» (Jackson, 1981: 155). Para la teórica, resulta evidente que los textos maravillosos medievalizantes tienen un carácter compensatorio, sucedáneo de lo imposible (el ideal) y, por lo tanto, encarnan la sublimación de un anhelo inalcanzable: sus «mundos secundarios» son absolutamente secundarios y nunca van a devenir primarios. A mi entender, las críticas al modelo tolkieniano por parte de especialistas como Jackson remitirían en última instancia a la infantilización y primitivización de la magia y su marco de actuación que llevó a cabo Freud (1986) en «Das Unheimliche»,[99] incluyéndola en los cuentos populares adaptados a los niños, sin carga ominosos alguna (Freud, 1986: 249).

En cambio, una concepción más matizada y en parte positiva de lo ideológico en la narrativa de lo imposible se halla en las reflexiones y análisis de la misma autora acerca de lo estrictamente fantástico. De este modo, Jackson (1981: 52-53) asegura que, trabajando con las teorías de Freud y de lo ominoso –y con las teorías del investigador austríaco sobre la constitución del sujeto en el punto de mira–, es posible considerar lo fantástico moderno como una literatura preocupada por el deseo inconsciente, vinculando este deseo con el orden cultural para corregir la omisión todoroviana de

---

[99] En efecto, Freud (1986: 240) reduce lo ominoso inicial a un estado civilizatorio primitivo de carácter narcisista y animista en que el pensamiento humano era omnipotente, como las técnicas mágicas que derivaban de dicha omnipotencia, la sanación a través de salmodias y oraciones. Este tipo de pensamiento mágico se ve plasmado de muy diferentes maneras en la narrativa de lo maravilloso medievalizante.

lo ideológico.[100] Siguiendo a Bellemin-Noël, la británica piensa que la cuestión radica en examinar cómo se relacionan los aspectos formales de lo fantástico con los mecanismos y/o las configuraciones del discurso inconsciente. Es decir, la autora afirma que los rasgos formales y temáticos de la literatura fantástica están determinados por el intento (imposible) de encontrar un lenguaje para el deseo (Jackson, 1981: 62). En síntesis, y de acuerdo con sus planteamientos generales acerca de lo fantástico que ella clasifica como moderno, la autora asevera:

> Each fantastic text functions differently, depending upon its particular historical placing, and its different ideological, political and economic determinants, but the most subversive fantasies are those which attempt to *transform* the relations of the imaginary and the symbolic. They try to set up possibilities for the radical cultural transformation by making fluid the relations between these realms, suggesting, or projecting, the dissolution of the symbolic through violent reversal or rejection of the process of the subject's formation.[101] (Jackson, 1981: 91)

Los relatos fantásticos, en definitiva, para Jackson (1981: 122) nunca son textos ideológicamente «inocentes», y lo ejemplifica con la afirmación que la tradición del relato gótico, desde *Frankenstein*[102] hasta *Dracula*, refuerza en diversos sentidos la ideología burguesa,

---

[100] Jackson (1981: 61) incluso ofrece su particular definición de ideología, que ella presenta como un elemento profundamente inconsciente, que no se puede transmitir o comunicar de ningún modo de una mente a otra: «ideology – roughly speaking the imaginary way in which men experience the real world, those ways in which men's relation to the world is lived through various systems of meaning such as religion, family, law, moral codes, education, culture, etc.». Se trata de una aproximación harto antropológica y cultural, que provoca además serias dudas acerca de la distinción de la autora entre lo ideológico, lo político y lo cultural. ¿Por qué, por ejemplo, Jackson (1981: 83, 89) asegura que el carácter es un constructo «ideológico» mientras que el ego lacaniano es un constructo «cultural»?

[101] La cursiva en este caso es del original.

[102] Cabe advertir que la novela de Mary Shelley es considerada más bien un texto inicial de la ciencia ficción, por las características del acto de creación del monstruo.

aunque en tales narraciones encontramos pulsiones que tienden a minar la identidad sexual o liberar las energías femeninas reprimidas. Por su parte, la narrativa fantástica cuyo escenario es hiperrealista –en el sentido de Roas– es categorizada por Jackson (1981: 124) como un diálogo en que lo fantástico –lo transgresivo en ese marco– funciona de modo análogo al inconsciente freudiano, reprimido en los momentos de tensión. Justamente estos momentos funcionan como un recordatorio de todo aquello que ha sido silenciado en nombre del realismo burgués normativo, y el miedo que provoca la amenaza fantástica incrementa el dominio total de la noción preponderante de realidad y su reproducción ficcional (Jackson, 1981: 124).

La conclusión de Jackson (1981: 180) en su estudio sobre el papel de lo fantástico puede resultar engañosa: «the modern fantastic, the form of literary fantasy within the secularized culture produced by capitalism, is a subversive literature». En efecto, esto no significa que lo fantástico moderno sea –también por lógica de opuestos respecto a lo maravilloso tolkieniano– contracultural meramente por la transgresión temática que pueda llevar a cabo, puesto que en muchas obras los elementos transgresivos de lo fantástico han sido reelaborados y manipulados para subordinarse y servir a la ideología dominante (Jackson, 1981: 175). De este modo, las del Gótico confirman el orden institucional al proporcionar una satisfacción sucedánea del deseo y neutralizar el ansia o el impulso de transgresión (Jackson, 1981: 72). Es decir, frustran los deseos subversivos[103] (Jackson, 1981: 96). De hecho, sus interpretaciones no solo están condicionadas por el uso de instrumentos de análisis de corrientes críticas de carácter posmarxista, sino que ella cree realmente en la orientación ideológica de las obras y en el hecho que la tarea crítica debe servir para desmitificar el proceso de lectura de

[103] Así, cuando se refiere a la obra de autores del Gótico inicial, como Clara Reeve, Jackson (1981: 97) apunta que la introducción de agentes preternaturales para colaborar en los asuntos humanos –en la restauración de la justicia y el orden moral– revela el anhelo de un orden social idealizado para reemplazar el que está en proceso de ser destruido por el emergente capitalismo.

los relatos fantásticos: «in the end this may lead to real social transformation» (Jackson, 1981: 10). De este modo, la violación que se produce en el texto fantástico de aquello visto como posible –verosímil, se diría– tiende a subvertir, trastornar, anular o minar las reglas y convenciones dominantes que se consideran normativas, aunque –advierte la misma Jackson (1981: 14)– sería ingenuo igualar lo fantástico con una política revolucionaria o anárquica. Se trata solo de una posibilidad, ya que esta modalidad literaria no es en sí una actividad socialmente subversiva, a diferencia de lo que parece indicar la autora respecto a los textos maravillosos medievalizantes o alegóricos, que, como se ha visto, califica de irremediablemente conservadores, nostálgicos de jerarquía y escapistas.[104] Interpretando a Bessière, la teórica británica asegura que lo fantástico solo se objetiva en textos subversivos si el lector se siente inquieto o perturbado (*disturbed*) por la forma narrativa dislocada de los mismos (Jackson, 1981: 23). Sea como sea, lo fantástico ataca lo que Jackson (1981: 26, 35) calificaría como la categoría «burguesa» de lo real en la narrativa del siglo XIX, la cual sería el sustento de la ideología de dicha clase social.

Quien también se centra en un análisis crítico de las diferentes manifestaciones de lo fantástico empleando como referencia destacada la categoría de burguesía, que existiría en su argumentación como algo homogéneo y distinto desde el Antiguo Régimen hasta el primer tercio del siglo XX, es Monleón. Este investigador se basa en planteamientos de la crítica literaria marxista (Lukács, mayormente), de crítica cultural procedente de la Escuela de Frankfurt, y de determinados conceptos como el de ideología dominante. Monleón

---

[104] Con una fina ironía británica, Tolkien (1966: 79, 85), en su ensayo «On Fairy-Stories» denuncia que algunos confunden la Escapada del Prisionero con la Huida del Desertor, siendo así que la primera puede llegar a ser heroica y no una mera reducción a la pasividad que se atribuye al comportamiento escapista de los lectores de lo *fantasy*. Sin embargo, está claro de que su pretensión que el mundo ordinario nos encierra y que su modelo de maravilloso moderno nos permite escapar hacia la *Consolation* –gracias al *Recovery*– solo es posible si de fondo hay una creencia ideológica.

(1990: 138) plantea que, igual como sucede con las obras de estética realista, únicamente un análisis particular puede determinar si una obra defiende el idealismo reaccionario o si, por el contrario, denuncia la universalización de una determinación burguesa de la realidad. Y aquí tiene un papel clave la distinción entre irracionalismo (*irrationalism*), que puede conducir a expandir los limitados horizontes impuestos por una perspectiva burguesa, y la sinrazón (*unreason*), que habría servido para preservar el status quo y proteger el orden económico existente (Monleón, 1990: 139). Es decir, la visión del racionalismo como una ideología vinculada a la idea de progreso, poseedora de una connotación especialmente positiva en el siglo XIX,[105] sería solo la otra cara de la moneda de esa sinrazón opresora de los más desfavorecidos socio-económicamente, dos caras de una esfera que girarían sobre el mismo eje y que solo tendrían como verdadero antagonista a lo irracional con capacidad de construir una alternativa a la razón burguesa.

Veamos la argumentación de Monleón sobre su posicionamiento, que a primera vista da la impresión de canonicidad marxista en su metodología interpretativa. El teórico español reconoce en su estudio que los análisis de Jackson pusieron «algo de» luz sobre el aspecto ideológico de la literatura fantástica, evitado hasta entonces por la crítica.[106] Con todo, aunque algunas referencias y perspectivas ideológicas tienen sus innegables similitudes, Monleón (1990: 14) se fundamenta en un planteamiento opuesto al de la británica, aseverando que lo fantástico ejerció el papel de defensa

---

[105] El interés por lo no dicho que observamos en Iser a través de sus *Leerstellen*, y que sirve a Bouvet para plantear la cuestión de la indeterminación en los textos fantásticos, se relaciona con la fijación del sentido del límite en la idea de la nada que remarca Ceserani (1999: 128), y por ello con la posibilidad de captar agujeros vacíos en la realidad misma, planteamiento que surge como alternativa a las ideologías optimistas de la tradición decimonónica.

[106] En su estudio Monleón no menciona –ni en el cuerpo del texto ni en la bibliografía final– *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain* de Bessière como uno de sus precedentes a la hora de analizar la literatura fantástica desde el punto de vista ideológico, por lo cual ignoro si lo obvió a pesar de conocerlo, o simplemente no estaba al corriente de la existencia del mismo.

del *status quo* y de preservación del orden económico:[107] «if anything, it served precisely to help modify hegemonic discourse in order to justify the survival of bourgeoisie society, a fact that also explains why the fantastic appears only after the bourgeoisie had consolidated its power». Si bien tiene razón al afirmar que el cuestionamiento del orden no es necesariamente un acto subversivo, también es cierto que la generalización que lleva a cabo el investigador resulta incluso más chocante y arriesgada que la planteada por Jackson, la cual como hemos visto matiza en diversos lugares la capacidad subversiva de lo fantástico en sus diversas variantes históricas. Además, el hecho de afirmar –como hace Monleón (1990: 138)– que el discurso mimético puede cuestionar las premisas artísticas y éticas de la sociedad de igual modo que lo fantástico significa que realmente hubo un problema de recepción de las argumentaciones de Jackson por parte del teórico español. Al mismo tiempo, sorprende en las argumentaciones de este la visión desde el marxismo que reducía la superestructura cultural a un reflejo determinado por la estructura económica.[108]

Ahora bien, también es cierto que una de sus conclusiones –un eco de las tesis de Horkheimer– constituye un interesante punto de partida en posteriores investigaciones, al incidir en la antinomia entre el discurso cientificista paradigmático y unas extendidas –pero menos visibles– creencias que fundamentan una parte de la base referencial de los relatos en que irrumpe lo imposible en términos científicos: «the formalization of the premises of fantastic art was, undoubtedly, a necessary step in the preservation of socioeconomic dominance, since the efficient pursuit of economic performance re-

---

[107] En una nota a pie de página Monleón (1990: 150) puntualiza que no coincide con la británica porque el cuestionamiento de los principios dominantes no necesariamente implica una subversión progresista, al poder darse objeciones hacia la sociedad burguesa lanzadas desde posicionamientos reaccionarios.

[108] Lo observamos igualmente en el siguiente silogismo acerca de su país de origen: «Spain's late development created specific conditions that had a decisive influence on the formation of its dominant ideology – and, therefore, of its literacy production» (Monleón, 1990: 106). En el siguiente apartado presentaré el problema de esta visión marxista con el debido detalle.

quired a rational/reasonable and scientific approach to material production and an irrational/unreasonable formulation of human existence» (Monleón, 1990: 102). Paralelamente, Monleón (1990: 55-56) aporta sólidos ejemplos del discurso creado por las clases adineradas sobre sí mismas, como las más racionales, inteligentes y honestas: la «gente racional» de las clases medias son caracterizadas con una serie de atributos que tenían que servir como base de su propia definición y como pilar de la línea divisoria entre ellos y la chusma. Sin embargo, creo que habría que añadir que todo grupo social con el poder para crear, difundir y consolidar un discurso establece como puntos básicos aquellos que forman parte del paradigma dominante, pero sobre todo aquellos que tienen una trayectoria transhistórica solvente y adaptada en función de ese mismo paradigma, todos ellos concebidos y organizados de tal modo que sirvan para justificar una ideología determinada en beneficio propio. Por ejemplo, la noción de racionalidad, que también es usado por sectores con convicciones ideológicas dispares de las de la burguesía liberal de los siglos XVIII y XIX, aunque lo hacen a partir de una atribución de sentido diferente a los elementos que configuran su noción de lo racional. De este modo, para un católico lo racional no es el máximo beneficio y el libre mercado, sino la voluntad divina y la moral de la Iglesia.

En realidad, Monleón (1990: 73) mismo afirma que la burguesía quedó desconcertada al percibir que lo irracional –aquello sin voz por antonomasia– había adquirido un discurso, algo supuestamente contradictorio porque solo se podía concebir el discurso de la razón: el *Manifiesto comunista* exponía dicho discurso, el cual, además, se apoyaba en la ciencia a la hora de elaborar e intentar demostrar sus postulados: «reason, then, found itself in the locus previously assigned to unreason». Bien, se trata del mismo proceso de transferencia que tuvo lugar con la noción de razón cuando pasó del monopolio de la Iglesia a los sectores ilustrados que solo aceptaban el método experimental. En relación con todo ello, el último tercio del siglo XIX fue testigo de profundas transformaciones: a nivel ideológico, el

programa liberal había sido institucionalizado como una alternativa racional a los aspectos irracionales del capitalismo que creaban injusticia social y, por lo tanto, las condiciones materiales para la rebelión y la injusticia, pero igualmente la razón estaba ya en manos de los movimientos obreros y el desarrollo social parecía confirmar todas las proyecciones incrustadas en el discurso de estos últimos (Monleón, 1990: 94). Es decir, lo irracional pasó a dominar el horizonte como la única alternativa posible con la cual defender el *status quo*, cosa que produjo una crisis de lenguaje y de significación: «the fantastic was an appropriate vehicle not only for expression this process but also for creating the ideological framework from which to negate the idea of progress and reject the old Cartesian principles» (Monleón, 1990: 94-95). Es el momento en que lo fantástico abandonó los espacios a que estaba confinado e invadió el panorama cultural, llevando consigo su representación paradójica y antinómica a todos los rincones de la creación artística (Monleón, 1990: 99).

En cambio, una perspectiva que a la vez de abierta y matizada resulta propiciatoria de análisis más sugerentes del papel que juega ello en el texto, es la de Bessière, quien en muchas ocasiones a lo largo de su estudio se refiere a lo ideológico de forma también explícita. En efecto, considera que lo fantástico descubre lo verosímil como el lugar de inscripción de una ideología, relativizándolo, mientras que la ambigüedad narrativa remite a una ambigüedad de la demostración ideológica, ya que toda ruptura exige puntos de referencia en las codificaciones de lo normal y anormal (Bessière, 1974: 215, 217). Entre sus conclusiones en este sentido destaca la que subraya que, si bien la ideología del relato fantástico puede aparecer referida explícitamente en sus imágenes,[109] la «propiedad ideológica» del texto está ligada más estrechamente a su organización narrativa, o sea, al juego de sentidos proporcionado por la dualidad de la estructura narrativa, juego en que participarían tanto la

[109] Como los monstruos de Lovecraft que sugieren el odio hacia todo aquello ajeno a lo WASP.

deconstrucción de lo verosímil, como el tejido de corroboraciones textuales que instalan lo irracional (Bessière, 1974: 226). O dicho con otras palabras, lo novedoso de lo fantástico fue convertir en conflicto –y por ende en proceso de elucidación– la inscripción de los símbolos y las ideas de una época tanto en lo cotidiano como en lo preternatural (Bessière, 1974: 213). Así, con base en su análisis de *Melmoth réconcilié* de Balzac, asevera que la ambivalencia de lo fantástico asegura, por un lado, la reducción de todo idealismo a un componente socio-histórico, y, por el otro, que cualquier tipo de liberación no es más que una nueva forma de esclavitud (Bessière, 1974: 223).

Revelador resulta el posicionamiento de Sandner (2011) acerca de lo fantástico, que deja de lado prejuicios procedentes del marxismo literario y de teorías formalistas. Así, en lo que respecta a la tan vertida acusación de escapismo, el investigador afirma: «despite seemingly airy dismissals of it as "escapist" or having "no bearing on reality", the fantastic has been the site for heated ideologically fraught claims with far-reaching cultural importance» (Sandner, 2011: 159-160). De hecho, no discrimina entre lo fantástico y lo maravilloso,[110] sino que ambas modalidades coincidirían en representar experiencias del encuentro con lo desconocido, en que conceptos como trascendencia, subversión o desintegración del yo serían meras consecuencias de dicho encuentro:

> The powerful affect of fantasy literature […] requires, I argue, that a range of responses remain in play. The relief of Tolkien's transcendent joy positively requires the possibility of sorrow and failure; the shiver of Freud's uncanny requires a stubbornly durable belief in the impossible haunting the modern mind. The dynamic play of countervailing forces is the engine for fantasy's powerful emotional effect on the reader. (Sandner, 2011: 160)

[110] En este sentido, el autor pone al mismo nivel los textos de Tolkien y los de Hoffmann, y en toda su argumentación parece claro que se presupone un valor positivo para la ansiedad como estimuladora de la imaginación, pero negativo para el mero placer «anestesiante».

El punto central de su argumentación radica, como podemos observar, en que la ambigüedad –no necesariamente ausente en obras de lo maravilloso medievalizante– se constituye en un abanico de posibles reacciones hacia lo imposible representado en la narración, habiendo siempre una dialéctica de fuerzas contrapuestas que crean emociones que pueden ir desde la empatía hasta el pavor, pasando por el goce, el desconcierto o la inquietud, en función de la configuración de los diferentes factores que forman parte del inigualable acto de la lectura.

Sandner (2011: 163-164) concluye que se pueden distinguir cuatro tendencias de lo fantástico, entendidas como reacciones que funcionan como puntos de referencia y no como marcos cerrados para establecer compartimientos estancos de géneros: desposesión, fragmentación, domesticación y posesión.[111] En efecto, no pueden ser consideradas como exclusivas en un relato, ya que lo fantástico comporta siempre estados emocionales o intelectuales irresolubles, aunque productores de una increíble energía narrativa. Así, sentimos ansiedad, inquietud o preocupación, por un lado, y, por el otro, tensión entre posesión por parte del otro o desposesión del yo, engrandecimiento o aniquilación, empatía o aislamiento, la imaginación autorizada o no autorizada, fragmentación o unidad orgánica, pero igualmente algo que aquí nos interesa particularmente: un afirmarse conservador o el cuestionamiento subversivo de la realidad. La posesión y la domesticación resultarían polos conservadores, por su tendencia compartida a afirmar y el elevar el Yo,

---

[111] Sandner (2011: 164) propone un cuadro con el sector horizontal dividido entre positivo y negativo, y un sector vertical que puede ser abierto o cerrado. Lo abierto (desposesión, fragmentación) tiende a las «ilimitadas» posibilidades de lo que el *fantasy* denomina «puramente imaginario», mientras que lo cerrado (domesticación, posesión) tiende a los marcos y la cerrazón de las historias eficientemente (o detalladamente) explicadas y entendidas. Lo positivo (desposesión, domesticación) tiende a un encuentro con algo «absolutamente otro» en lo fantástico que conduce a un intercambio entre el Yo y el Otro, una comprensión o compasión (*sympathy*), mientras que lo negativo (fragmentación, posesión) amenaza con la caída en el vacío y un aislamiento radical.

preocupándose por los límites «permitidos» de la imaginación y permaneciendo a una distancia segura de los peligros del abismo, mientras que la fragmentación y la desposesión se erigirían como polos subversivos por su continuo cuestionamiento de las cosas, su capacidad de crear anticlímax e incerteza, así como por poner en duda las fronteras, confundiendo las categorías del Yo y el Otro, respectivamente (Sandner, 2011: 165-169). En concreto, al respecto de la última de las mencionadas, el investigador asevera: «this process liberates tremendous energy which is experienced as revolutionary and transformational. The "escape" promised so often for the fantastic is realized here, if it can be realized at all, for "dispossession" always seems as if, afterwards, that it may not have happened at all. Perhaps it was only a dream» (Sandner, 2011: 169).

### 1.3.3. Literatura fantástica, pensamiento y creencias

La importancia de las cuestiones relativas a las creencias y al imaginario vinculado a las mismas ha ido tomando fuerza en las aproximaciones contemporáneas a la literatura fantástica, aunque de hecho ya aparecen –e incluso son protagonistas– en trabajos precedentes a la sistematización todoroviana, como *La séduction de l'étrange* de Vax. Hasta tal punto resulta un tema capital que la investigadora argentina Pampa Arán (1999: 12-13), en *El fantástico literario: aportes teóricos*, distingue entre el fantástico, por un lado, que sería la categoría epistemológica que, desde una perspectiva antropológica y etnográfica, integra el corpus del imaginario cultural de las creencias religiosas, los fenómenos de ocultismo, la magia o el folklore, y, por el otro, lo fantástico, como aquel conjunto de relatos pertenecientes a esta modalidad narrativa, en los cuales tienen lugar sorprendentes sucesos preternaturales.[112] La visión pos-

[112] De hecho, Bessière (1974: 30) ya había dispuesto que en francés la forma masculina (*le fantastique*) se correspondería con el conjunto de obras del dominio de lo imposible, mientras que –siguiendo las tesis de Gilbert Durand– la forma femenina (*la fantastique*) sería la categoría de la imaginación que elabora imágenes

estructuralista de Jackson enlaza también con lo cultural como imaginario de fondo en un sentido abstracto y hasta cierto punto con carácter autónomo. De hecho, se trata de una conexión que podría calificarse de conflictiva en algunas de sus manifestaciones, al contraponerse la tesis marxista de lo cultural (superestructura) como reflejo de lo material (estructura) –una lectura clásica del asunto, como se verá– con esa (in)determinada cultura con potencia agencial. Así, por ejemplo, la autora afirma, por una parte, que lo fantástico moderno tiene sus raíces en los mitos antiguos, el misticismo, el folklore, los cuentos populares y el *romance*,[113] o sea, en objetos textuales y cosmovisuales de carácter transhistórico; al mismo tiempo, sin embargo, considera que las formulaciones de lo fantástico a partir de la Revolución Industrial expresan algunos de los efectos psicológicos debilitadores de vivir en una cultura materialista (Jackson, 1981: 4), es decir, que lo cultural solo sería un «reflejo» o un «efecto» de lo económico o material.

Igualmente, Freud (1919), en «Das Unheimliche», parece basar sus planteamientos sobre el paso del comportamiento primitivo, inmaduro, a la etapa civilizada y constructiva del ser humano en la (necesaria) superación de la omnipresencia del pensamiento animista, que él considera meramente infantil, posicionándose así en contra de las bases mágicas de la cosmovisión humana en tiempos pasados. Así, la asunción de una combinación de mentalismo y materialismo supone un avance civilizatorio para el psicólogo austríaco, un materialismo que no deja de ser un reflejo de la importancia creciente de lo objetual en la vida cotidiana del sistema capitalista

---

parecidas a lo real, pero organizándolas siguiendo leyes propias a la psique humana, definida esta como el reencuentro de creencias, afectos y racionalidad.

[113] Dejo esta palabra en su lengua original ya que se trata de un término que en el campo de la crítica literaria anglosajona resulta ambiguo, al ser usado tanto para denominar la novela rosa y muchas otras obras literarias en que el componente romántico constituye el motivo de conflicto sobre el cual pivota la trama, como la literatura en que aparecen elementos mágicos o feéricos. Este último es el sentido que prevalece en este caso, cosa que se deduce de los comentarios de la misma Jackson (1981: 9).

industrial: la reproducción mecánica, la fabricación en masa, ayudaría a crear un entorno material, perceptible, objetivado, que otorgaría una mínima estabilidad madura al ser humano. Por lo tanto, encontramos dos corrientes que han sido fuertemente subrayadas y diferenciadas en la historia de la filosofía contemporánea, a saber, el irracionalismo y el materialismo que, como vemos, desde un punto de vista psicoanalítico, pero también marxista –con sus planteamientos acerca del fetichismo de los bienes de consumo y las mercaderías–[114] se entrecruzarán constantemente a la hora de establecer bases coherentes de existencia para el ser humano en la compleja individualidad creciente de la época contemporánea. Para Jean Fabre (1991: 44), uno de los socio-críticos más lúcidos al respecto de la importancia del trasfondo del imaginario, lo fantástico se entiende también antropológicamente desde una perspectiva que no renuncia a las aportaciones (aprovechables) de la mitocrítica, en el sentido que: «[le fantastique] traduit la situation schizophrénique de l'homme moderne en proie au déchirement produit par les exigences et les limites de la raison face à la mentalité magique rémanente». Pero, ¿en qué condiciones de recepción en el espacio de lo literario –y con qué resultados– se visualizó el corte brusco que a menudo se presenta a fin de marcar la separación entre el nuevo paradigma racionalista y el paradigma creencial del Antiguo Régimen, en el cual lo misterioso se fundía con lo preternatural y lo sobrenatural con un efecto entre el miedo y el respeto reverencial hacia las fuerzas superiores y de la Naturaleza?

Difícil tarea la de los cortes historiográficos.[115] Con todo, por lo que respecta al ámbito de la teoría literaria, es sintomático de una tendencia el artículo del 7 de octubre de 1883, titulado «Le fantastique», en que Maupassant (1980: 257) teorizó lacónicamente acerca

---

[114] A este respecto, véase el apartado «Money, alienation and representation» en Hawkes (1996: 95-103).

[115] Ceserani (1999: 140) refiere que la primera condena clara, definitiva e ingeniosa de la creencia en espíritus (apariciones, espectros y lémures) la redactó Spinoza en una carta de 1674 a Hugo Boxel, que defendía dicha creencia.

de esta modalidad literaria,[116] en la que incluye –además de a Hoffmann y Poe, es decir lo extraño contemporáneo– la novela de caballerías, lo maravilloso oriental, los poemas épicos y los cuentos de hadas. A través de frases más o menos metafóricas o alusivas, el brillante escritor francés se posiciona sin concesiones como portavoz de la Ciudad y del Racionalismo, preconizando que al cabo de veinte años ni la gente del campo tendrá miedo de lo irreal y que las supersticiones, la creencia en los espíritus, el magnetismo, la astrología y el espiritismo se han acabado ya en su ámbito, en su esfera vital, en aquello que él reconoce como su espacio (Maupassant, 1980: 257). Es una posición de superioridad que se burla sin ambages de esas creencias ingenuas, ridículas, infantiles e inverosímiles: «nous avons rejeté le mystérieux qui n'est plus pour nous que l'inexploré»[117] (Maupassant, 1980: 257). Maupassant (1980: 257), además de preceder a Todorov en el uso de la duda para marcar el paso en la literatura de lo maravilloso a lo fantástico –sin emplear estos términos–, en paralelo con el paso del paradigma de lo preternatural naturalizado al paradigma racionalista, parece sugerir que el miedo real derivado de las creencias antiguas se ha trasladado a lo literario de la mano de las historia de los escritores fantásticos, creadores de universos confusos, de espanto y pesadilla.[118] No solo eso: al no distinguir entre lo que entendemos por maravilloso

---

[116] Como señala Sandner (2011: 61) acerca de la formulación de la categoría genérica: «the words "fantasy" and "fantastic" become clearly defined as genre categories only in the late nineteenth century and twentieth centuries, respectively; significant critical work on the genre begins in the late twentieth century».

[117] Paralelamente, sin embargo, no manifiesta ninguna autocrítica más allá de esta constatación de las limitaciones de la ciencia coetánea, y paradójicamente asume la terminología de las creencias cristianas cuando usa la palabra «Création» para referirse al mundo y al universo en general.

[118] Se trata de una consideración que recogen diversos autores, entre ellos Ceserani (1999: 145), el cual apunta que, en el proceso de secularización del sentimiento y los miedos religiosos, da la impresión de que «[…] se hubiera entregado el patrimonio entero de temas, imágenes, procedimientos y estratagemas narrativas anteriormente pertenecientes a dicha área a las estrategias del lenguaje y la literatura».

y fantástico por lo que respecta a las creencias inseridas en la prosa de ficción –habría un *continuum* entre lo maravilloso y lo fantástico que en Todorov se rompería definitivamente–, el texto muestra la incoherencia que supone aislar en compartimentos estancos el paradigma de lo preternatural naturalizado y el paradigma racionalista –a pesar de la intención misma de Maupassant.

Ahora bien, como en lugar de un *continuum* entre lo maravilloso y lo fantástico se impone un corte, concebido básicamente desde la historia de las ideas y las mentalidades, hay que resaltar que uno de los aspectos que más deberían despertar sospechas entre los lectores de la teoría de lo fantástico es la contundencia y la rapidez en que se dice que se pasa del paradigma mental del Antiguo Régimen, en que el teocentrismo y otras creencias de tipo sobrenatural tenían un carácter monopolístico, al paradigma cientificista que caracterizaría nuestros tiempos modernos. Por medio de compartimentos cerrados se pretende transmitir un planteamiento global de transformación radical que –más que estrictamente cientificista– resulta antisobrenaturalista.[119] Caillois (1975: 15) mismo, entre otros tantos, cae en la tentación derogadora de la mentalidad con creencias sobrenaturales al tratar del paso de un estadio a otro, afirmando sobre lo fantástico: «En un mot, il naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité des miracles». Bien, si fuera esto cierto la Iglesia católica no existiría, entendida bien como comunidad de fieles, bien como estructura jerárquica de poder. En definitiva, las teorías de lo fantástico han tendido a reducir lo religioso a la función que uno de los padres de la sociología moderna, Émile Durkheim (1979: 612-613), denominaba cognitiva –la función más aparente que sirve básicamente para hacer inteligible qué son el ser

---

[119] Para hablar de ello se ha utilizado a menudo el concepto de Weber (1984: 164-165) de «"desencantamiento" del mundo», que él mismo escribió entre comillas, aunque el pensador germano lo concibió como una fórmula sucinta para describir en el Occidente moderno la eliminación de rituales y procedimientos basados en la magia con fines salvíficos. Nótese, sin embargo, que hoy en día podría ser calificada de expresión etnocéntrica sin faltar demasiado a la verdad.

humano, la sociedad y la Naturaleza–, de acuerdo con los planteamientos de los intelectuales cientificistas, los cuales pensaban que la religión acabaría desapareciendo al ser eliminada por un forma de conocimiento funcionalmente más perfecta, es decir, la ciencia.

¿Y cómo se observan tales falacias o insuficiencias epistemológicas en lo literario? En su artículo «Credibilidad, percepción y reacción: Los vaivenes de lo maravilloso a lo fantástico», la investigadora Ana Mª Morales (2007), por poner un ejemplo sobresaliente del ámbito hispano,[120] detalla y analiza casos en que lo fantástico en nuestra comprensión postodoroviana se había colado en textos medievales. Es decir, absteniéndose de tratar las posibles reacciones de lectores de carne y hueso que nunca conocimos, y basándose pues en el lector implícito, Morales perfila brechas de sinrazón inquietante o incluso terrorífica en obras en que dominaría alguno de los tipos de maravilloso a que ella ha consagrado sus estudios. De esta manera, contradice a Le Goff, quien minimizó para muchas generaciones de lectores e historiadores la sorpresa provocada por lo maravilloso entre los personajes o el narrador (Morales, 2007: 158). De hecho, la teórica mexicana sigue la estela de autores como Claude Lecouteux (2009: 27), quien, en *Fantômes et revenants au Moyen Âge* –cuya primera edición es de 1986–, dejaba al descubierto algo capital: «du haut Moyen Âge au XIXe siècle, nous possédons des témoignages très divers prouvant que la peur des morts n'est pas une chimère». En efecto, para la cultura popular del Medioevo occidental, los fantasmas son en general muertos que salen de la tumba, y pueden tener un carácter anárquico, festivo, travieso y hasta erótico, pero cabe recordar que, bajo el influjo del proceso de cristianización, también son almas en pena escapadas del purgatorio y, por lo tanto, susceptibles de provocar situaciones extraordinario de espanto y de desconcierto en relatos no necesariamente moralizantes o edificantes.

---

[120] Para una visión panorámica de las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico en el ámbito del hispanismo, véase Gregori (2013a).

Avancemos en la Historia. Si como se ha visto en apartados precedentes, diversos autores insisten en que la literatura fantástica puede ser estudiada como una expresión de los miedos y las vacilaciones de la nueva clase burguesa decimonónica,[121] consecuencia de su ideología individualista y de su actitud ambigua hacia la Naturaleza o hacia la sensibilidad religiosa,[122] ¿dónde se sitúan las vertientes defensoras de lo irracional? ¿Era lo irracional una fuerza absolutamente opuesta a la configuración de esa nueva realidad occidental? En muchos estudios se suele dejar de lado la importancia del pensamiento cristiano como propulsor y catalizador de un sentido de individualidad del ser humano que conduciría a la autoafirmación de libertad del sujeto y, en definitiva, a los conflictos de la Modernidad, conflictos que, como hemos visto, provocarían el surgimiento de la literatura fantástica que aquí se describe.[123] En lo que respecta a toda esta cuestión, considero muy valiosas las reflexiones de Ceserani, el cual desde un posicionamiento de raíces marxistas, aunque liberado de servidumbres unidireccionales en la dialéctica economía–cultura, lleva a cabo una revisión muy pedagógica de las relaciones entre los movimientos políticos, las corrientes de pensamiento y el hecho literario en aquello que se ha venido a denominar «historia de las ideas». Así, argumenta acertadamente que detrás de la Ilustración no solo estaba la burguesía, sino también herederos del espíritu aristocrático y *philosophes* con una honda sensibilidad, además de núcleos de cultura espiritualista y pseudo-

---

[121] Con todo, Ceserani (1999: 135) critica directamente la interpretación de Monleón acerca de los orígenes de la literatura fantástica, por fáciles y seguramente inexactas, en concreto que hubiera surgido (únicamente) de las convulsiones sociales e ideológicas de la Revolución francesa y de la reacción posterior de escritores desencantados que buscaron refugio en un irracionalismo nostálgico durante la Restauración.

[122] Ceserani (1999: 138) está convencido de ello, siguiendo al pensador marxista Lucien Goldmann –aunque la suya sea una visión inevitablemente reductiva.

[123] Claro está que, paralelamente, tal libertad se vería moderada –y a menudo soliviantada– por una doctrina presente en la literatura didáctica y ejemplar, la cual puede ser considerada una obra ficcional por la crítica contemporánea cuando presenta carácter narrativo.

científica (los Iluminados, el Mesmerismo) (Ceserani, 1999: 139). Y añade, bajo el signo de un cierto marxismo humanista: «[…] las ideas, antes de convertirse en lenguaje poético, deben ser experimentadas, deben ser pensadas conscientemente y, al mismo tiempo, dolorosa o gozosamente vividas. Yo diría que materialmente vividas» (Ceserani, 1999: 140).

Igualmente expresa el desacuerdo –que dice compartido con otros historiadores e investigadores de la literatura– con la idea de que el interés renovado por lo fantástico en la segunda mitad del siglo XIX nazca de la frustración de escritores e intelectuales a raíz del fracaso de las revoluciones democráticas de 1848 y 1870 y de la pérdida de fe en la exaltación positivista del progreso, la racionalidad y la ciencia (Ceserani, 1999: 136). De hecho, la crítica del investigador italiano se dirige a aquellos que

> […] Pretenden instituir conexiones exteriores y mecánicas entre las ideologías de los escritores e intelectuales, sus reacciones ante los acontecimientos sociales y políticos, el papel que ha[n] desempeñado en la sociedad y las ideas que expresan, y los temas que tratan en sus obras. Las conexiones, si tales conexiones existen, deben buscarse en niveles más profundos.[124] (Ceserani, 1999: 136-137)

En efecto, por ejemplo, en el seno de las izquierdas se ha venido afirmando que la voz principal adoptada por las clases trabajadoras fue la de la razón, frente a algunos intelectuales románticos que la

---

[124] Ahora bien, sí que considera válidos y más interesantes las vinculaciones entre los procedimientos formales y retóricos y los procedimientos filosóficos y epistemológicos coetáneos usados para observar, conocer e interpretar la Naturaleza y la «realidad» individual y social, señalando que los temas de la literatura fantástica muy a menudo son cuestiones relacionadas con la percepción empírica y el conocimiento mental o con la subjetividad del espacio y del tiempo (Ceserani, 1999: 137). Sin embargo, si bien estos son los problemas que pone a la luz lo fantástico ya sea a nivel temático o bien lingüístico, se trataría más bien de un aspecto «superficial», mientras que, en efecto, a la hora de profundizar no se pueden obviar los condicionantes políticos, económicos, sociales y religiosos que tienen que ver con los autores, las obras y la recepción de las mismas.

cuestionaron desde posiciones aristocratizantes –aunque algunos también lo hicieran desde posiciones populistas o revolucionarias. En todo caso, hay que tener en cuenta que grupos muy activos socialmente de esas mismas clases trabajadoras se vincularán con creencias religiosas de carácter ocultista, espiritista o esotérico a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, como se verá más adelante.

Así, partiendo de un modelo interpretativo en el cual se unen la cosmovisión cristiana y el método empírico positivista, el espiritismo se configura como el portador de otro tipo de modernidad que pretende hacerse suyo el progreso tecnológico y el proyecto positivista de conocimiento con la finalidad de ponerlo al servicio del bienestar del conjunto de la sociedad, proclamándolo alto y claro con el lema «Hacia Dios por el amor y la ciencia» (Horta, 2004a: 22, 31). Y todo ello en nombre de una revolución de cariz sociopolítico.[125] En concreto, el espiritismo catalán[126] representa un sistema conceptual que intenta racionalizar la conducta en un medio –la Tierra de los mortales– visto como irracional por el sufrimiento al que se condena a muchas personas, y entendiendo el elemento racional de acuerdo con el planteamiento del pensador alemán Max

---

[125] Huelbes Temprado, espiritista, lo expresó diáfanamente en el Primer Congreso Internacional del movimiento que se celebró en 1888 en Barcelona, el mismo año que la Exposición Universal: «Y el espiritismo, además, ya sabéis que no es religioso solamente, que es total, que es revolucionario […]; nosotros querríamos pulverizar esta sociedad y organizarla de nuevo» (Horta, 2004b: 36-37). Como expone Horta (2004a: 29, 110), la conexión entre espiritismo y progresismo ideológico se da desde sus inicios: Andrew Jackson Davis, el autor del tratado *The Philosophy of Spiritual Intercourse* (1850), que establece las bases del espiritismo norteamericano, fundó el semanario *The Present Age* acerca de cuestiones sindicales, cooperativismo y reforma social, mientras que Robert Owen, uno de los fundadores del socialismo inglés, se convirtió al espiritismo en 1853.

[126] Aunque en general en Europa se vincula con las izquierdas, la especificidad del espiritismo catalán respecto a otros movimientos espiritistas europeos consiste tal vez en su radicalidad a la hora de desmentir el orden establecido y el alcance de su penetración social, cronológica y espacial (Horta, 2004a: 126).

Weber, cosa que está ligada al «desencantamiento del mundo» (Horta, 2004a: 25-26): «l'objectiu espiritista sembla evident: elaborar un mètode explicatiu del món a partir del qual encaminar conductes, en primer lloc individuals i tot seguit col·lectives, plenament racionalitzadores […], amb continguts transformadors del model capitalista i del model de relacions amb el sagrat que encarna l'església catòlica»[127] (Horta, 2004a: 100). Además, es cabal deducir que el espiritismo también supuso un avance a la hora de interesarse por los recursos ignorados de la mente, al querer descubrir el potencial oculto de carácter metapsíquico y parapsicológico de que pretendidamente disponía el ser humano. Así, aunque parezca paradójico, de estas disciplinas esotéricas saldrían impulsos que dirigirían en el futuro la atención científica a la mente como continente ignoto, como el psicoanálisis y procedimientos –como la hipnosis– que le acompañaron durante años.

De este modo, a través de los datos que aportan investigaciones diversas llevadas a cabo en Occidente, observamos que, mientras el paradigma mental del Antiguo Régimen era sustituido mayormente en el plano de la alta cultura por el racionalismo ilustrado, siguió vivo durante muchos años en amplios estratos de la población europea, y hasta hoy ha dejado trazas y corrientes que no se pueden minusvalorar:

> Pero con la progresiva descristianización, especialmente en Francia aunque también en los otros países europeos, de las creencias, ritos y costumbres, hasta en los estratos más bajos de la sociedad, y con la difusión –a través de las publicaciones más divulgadas, el teatro y las otras formas de cultura popular– de una nueva concepción de la naturaleza y de la vida y, más importante aún para lo que aquí tratamos, de una nueva concepción de la muerte, el modelo fue considerablemente debilitado y en muchos casos completamente desterrado. (Ceserani, 1999: 142)

---

[127] Por su parte, los católicos de los siglos XIX y XX opinaban que los espiritistas eran unos locos, colgados, chalados, lunáticos, neuróticos, histéricos, supersticiosos, bárbaros e irreverentes, mientras que la academia los mantenía al margen de sus investigaciones (Horta, 2004a: 34).

Desterrado para los no creyentes, ya que lo sobrenatural continuaba siendo una realidad doctrinal para los cristianos y miembros de otras confesiones. Era sobre todo lo *conocido*: el Mal con rasgos determinados, con comportamientos previsibles, con unos intereses que estaban en boca de todo el mundo que tuviera ocasión de comentarlos. Claro está que lo conocido varía en función de la cultura: «pour le chrétien naïf, le diable n'est pas un inconnu : son existence est attestée par l'Écriture et par le catéchisme, il se manifeste dans les désirs de ripaille, de luxure et d'or. Il n'empêche pas qu'à ce même chrétien les histoires de pactes diaboliques peuvent donner le frisson du fantastique» (Vax, 1987: 104). La cuestión sería qué piensan sobre el diablo los cristianos no ingenuos…

Sea como sea, tiene razón Ceserani (199: 142) cuando advierte que la creencia en fantasmas, más que desaparecer, se convierte en algo culturalmente inferior,[128] en una seudociencia, especialmente de cara a la cultura científica oficial, relegándose a dos niveles inferiores de la cultura, considerados asimismo legítimos: el nivel de la cultura infantil y el de la cultura literaria. Se asume para ambos un estatus autónomo de lo real empírico con implicaciones fácticas en la sociedad. De este modo, si los niños podían creer en la magia igual que un poeta romántico o simbolista podía querer aunar el lenguaje poético y la dimensión mágica de la existencia, también era cierto que ninguna de ambas actitudes conllevaba una injerencia de lo preternatural en el mundo real ni una brecha visible dentro del paradigma racionalista a medida que iba ocupando el discurso público hegemónico. Al contrario, se asumió una homologación tal entre infancia y los fenómenos preternaturales que estos pasaron a formar parte del corpus de inmadurez que caracteriza a los niños antes de convertirse en adultos (racionales).

En relación con el hecho que las confesiones religiosas mayoritarias en Occidente creyeran dogmáticamente en lo sobrenatural

---

[128] Freud (1986: 249-250) lo explicita claramente cuando habla de lo fantástico en un sentido muy moderno, como modalidad con un escenario cotidiano en que aparece un elemento de carácter ominoso: lo fantástico descubre las supersticiones de los lectores, que ellos creían superadas.

y que ello formara parte del discurso público hegemónico de muchas instituciones, Ceserani (1999: 143) asevera que: «las explicaciones religiosas y de orden sagrado del mundo chocan con un creciente escepticismo; no desaparecen, pero se hacen problemáticas y, para ser aceptadas, requieren un suplemento de fe o una cierta justificación especial».[129] Así, incorporando la perspectiva ideológica más clásica, igual que la plusvalía que recibe el propietario capitalista es el elemento que permite el crecimiento del capitalismo en las sociedades modernas, este suplemento de fe sería aquello que permitiría el mantenimiento de la religión de lo sobrenatural en el mundo occidental contemporáneo. No obstante, a mi parecer este plus de fidelidad devota cristaliza más bien en una renuncia generalizada a la presencia de lo sobrenatural cristiano en la vida cotidiana, o mejor dicho, en el discurso sobre la vida cotidiana, aunque permanece como extraordinario con arreglo a los dogmas y unos procedimientos mínimos para la santificación o el reconocimiento de determinados milagros (apariciones, curaciones, etc.). Ceserani aporta un punto de vista original e importante, en que las creencias no están en conflicto con los criterios del método hipotético-deductivo, sino que de alguna manera conviven con él, al haberse convertido en la estructura fundamental de valores a través de la cual –bajo su prisma– se inicia la aventura cognoscitiva, articulados de acuerdo con los procedimientos de la ciencia moderna: «no se trata tanto de comparar las propias creencias con tal o cual explicación científica del mundo natural […]; se trata, más bien, de utilizar las creencias tradicionales en lo sobrenatural, para explorar nuevos e inquietantes aspectos de lo natural, y, sobre todo, para explorar la vida instintiva, material o sublimada del hombre»

---

[129] Vale la pena añadir como complemento a tal idea que Freud (1986: 242) ya advirtió en 1919 que, en realidad, no se puede afirmar sin matices que este tipo de creencias hayan desaparecido completamente, incluso en el caso del imaginario de los estratos cultos de la sociedad: «oficialmente, las personas llamadas cultas ya no creen más en la presencia visible de las ánimas de los difuntos, han asociado su aparición con *unas condiciones remotas* y que *rara vez* se realizan […]». En este caso la cursiva es mía.

(Ceserani, 1999: 144). Y esta exploración se desarrolla también mediante la literatura fantástica, especialmente en relación con ámbitos incuestionados del anterior modelo cultural, como la vida erótica (Ceserani, 1999: 146).[130]

En otro orden de cosas, y tomando la cuestión de los géneros literarios como punto de partida, Bessière (1974: 18) afirmará que lo maravilloso, exhibiendo la norma, es el sitio de lo universal, mientras que lo fantástico lo es de lo singular en el sentido jurídico. Este planteamiento es desarrollado por la misma autora y conlleva que lo fantástico –mantengo su terminología– haga de toda legalidad un asunto individual, porque ninguna legalidad física o religiosa no es satisfactoria, aboliendo todo artículo de fe (Bessière, 1974: 20). De acuerdo con esto, cabría realizar un par de reflexiones. Por un lado, en lo maravilloso aparecen fórmulas que sitúan los hechos narrados –o tienden a situarlos– en espacios ucrónicos que previenen una asimilación realista del relato, haciendo que lo universal se sitúe en otro lugar, un territorio ignoto para el ser humano de carne y hueso, un lugar donde en principio se diluye en nieblas intraspasables la empatía de los lectores a la hora de implicarse en la historia relatada e identificarse con los personajes, todo en aras de una moralidad dictada por las instancias de la tradición en sentido amplio. Entonces, el hecho de aceptar el concepto de maravilloso cristiano como

---

[130] Ampliando uno de los apartados anteriores –el dedicado a los condicionantes ideológicos en la teoría de lo fantástico–, más que el estructuralismo lingüístico de Todorov, superado por sus reflexiones antropológicas y culturales cercanas a Bessière, en Ceserani parece haber calado el generativismo lingüístico, puesto que la hipótesis que construye tras sus argumentaciones da la impresión de ser análoga con la estructura superficial y la estructura profunda (que ya hemos perfilado anteriormente) de la teoría chomskiana. De este modo, según el investigador italiano de lo fantástico hay una dicotomía entre la lectura de una historia superficial (los fenómenos inexplicables y los sucesos preternaturales) y «[…] otra historia, más profunda y significativa, que se ha ido contando indirectamente a lo largo de todo el tiempo del relato […]: la literatura fantástica finge contar una historia para poder contar otra cosa» (Ceserani, 1999: 148). La oposición con los planteamientos todorovianos aquí es total, puesto que el significado «profundo y significativo» del relato nos acerca poderosamente a lecturas interpretativas que rompían el hechizo de lo fantástico para Todorov y sus seguidores.

categoría que define este territorio ficcional, ¿no es una forma de desmiraculizar el mundo real –eso es, desencantarlo de milagros– desde una perspectiva agnóstica o atea? ¿No es el concepto mismo de «maravilloso cristiano» una construcción conceptual paralela a la de lo fantástico, entendido este como un marco literario fundamentado en la asunción del paradigma cientificista, aunque sea aquel que incorpora la física cuántica y la relativización máxima de lo real?

Por otro lado, la distinción entre universal y singular resultará obviamente muy importante en el campo creencial: la disolución misma de la religión como la sustancia que une (*religo*, *religare*) a los miembros de una comunidad, al trabar los lazos entre ellos y aunar sus voluntades. En este sentido, lo fantástico funciona como efecto de dicha disolución al tiempo que tendrá su influencia en la potenciación de la misma, en una relación dialéctica que acaba favoreciendo, obviamente, la individuación de creencias hasta llegar al nivel del sujeto. De hecho, puesto que el concepto de «individualidad burguesa» con que Ceserani (1999: 117-118) elabora su discurso crítico estaría en el centro de la vida social y biológica moderna, con una concepción mucho más individual de su relación con Dios y una ética basada en el trabajo, el estudioso italiano recurre a la idea de programa de vida a que el ser humano del paradigma racionalista somete su propia existencia, expuesta por Hans Blumenberg, un programa basado en la autoafirmación para formular hipótesis y modos con los que enfrentarse a la realidad contextual y desarrollar sus potencialidades. En este sentido, del yo con discontinuidades, grietas, vacilaciones y dudas que acompañan al modelo fuerte de la individualidad autoafirmada surgiría la literatura fantástica propia del siglo XIX (Ceserani, 1999: 120).

A pesar de la aparente contradicción que conlleva lo expuesto, a mi entender la voluntad de imponerse una individualidad potente, vaciada del componente religioso y trascendente que había sido cuasi indispensable en el pasado, sitúa al ser humano moderno en una posición mucho más compleja, en que el reto de ser suspende algunas de las defensas del sistema y predispone al ataque a la «legalidad» o al «orden establecido» que lleva a cabo la transgre-

sión fantástica de la literatura aquí tratada. En el orden de lo político, Bessière, con sus argumentaciones basadas en los códigos socio-culturales y en la multiplicidad de verdades que se plantearían ante el suceso insólito en un relato fantástico, viene a decir que este tipo de textos se adecuan a un nuevo tipo de sujeto histórico forjado a través de las ideas liberales: el sujeto-libro frente al sujeto-vasallo del Antiguo Régimen. De este modo, afirma que lo fantástico es la metáfora de la invención y de la prueba de la libertad, ya que cuando el sujeto se conoce como individuo por el juego de la razón y la sinrazón, se encuentra dotado de un pensamiento propio y descubre que lo real se acontece imprevisible (Bessière, 1974: 64).[131]

En relación con la implicación de estos receptores de las obras, más libres y autónomos, Bessière (1974: 27) afirmaba que el relato fantástico no es tanto un juego sobre el lenguaje y la autonomía literaria –lo que quiso ser la nueva narrativa contemporánea en aquella época de *Nouveau Roman*–, sino más bien duplicidad de una forma que provoca la intervención del lector con el fin de hacerlo prisionero de las obsesiones colectivas y de los marcos socio-cognitivos, a través de los efectos estéticos de orden principalmente emocional. Es decir, por un lado, lo fantástico instala lo extraño para establecer mejor la censura, lo que demuestra que la innovación estética no siempre es portadora de cambio ideológico; por el otro, el uso estético de tesis religiosas o filosóficas antitéticas, que se hallan por ejemplo en obras del fantástico del siglo XIX, impide que el relato imaginado entre en conflicto con el intelecto y el raciocinio del lector, y que el problema de si es o no verosímil reduzca su eficacia emocional (Bessière, 1974: 28, 91).

Entonces, ¿cómo se pasa a ese fantástico en que la racionalidad ha demostrado sus debilidades y ya no es un discurso homogéneo, en que los límites de la razón se habrían hecho más permeables

---

[131] Aunque, a decir verdad, ella misma parece querer desmentirlo, con un ejemplo tomado de las desventuras del protagonista del *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki, Alphonse: «autant le cas réclame la liberté du sujet, autant l'énigme impose la reconnaissance d'une nécessité. Le récit fantastique est faussement délibératif» (Bessière, 1974: 23).

a otros planteamientos impensables en siglos anteriores? Para Bessière (1974: 147), incluso el retorno de la creencia, siempre posible, no reactualiza los mismos elementos preternaturales o sobrenaturales de las narraciones del pasado, porque dichos elementos aparecían representados en relación a las expresiones históricas de la racionalidad, por lo que la permanencia de la atracción por lo fantástico reposaría, a su entender, en la exhibición de la relación equívoca del individuo con su propia aventura y de la exposición de la información antropocéntrica del suceso. De este modo, la renovación del relato, una vez caducos los motivos tradicionales, depende del uso de temas salidos del antropocentrismo, sin salir de su lógica narrativa propia, basada según Bessière (1974: 147), como se ha visto, en poner sobre la mesa dos posibilidades externas exclusivas e inadecuadas, antinómicas. De esta manera, cuando lo sobrenatural se convierte en motivo literario al haber perdido su significación primigenia en el marco creencial, entonces su retorno viene marcado por lo siniestro (Sandner, 2011: 12), ya que se conserva algo familiar vinculado con la forma, pero imbuido de un nuevo contenido que, sea el que sea, resulta perturbador en su combinación con lo conocido. La renovación antropocéntrica de Bessière seguramente es un recurso de la autora para enfatizar esa pérdida del valor trascedente y su acoplamiento a lo terrenal perceptible por el ser humano, en este caso con una fuerte carga ominosa.

En relación con esta confrontación de dos elementos opuestos, vale la pena volver a la teoría estéticas de Burke (1998: 59), que relaciona directamente el miedo –el efecto que produce la literatura fantástica– y el poder –el instrumento de aplicación de una ideología–, al afirmar que, aparte de aquello que genera la amenaza de un peligro, nada que sea sublime deja de ser una modificación del poder, el cual crece del tronco común de todo lo que es sublime, o sea, el terror. Observamos, pues, la concepción pre-democrática del poder y de su gestión a través de los planteamientos estéticos del pensador inglés: «that power derives all its sublimity from the terror with which it is generally accompanied. […] The power which arises from institution in kings and commanders, has the same connection with terror» (Burke, 1998: 60, 62). ¿Es, sin embargo, trasladable el

régimen político de la Europa de mediados del siglo XVIII al sistema democrático pluralista, al tablero ideológico occidental? Sin entrar en las disquisiciones de Foucault sobre la cuestión, que obviamente necesitarían un capítulo aparte por su importancia y su nivel de análisis, tal vez se pueda afirmar, simplificando, que en los países occidentales el poder político no tiene la dimensión «terrorífica» cotidiana que poseía más habitualmente en el Antiguo Régimen –con su sistema de arbitrariedad, carente de transparencia y proporcionalidad–, pero que en este entorno de supuesta tranquilidad y cotidiana invisibilidad del poder amenazante, surgen episodios súbitos y concretos de violencia ejercida desde el poder que tienen como víctimas ciudadanos de a pie, personas inocentes, menores de edad sin responsabilidad alguna, etc. Es decir, igual que en la configuración de lo fantástico un fenómeno ajeno a la realidad ficcional interfiere en ella provocando un efecto amenazante y el placer estético que presentaba Burke, lo sublime terrorífico del poder puede generar un placer estético cuando aparece de forma repentina y capta toda la atención de la mente de los lectores, incapaces de razonar y solo sentir la sublimidad del episodio.

Volviendo a la cuestión de las creencias, esta vez en relación con los géneros o modalidades literarias, puede estimarse que el libro del Génesis bíblico constituye una narración que, proyectándola al ámbito estrictamente de la creación verbal, recibiría una categorización o bien otra en el marco de la teoría de lo fantástico en función de las creencias de los lectores. Así, si los lectores son creyentes, el texto sería maravilloso, pero para los agnósticos o los ateos, afianzados en unos saberes científicos determinados, la verosimilitud del relato bíblico sería puesta en entredicho:

> Lo que para los creyentes es un relato que parece maravilloso, pero dogmáticamente mimético de la realidad, para otros es un relato fantástico, que puede provocar inquietud y tribulaciones en los agnósticos (los indecisos, que se ven sin recursos para decidir entre la veracidad o la ficcionalidad del relato), y para otros en fin, los ateos, es un relato maravilloso que no tiene fundamento y que, por consiguiente, no les produce la menor inquietud: lo que los ateos franceses llamaban «sor-

nettes d'église» y los españoles «cuentos para viejas». (Soldevila Durante & García Sánchez, 1997: 18)

Ahora bien, quizás la deducción no debería ser tan simple, ya que a mi parecer la inquietud o incluso el miedo formaría parte de un estado emocional que, al leer relatos bíblicos, puede afectar a diversos grupos humanos con creencias dispares. De esta manera, resulta como mínimo arriesgado afirmar que el creyente cristiano lee el Génesis y otros libros de la Biblia tan solo como una representación mimética de una realidad ucrónica establecida al dictado de Dios, mientras que los otros actúan de diferente manera. Primero, porque en el mismo seno de la comunidad cristiana existen diferentes aproximaciones a la lectura de los textos bíblicos: desde el fundamentalismo evangelista –muy presente en los Estados Unidos–, que sí que considera el Génesis como un relato de carácter mimético, hasta la exégesis historicista que busca contextualizar lo narrado en función de una investigación académica mediante herramientas de saberes como la historia, la arqueología y la crítica textual filológica,[132] que –cuando son analizadas desde una perspectiva cristiana– suelen remitir a la explicación metafórica de la narración bíblica, especialmente para superar las incongruencias del texto a nivel histórico y científico: esta clase de relatos veterotestamentarios tendrían entonces la misión de exponer como metáforas aquellas actuaciones de Dios que no podrían ser entendidas por el ser humano en su explicación «técnica» o metafísica.[133]

---

[132] De acuerdo con recientes investigaciones científicas de carácter laico, llevadas a cabo en Israel, el Pentateuco fue una creación de la monarquía tardía, destinada a propagar la ideología y las necesidades del reino de Judá, confirmando que la historia deuteronomista fue compilada en gran parte a fin de servir de fundamento ideológica a ambiciones políticas y reformas religiosas particulares (Finkelstein & Silberman, 2002: 35).

[133] Los grupos que tienden a las lecturas literales del Antiguo Testamento suelen concebir al ser humano como un ente capacitado para comprender por sí mismo las razones y los métodos de Dios en la Tierra, mientras que aquellos que optan por las soluciones más o menos metaforizadas tienden a limitar estas capacidades humanas y referirse más a lo mistérico en su relato ideológico de la

Si bien estos últimos se inscribirían en una tradición que a partir de la explicación figurada rebaja el contenido atemorizante del relato, igual que en las lecturas alegóricas de los textos literarios o en la recepción de las obras vanguardistas de carácter poetizado, las interpretaciones literales deberían crear en los lectores las sensaciones de miedo ante el poder divino superior que algunos autores conciben como la razón principal a la hora de elaborar los textos del Antiguo Testamento.[134] Por otro lado, ¿por qué motivo un agnóstico debería dudar del texto y un ateo verlo como un cuento de hadas infantil, aplicando en tal divergencia los postulados todorovianos? A mi entender, tanto el uno como el otro pueden sentir inquietud metafísica ante un texto que trata sobre la creación del mundo, con las implicaciones teológicas y morales que comporta la presencia del Mal, entre otros elementos destacables. Este reduccionismo acerca del ateísmo, además de menoscabar la capacidad sensible de muchos ateos y de infravalorar la potencia retórica veterotestamentaria, es propio de una sociedad como la española o la francesa, en que los movimientos de izquierdas con un elevado índice de no creyentes han tenido un fuerte carácter anticlerical. Sin embargo, este posicionamiento no es trasladable a priori a las personas que no creen en ningún dios o fuerzas superiores no detectadas científicamente. En consecuencia, a la hora de asignar una categoría u otra en este tipo de argumentaciones no solo hay que tomar en cuenta la ideología *de los lectores*, sino también la ideología *de la lectura*.

---

acción divina. El catolicismo ortodoxo ha solido criticar en general los planteamientos filosóficos y hermenéuticos que desde Spinoza o Schleiermacher condujeron a una orientación «liberal» de la teología basada en la crítica textual e historicista, porque considera que anula la divina inspiración de la Biblia que otorga transcendencia a las «verdades» allí reveladas (Casciaro Ramírez, 1983: 21).

[134] En relación con la idea de Dios, Burke (1998: 62-63) asegura que, si bien en justicia ninguno de los atributos que le son intrínsecos no es predominante (poder, sabiduría, justicia, bondad), en nuestra imaginación su poder es claramente el más notable e impresionante (*striking*): «[…] no conviction of the justice with which it is exercised, nor the mercy with which it is tempered, can wholly remove the terror that naturally arises from a force which nothing can withstand».

Al mismo tiempo, tal vez exista la posibilidad razonable de considerar que, con la contemporaneidad, alcanzamos una bifurcación de ese antiguo poder divino que se traslada, bipartito, a lo literario. Serían los dos tipos de mitos que Jackson (1981: 58-59) distingue en lo fantástico moderno:[135] por una parte, aquel en que la fuente de amenaza y otredad es el propio yo, sea por exceso de conocimiento, racionalidad o mal uso del poder, como por ejemplo *Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson o «Ligeia» de Poe; por la otra, el mito en que el pavor se origina en una fuente externa al sujeto, como el mismo Drácula y todo género de vampiros, o el relato sobre de Gregor Samsa de Kafka. Este segundo tipo centraliza el problema del poder, pero ambos convergen en su tendencia hacia un estado de indiferenciación del yo respecto al Otro (Jackson, 1981: 59). Ese otro que sería Dios, de acuerdo con la tesis que aquí expongo. En esta operación, la fuerza de la divinidad judeocristiana habría sufrido una dislocación de propiedades que habría supuesto igualmente el fin de su monopolio teocéntrico y omnipotente: por un lado, su inmenso conocimiento, su racionalidad y su mal uso del poder –todos presentes de algún modo en el Antiguo Testamento– y, por el otro, su externalidad al sujeto, su dimensión como alteridad reducida de lo infinito a lo indefinido por esa misma dislocación ya mencionada.

En este sentido, y enlazando con el último de los autores mencionados, en las obras de Kafka se descubre –a mi parecer– una muestra literaria propia del paradigma cultural en que, tras un largo proceso de secularización, el espacio de poder del ámbito divino de lo verdaderamente *sobrenatural* –el control sobre el tiempo, el espacio y la materia– ha quedado ocupado definitivamente por la dimensión antiheroica del ser humano: las leyes de la Naturaleza se reducen a las limitaciones, miserias e insuficiencias de las personas. Kafka es el síntoma de la culminación de una larga metamorfosis del paradigma mental y cultural de Occidente. Con razón pedía

---

[135] La investigadora británica parte de la distinción de Todorov entre temas del yo y temas del tú.

Sartre (1993: 130) sustituir «personnel» por «Dieu» y «service» por «providence» en un fragmento del *Aminadab* de Blanchot que ilustra los efectos de la ausencia de la divinidad a raíz del proceso descrito previamente, creando una sensación entre la fe, la desolación y la incredulidad:

> Invisible, le personnel ? La plupart du temps, invisible ? Mais jamais nous ne le voyons, jamais nous ne l'apercevons, même de loin : nous ne savons même pas ce que peut signifier le mot *voir* lorsqu'il s'agit de lui, ni s'il y a un mot pour exprimer son absence, ni si la pensée de cette absence n'est pas une suprême et désolante ressource pour nous faire imaginer sa venue. L'état de négligence dans lequel il nous tient est par certains côtés inimaginable.

Paralelamente, cabe subrayar que la muerte –elemento intrínsecamente ligado a lo fantástico y sus terrores– sufre un proceso de degradación simbólica durante el proceso de implantación del sistema capitalista en Occidente. Y más concretamente, la persona traspasada es vista negativamente, o es obviada, puesto que una vez difunta deja de ser un productor o un consumidor. Es decir, el punto de vista pragmático del capitalismo convierte la muerte en una merma sistémica que perjudica el logro de beneficios, pero sin el valor simbólico de carácter sagrado o trascendente que el fallecimiento podía tener en la era preindustrial o durante el Romanticismo. Todo ello no significa que la muerte sea vista en las eras industrial y posindustrial únicamente desde este punto de vista; al contrario, los disidentes del capitalismo podían asumir –aunque no necesariamente– discursos contrarios a esta actitud hacia la muerte, como en el caso del espiritismo. Al mismo tiempo, en el imaginario cultural de las sociedades occidentales permanecían en diferentes grupos sociales tanto el valor sagrado del paso al Más Allá, en los casos en que se constituía como voluntad cumplida de Dios, como el simbolismo romántico otorgado a la muerte, su pureza como acto pleno de la libertad individual en el caso del suicidio, o su trascendencia como acto colmado de poeticidad, o las visiones decadentistas del mismo. Además, si seguimos a Freud (1986: 242), a nivel transhistórico nos encontramos el

sentimiento de rechazo hacia la muerte como fuente de lo ominoso, al pensar el ser humano todavía vivo –tanto el primitivo como muchos de los actuales que no habrían superado el estadio animista– que el muerto se ha convertido en su enemigo y pretende llevárselo para que le acompañe en la nueva existencia.

Si lo irracional cristiano ha sido visto como lo opuesto a una visión cientificista y proyectada hacia el conocimiento por vía experimental, entre otros factores ha sido por culpa del mito judeocristiano de Adán y Eva –y su expulsión edénica tras contradecir las directrices divinas acerca del árbol del conocimiento– y de las políticas violentamente anticientíficas de las iglesias cristianas en el camino hasta la Modernidad. Sin embargo, recientes investigaciones científicas al respecto, en concreto las referidas a la configuración neurocognitiva del ser humano, nos ofrecen un panorama algo distinto, de mayor complejidad.[136] La creencia no definida en lo desconocido, en lo irreal, constituye un impulso codificado biológicamente que genera curiosidad y afán de indagación intelectual, de superación de los propios límites. Lo paradójico es que, cuando se fue consolidando el método hipotético-deductivo, se impuso una epistemología que chocaba frontalmente con la naturaleza de ese motor neuronal, produciéndose la reacción pertinente: una dinámica dialéctica entre creencia y ciencia positiva experimental.

En estos momentos, en el ámbito de la neurobiología comienza a vislumbrarse la posibilidad de ubicar las propensiones a la espiritualidad, la trascendencia y la devoción religiosa en circuitos y engranajes conocidos del cerebro: aspectos de la antropología de las creencias que aparecen de alguna manera en los clásicos desde Müller hasta Jung, se ven *en parte* confirmados por estudios científicos,[137] pudiéndose afirmar que la proclividad a las ideas mágicas

---

[136] Se percibe ya –aunque borrosamente– la necesidad de superar un discurso psicoanalítico basado más en intuiciones que el trabajo neurocognitivo que se lleva a cabo hoy en día, a fin de poner luz en aspectos del pensamiento humano que afectan tanto a la psicología como a las Humanidades en general.

[137] Tampoco habría que dejarse llevar por la ampulosidad de la terminología: por el momento se trata de estudios bastante limitados tanto cuantitativa (número

o religiosas estaría preinscrita en el sistema nervioso y sería similar a la tendencia a mostrar miedo ante amenazas evolutivamente relevantes, como los reptiles (Tobeña, 2013: 11, 85). Se confirman también ideas y calibraciones sobre aspectos psicocognitivos tratados por la teoría y la crítica de lo fantástico. Así, algo muy vinculado con las creencias en determinados análisis críticos es la distinción entre incredulidad e incertidumbre, que a veces se han utilizado como sinónimas. La neurociencia asegura que el lector, al sentir incertidumbre, hace trabajar partes del cerebro diferentes que cuando siente incredulidad, o que cuando siente lo contrario de esta última, o sea credulidad. De acuerdo con el catedrático de piscología médica Adolf Tobeña (2013: 77), la aceptación de cualquier proposición sobre el mundo como cierta o falsa parece requerir engranajes más bien primarios: la verdad nos «gusta» (núcleo caudado), la falsedad nos «repugna» (corteza insular) y la incertidumbre nos inquieta y desconcierta (córtex cingulado), al tiempo que evaluamos la consistencia del mensaje.[138]

Sin salirnos de estos últimos avances neurocognitivos, recordemos que la distinción de Todorov entre lo maravilloso y lo fantástico puro tiene un precedente importante en la distinción freudiana entre los cuentos tradicionales y los relatos con presencia de lo ominoso, los cuales excitarían la angustia y el horror. Freud (1986: 234) hacía notar el origen de este efecto terrorífico en:

> La presencia de «dobles» en todas sus gradaciones y plasmaciones, vale decir, la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas; el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra […], de suerte que una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra; la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse

---

de sujetos) como cualitativamente (tipología de los sujetos) y que han sido proyectados desde unos parámetros determinados que influyen en la definición del objetivo y en la interpretación de los datos.

[138] Los términos entre paréntesis indican los componentes del cerebro que se activan en la reacción cerebral ante el *input* indicado, correspondiéndose con las sensaciones señaladas antes del paréntesis.

> sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar propio […], y, por último, el permanente retorno a lo igual […].

Un equipo de neuroimagenólogos de la Universidad de Pequín constataron que la mente de los cristianos evoca a Jesús de Nazaret de una forma similar a cómo trabaja cuando el sujeto piensa en atributos de uno mismo o de un familiar cercano (Tobeña, 2013: 156-157). Es decir, no acudían a los lugares del cerebro donde se almacenan recuerdos episódicos biográficos particulares, que sería lo normal cuando se pide que juzguemos los atributos de otra persona, sino que esos sujetos lo trataban como una figura totalmente familiar. Si tenemos en cuenta que los relatos maravillosos cristianos referidos a figuras como la de Jesús no son ominosos, tendríamos que interrogarnos sobre esa «equivocación sobre el propio yo» a que aludía Freud, no siendo la religiosa una proyección mental que duplique y opere en lo ominoso, sino focalizada en la Mismidad. En ese sentido, la categorización de lo maravilloso como espacio donde los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito se correspondería con la actitud del lector real creyente que toma como propia –y por lo tanto aproblemática– la aparición de referentes de la divinidad cristiana.

Volviendo al cambio de paradigmas que ha centrado una parte de las reflexiones anteriores en cuanto a la consideración de las creencias en un mundo donde no solo conviven diversas modalidades de las literaturas fantástica y maravillosa, sino multitud de creencias (institucionalizadas o individuales), se tiene ciertamente la sensación de que la historia la escriben los vencedores: es obvio que a una élite intelectual y cultural le interesa plantear un cambio de paradigma ocupado en exclusiva por las coordenadas de la ciencia positiva y experimental, pero los datos sobre las creencias en Occidente cuestionan un planteamiento tan rotundo. Además, todo ello abre fisuras que nos hacen pensar, instintivamente, en obras –más bien del ámbito audiovisual– que algunos críticos reúsan denominar «fantásticas», ya que en ellas los personajes de carácter preternatural aparecen no solo humanizados, sino plenamente naturali-

zados e integrados en nuestro mundo, como una comunidad compatible con la alteridad humana: *Underworld*, *True Blood*, *Twilight*. Ya no tratarían sobre una irrupción inquietante en nuestro mundo, ni acerca de una anormalidad que busca denunciar la extrañeza de una cotidianidad problemática.[139] Más bien, quizás, sean fórmulas que simbólicamente intenten reconciliar la necesidad de creencias irracionales con la hegemonía de un discurso intelectual que las oculta desde el ateísmo o el agnosticismo.

## 1.4. Introducción teórica al concepto de ideología

### 1.4.1. Algunos apuntes previos

«Ideología» es un término que ha pasado por múltiples etapas de significación, en los dos sentidos de esta palabra, es decir, tanto en relación con el sentido o sentidos que más o menos se daban como válidos mayoritariamente en una época determinado, como en cuanto al grado de aceptación o de consideración académica en los estudios en que las ideas sociales, políticas, religiosas o culturales hacían su aparición. En general, su denostación ha venido marcada por considerarla poco apta como categoría analítica por resultar excesivamente amplia, difusa o inconsistente, comportando que su mera mención se podía asociar con todo y con nada.[140] Así, pueden encontrarse textos en que se defiende que cualquier aspecto de lo humano es ideológico, mientras que en otros la ideología se conforma como una visión deformada de la realidad que, por lo tanto, es falsa y –si todavía se mantiene– debería ser extirpada y eliminada de raíz. La deslegitimación de lo ideológico también ha pasado por

---

[139] Véase el inspirador análisis de Roas (2013: 104-107) al respecto de este fenómeno.

[140] A mediados de los años 90, el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1994: 266) denunciaba que el concepto de ideología había sido tan usado y ha sufrido tantos abusos que ya no funcionaba como concepto, ya no se creía en él.

una visión que la reducía a la esquematización de planteamientos políticos en un formato granítico o incluso totalitario: las momias de Lenin y José Antonio hechas palabra sacrosanta. De hecho, ya que se hace alusión a estas sombras del pasado, la ideología a nivel coloquial se entiende negativamente al connotar ideas que no son sino residuos de «debates eruditos», como pone de manifiesto van Dijk (1999: 15) y se expondrá más adelante en este mismo apartado:

> a) las ideologías son creencias falsas; b) las ideologías esconden las relaciones sociales verdaderas y sirven para engañar a otros;[141] c) las ideologías son creencias que tienen los otros;[142] y d) las ideologías presuponen definiciones de verdad y falsedad cuya naturaleza sirve social y políticamente a sus propios intereses.

Por el lado académico, se pueden distinguir tres intentos en teoría política contemporánea para acabar con la aplicación analítica del concepto de ideología: la crítica de Daniel Bell, que la identificaba con los paradigmas del s. XIX y sus pretensiones universalistas, falsamente humanistas y artificiosas por haber sido moldeadas por intelectuales; la negación de relevancia teórica realizada por Michel Foucault; y, finalmente, el postulado del establecimiento definitivo de la sociedad democrático-liberal, elaborado por Francis Fukuyama (Comargo, 2011: 11-12). Cada uno de ellos merecería un

---

[141] Estas dos primeras opciones, al tiempo que se consolidaban en el imaginario popular, contribuyeron notablemente según Laclau (2011: 9) a las críticas devastadoras que recibió el concepto de ideología a nivel analítico y su consecuente «[…] lugar decreciente, en las últimas décadas, en el análisis social».

[142] Como diría Žižek (1994: 4): «when some procedure is denounced as "ideological *par excellence*" one can be sure that its inversion is no less ideological» [la cursiva en este caso es mía]. También con base en esta creencia Althusser compara implícitamente –y tal vez involuntariamente– la ideología con el Diablo, en la definición popular de este extendida por los miembros de la Iglesia, o sea, aquel cuyo triunfo depende de que no se crea en su existencia, la cual siempre negará: «c'est un des effets de l'idéologie que la dénégation pratique du caractère idéologique de l'idéologie, par l'idéologie : l'idéologie ne dit jamais "je suis idéologique"» […] (1995: 306). Sea como sea, a mi parecer tiene tanta capacidad de habla una ideología como el Diablo.

capítulo propio, pero a lo largo de este apartado aparecerán diversas de las tesis que –desde posicionamientos próximos a los mencionados– han contribuido a denostar el uso de la ideología en las disciplinas humanísticas, o como mínimo que han puesto sobre la mesa las deficiencias o inconvenientes que podía mostrar en el ámbito investigador. Con todo, a nivel preliminar me gustaría solamente explicitar que los tres planteamientos anteriores presentan no solo importantes diferencias y perspectivas académicas bastante alejadas, sino también insuperables contradicciones entre sí, asunciones antitéticas que revelan la posibilidad de establecer contraargumentos a favor del uso de la ideología en los estudios de determinadas disciplinas.

Si en este trabajo he optado por utilizarla es por causas diversas –algunas algo obvias– que no la desmerecen como concepto aplicable en el ámbito académico, es decir, como categoría con la capacidad de ser aplicada eficazmente en los análisis, en este caso dentro del ámbito de la teoría literaria y la literatura comparada. El primero de los motivos es que no he localizado otra término mejor para referirme al ámbito que posteriormente perfilaré con más precisión. El segundo es que, a pesar de todas las críticas y vapuleos que ha recibido, sigue siendo utilizada tanto en el terreno académico y en el espacio público de los medios o de las instituciones, como en el ámbito simplemente coloquial de comunicación interpersonal.[143] La tercera causa está estrechamente relacionada con la primera y radica en el hecho de que cualquier concepto es definible y, por lo tanto, se puede conformar a cualquier marco de estudio bien delimitado, siempre de acuerdo con una elaboración académica e investigadora previa que lo sitúe dentro de unos vectores de comprensión determinados. La cuarta consiste en que el mero uso del concepto en una discusión teórica que lleva lustros sobre la

[143] Villoro (1985: 10) defiende el uso del concepto de ideología, ya que, a pesar de ser «un término impreciso», su uso frecuente indica que carecemos de otra palabra que pueda expresar su misma denotación, aunque hay que recuperar sus orígenes y «pensarla de nuevo».

mesa –aunque sea para criticarlo– hace que se merezca su inclusión en un análisis en que sean protagonistas elementos propios o vinculados a él.

Por todo ello, entonces, y mucho más que vayamos descubriendo a lo largo del presente apartado, el trabajo tratará acerca del componente ideológico en la literatura fantástica, y no lo meramente político, social, cultural o religioso. La mención de la palabra «literatura» plantea, sin embargo, nuevos problemas. De hecho, los estudios literarios han sido un ámbito en que el uso o abuso del concepto de lo ideológico ha contribuido a desvalorizarlo en el terreno intelectual. Por un lado, a lo largo de la Modernidad, que es justamente cuando nace la ideología como término teórico, se ha desarrollado un grave conflicto entre este y una serie de planteamientos sobre la esencia o los rasgos indiscutibles de la literatura, que tenían en común una aversión hacia todo lo político y lo socialmente útil –aunque no así respecto a lo creencial–, fundamentándose en el lema simplificador de «el arte por el arte». Cualquier contribución a lo literario que estuviera «manchada» de tintes ideológicos o políticos era considerada desde este punto de vista un ultraje a la pureza integral de la «verdadera» literatura. Se trata de una idea que ciertamente ha hecho mella en muchos autores, grupos, corrientes, e incluso modalidades literarias determinadas, aunque hoy en día el auge de los estudios culturales, poscoloniales y de género, por mencionar los más importantes, han rebajado sustancialmente la capacidad de incidencia de esos planteamientos, que con todo perduran en espacios diversos del mundo de la cultura occidental. Igualmente perdura la influencia de los férreos defensores del realismo literario como la única modalidad que transmite o refleja el compromiso político de los autores del texto, esto es, su ideología, que en la inmensa mayoría de los casos es izquierdista: se trata del texto-denuncia, del escaparate de la crueldad y la deshumanización del capitalismo, la única salida para no caer en la rueda del conformismo y el ciclo existencial de la era (pos)industrial. Todo ello ha comportado el establecimiento de clichés acerca de determinados tipos de obras: las realistas compro-

metidas pueden parecer reduccionistas en lo literario para muchos críticos y lectores, mientras que las pertenecientes a las literaturas no miméticas pueden ser juzgadas por otros críticos y lectores como meras negaciones de la posibilidad misma de que lo ideológico esté presente en el texto literario. En definitiva nos movemos en un mundo que, aunque se esté digitalizando a marchas forzadas, está todavía lleno de papel y sus derivados: las pancartas de las manifestaciones con lemas irrenunciables, las etiquetas que colocamos por necesidad cognitiva, los carteles de las presentaciones en librerías que se decoran con iconografías semióticamente unívocas y, al final, los libros en los estantes.

Por otro lado, –y aquí tengo en mente sobre todo el marco hispánico– también es cierto que la aplicación del término en los estudios literarios ha venido acompañada de un desinterés general por su uso en otras disciplinas, en las cuales durante décadas se ha debatido acerca de su definición y del alcance epistemológico del concepto. De este modo, da la impresión que ha existido y existe todavía una frontera entre los investigadores del fenómeno y la producción literarias, por un lado, y, por el otro, otras disciplinas de las humanidades o de las ciencias sociales, una frontera amurallada que funciona como una especie de pantalla a través de la cual se observan y conocen otros planteamientos, pero que no permitiría acceder ni tocar los bienes y útiles teóricos que se hallan «al otro lado». Y si se lleva a cabo, casi siempre es a partir de una noción o un aspecto concreto que puede interesar en un momento dado, sin establecer o plantearse la dimensión teórica de lo ideológico como concepto, o bien desarrollando planteamientos y postulando conclusiones sin tener en cuenta las contribuciones al respecto de disciplinas no relacionadas con la filología. Así, por ejemplo, se trata acerca de la ideología patriarcal o lo transgresor de género en el caso de los estudios literarios feministas, o sobre la ideología capitalista en la novela realista decimonónica paralela al avance de la Revolución industrial. O bien, ha tenido lugar la incorporación de formulaciones simplistas de carácter marxista acerca de la función de lo económico en la creación literaria o en el mercado editorial

o literario, tratándose en muchas ocasiones de planteamientos que no van más allá de la configuración de un panorama en que los aspectos económicos determinan el proceder de escritores, el marco ideológico de una obra o el uso de un vocabulario u otro. Sin la intención de minusvalorar tales aportaciones, que en algunas ocasiones no son solo pertinentes, sino perfectamente válidas y positivas para la ampliación de conocimientos, más que tomar en consideración el papel de lo ideológico como abstracción que merece una atención específica, estos trabajos aplican fórmulas preconcebidas de forma automatizada.

En toda esta cuestión, como decía más arriba, merecería un capítulo propio la aplicación de las tesis del posestructuralista francés Michel Foucault[144] sobre el poder y todas sus derivaciones posteriores en diversos ámbitos de los estudios literarios más innovadores y sugerentes, que sí que han resultado muy productivas y han creado profusas conexiones entre el discurso literario y lo ideológico.[145] Igualmente, otros muchos planteamientos desde la filosofía, el pensamiento y los estudios culturales (Butler, Benhabib, Žižek, Agamben, etc.) aplicados a los estudios literarios poscoloniales o de género, principalmente, han resultado esenciales a la hora de establecer sinergias para ahondar en el papel de lo ideológico en

---

[144] El intelectual galo analizó el funcionamiento y los dispositivos del poder en los siguientes estudios: *L'ordre du discours* (1971), *Surveiller et punir* (1975) y *La volonté de savoir* (1976). Ahora bien, al parecer de Žižek (1994: 13), el abandono de la problemática de lo ideológico supuso un debilitamiento de la teoría de Foucault. Por otro lado, en cuanto a las relaciones de la ideología con el poder, cabe subrayar que Thompson (1984: 4) considera epistemológicamente válido un concepto crítico de ideología, asumiendo que esta solo se da cuando hay relaciones asimétricas de poder y dicha dominación debe de ser puesta bajo luz y taquígrafo, frente a lo que este mismo autor denomina la concepción neutra de la ideología, que, como sistemas de pensamiento, creencia o prácticas simbólicas, aparecería por doquier independientemente de las relaciones de poder existentes.

[145] Ahora bien, debe quedar claro que el «ultramaterialismo» de Foucault le impedía considerar la existencia de una esfera de ideas, por lo cual el concepto mismo de ideología estaba excluido de su discurso analítico y sus argumentaciones (Hawkes, 2003: 153).

textos literarios diversos, aunque especialmente en los producidos durante la era posmoderna. No obstante, estas corrientes de análisis resultan todavía bastante más frecuentes y presentes en la vida académica del ámbito anglosajón que en el mundo hispánico, donde, como decía anteriormente, abundan sobre todo los planteamientos filológicos, historiográficos o basados en teorías estrictamente literarias de carácter formalista. En definitiva, las más de las veces el uso del concepto de ideología en los análisis literarios no viene definido previamente, aunque sea uno de los componentes del tema del trabajo, sino que se sobreentiende, asumiendo que los lectores ya saben a qué se refiere, o se utiliza en un sentido difuso, a modo de cajón de sastre, función que otros términos no podrían abarcar.

### 1.4.2. Teorías de lo ideológico

#### 1.4.2.1. En el principio, ¿era la ideología?

Al tratar acerca de las teorías de lo ideológico –igual como sucede en el caso de lo fantástico o de otros conceptos que se han ido integrando en el corpus de categorías analíticas del ámbito académico–, se observa que determinadas corrientes, escuelas, movimientos o perspectivas investigadoras propias de los estudios literarios, de la lingüística o de otras disciplinas han condicionado fuertemente la interpretación, definición y aplicación del concepto de ideología.[146] Obviamente, en el seno de la politología ha sido una cuestión debatida, controvertida y que ha servido de fuente para las disciplinas que aquí resultan más cercanas. De este modo, desde el estructuralismo hasta el análisis del discurso, pasando por los estu-

[146] ¿Es una irónica redundancia sentenciar que no hay teorías más ideologizadas que las consagradas a la ideología? Las teorías, como nos recuerda el religioso y antropólogo Lluís Duch (1996: 186), nunca son inocentes, sino que –aún subrepticiamente– se hacen eco de intereses creados muy diversos, a menudo francamente «execrables».

dios de género, el psicoanálisis o la pragmática, se suman multitud de perspectivas y aportaciones, aunque indudablemente la más recurrente sin duda alguna ha llegado desde los planteamientos marxistas y posmarxistas, especialmente fructíferos en el área anglosajona. De esta manera, se han reproducido los volúmenes académicos en que, más que la ideología en un sentido amplio y global, se glosan de forma más o menos crítica las formulaciones de lo ideológico en los textos de los principales teóricos marxistas y posmarxistas, saliendo escasamente del paradigma escogido como primordial, o bien vinculando cualquiera de los otros temas tratados –especialmente Nietzsche y la posmodernidad– con el problema de fondo para sus intereses: ¿qué opina el (pos)marxismo de ello? Ejemplos muy bien elaborados de este planteamiento son *The Concept of Ideology* (1979), en cuatro tomos, del sociólogo chileno Jorge Larraín; *Ideology: An Introduction* (1991), del eminente teórico y crítico literario británico de origen irlandés Terry Eagleton; o *Ideology* (1996; 2003) del investigador galés y profesor de literatura David Hawkes, discípulo del anterior.[147] En todo caso, en este apartado llevaré a cabo una somera aproximación a la visión y el tratamiento del concepto a través de este tipo de lecturas de lo ideológico, pero también a través de otras aportaciones, que en su conjunto resultan, a mi entender, las más relevantes en el panorama crítico y también aquellas que pueden contribuir más eficazmente al estudio y análisis de los textos literarios fantásticos.

La concreción de las ideologías en modalidades de abstracción, proyección y acción políticas tal y como las conocemos –o imaginamos– hoy en día es un fenómeno fruto de la Modernidad. Como

---

[147] Van Dijk (1999: 11) también advierte sobre esta práctica habitual en filosofía y sociología, consistente en comentarios sobre comentarios de los clásicos focalizando intensamente en los pensadores marxistas. Desgraciadamente, para poder introducir a los lectores a dichos planteamientos –igual que en el caso de las teorías de lo fantástico– deberemos reiterar bastantes aspectos y posicionamientos sobre la ideología que pasarán a formar parte de esta escolástica de la glosa que pienso que –a pesar de todo– quizás resultará novedosa para los interesados en los estudios literarios.

afirma el filósofo y ensayista catalán Ferran Sáez Mateu (2008: 130): las ideologías que marcaron el siglo XX provienen, casi sin excepción, de las últimas décadas del siglo XIX: el marxismo «científico», el socialismo utópico, el liberalismo, el anarquismo, el biologismo racial, el nacionalismo, el protofeminismo de las sufragistas o el colonialismo entendido como proyecto civilizador a escala mundial. ¿Es casualidad que el personaje histórico que concibió el término con que hoy designamos el componente del título del presente estudio tuviera una vinculación de cariz político con otra destacada figura que ya conocemos, la cual tuvo un papel destacado en la configuración de la teoría de lo sublime, que tan crucial fue para la literatura fantástica? Y es que la Historia nos ofrece este tipo de singulares sorpresas. La conexión es un hecho, no el resultado de buscar tres pies al gato: Destutt de Tracy, el aristócrata francés reconvertido a revolucionario que creó el término «ideología» a principios del siglo XIX, fue el responsable en 1790 de uno de los panfletos más relevantes en respuesta al llamamiento antirrevolucionario de Burke, reivindicando la necesidad de llevar hasta el final la sublevación contra el Antiguo Régimen en Francia. Es decir, dos de los más remarcables teóricos de su tiempo, a caballo entre dos momentos de la Historia y en dos orillas de Europa, se posicionaron en dos bandos ideológicos –hoy ya lo podemos llamar así–, uno en la defensa de ciertas garantías para evitar una debacle institucional y social, otro entusiasmado con una transformación que –con el apoyo de una parte de la población– parecía imponer aquellas ideas que se habían forjado en salones, controvertidos volúmenes del *Index librorum prohibitorum* y panfletos esporádicos. La ironía de la historia radica en el hecho de que, mientras Burke postulaba en sus planteamientos más teóricos la belleza del terror ficcional, Destutt de Tracy acabó siendo acusado de ser el instigador del Terror real durante el período revolucionario francés, entre otras fechorías. En efecto, Napoleón le achacaba la creación de una sombría metafísica que no es sino su concepto de ideología.[148] Se trata de la primera

[148] Afirmaba en 1812 Bonaparte, siendo ya el Emperador Napoleón I: «c'est

y pronta repulsa de este término, utilizando además un esquema argumentativo similar al marxista posterior, aunque, como veremos, la propuesta de Destutt de Tracy no se corresponde con el sentido posterior de la palabra que ha llegado hasta nuestros días.

¿Cómo definía, pues Destutt de Tracy su concepto de ideología? Se trata de la ciencia de las ideas, como reacción tanto a una noción idealista de conceptos a priori, como del determinismo histórico, y se basa en el análisis del proceso a través del cual las mentes convierten las cosas materiales en ideas (Hawkes, 2003: 60). De hecho, como se puede observar, estos postulados provienen del materialismo francés dieciochesco, el sector que reforzará la línea más antisobrenaturalista de la Ilustración, con figuras como Condillac, Helvetius o Holbach, que apuntan el principio que las ideas tienen su origen primigenio en la experiencia material. En realidad, como explica Hawkes (2003: 60), la ideología de Destutt de Tracy apunta hacia una metaciencia, una «ciencia de las ciencias», al indagar acerca el origen del pensamiento científico e intentar recrear una genealogía «científica» del pensamiento: «the project of the *idéologues* threatened to 'destroy all illusions'»[149] (Hawkes, 2003: 60). Entre ellas, el Cristianismo. Estos planteamientos verdaderamente asediaban a los poderes conservadores o fundamentados en la tradición

---

à l'idéologie, à cette ténébreuse métaphysique, qui, en recherchant avec subtilité les causes premières, veut sur ses bases fonder la législation des peuples, au lieu d'approprier les lois à la connaissance du cœur humain et aux leçons de l'histoire, qu'il faut attribuer tous les malheurs qu'a éprouvés notre belle France. Ces erreurs devaient et ont effectivement amené le régime des hommes de sang. En effet, qui a proclamé le principe d'insurrection comme un devoir ? qui a adulé le peuple en le proclamant à une souveraineté qu'il était incapable d'exercer ? qui a détruit la sainteté et le respect des lois, en les faisant dépendre, non des principes sacrés de la justice, de la nature des choses et de la justice civile, mais seulement de la volonté d'une assemblée composée d'hommes étrangers à la connaissance des lois civiles, criminelles, administratives, politiques et militaires ?» (Bonaparte, 1822: 88-89).

[149] Es decir, mientras que las sensaciones que obtenemos de los objetos externos son fiables por cuanto proceden directamente de la materia, las ideas que se forman dichas sensaciones pueden estar mal concertadas o organizadas, lo cual conduce inexorablemente a conclusiones falsas (Hawkes, 2003: 61).

de la época, en la línea de Burke o Napoleón, puesto que significaban la posibilidad de un continuo proceso de desenmascaramiento de la falsedad de determinadas ideas en el sentido actual de las «ideologías», o sea, lo que en términos marxistas posteriores Hawkes (2003: 61) denomina una «revolución permanente».

En el marco de los límites de la Ilustración como proyecto ideológico, se puede relacionar esta dimensión crítica de las teorías de Destutt de Tracy hacia la desconexión entre el producto de los sentidos (lo perceptible) y las ideas elaboradas en la mente, con la crítica de la razón pura de Kant, y más en concreto con la crítica al dogmatismo metafísico, por un lado, y, por el otro, la visualización de los límites de la razón humana, que se concretan en aquello que el filósofo germánico bautizó como «antinomias». En efecto, a su entender, son contradicciones de carácter lógico que dimanan de las leyes mismas de la razón cuando, rebosando los límites de la experiencia sensible, pretende alcanzar un conocimiento absoluto en el mundo de lo relativo: «[son] consecuencia natural de una ilusión de la razón que confunde las necesidades de nuestro pensamiento (razón pura o teórica) con las necesidades de las cosas (razón práctica)» (González Serrano, 1887: 322). De este modo, las extrapolaciones realizadas desde el campo de la experiencia al ámbito de las ideas elaboradas por generalización supone la creación de dos postulados que son entre sí irreconciliables, y, aunque las extrapolaciones resultan necesarias porque la naturaleza humana y sus posibilidades epistemológicas derivan de ellas, deben ser tomadas con cautela. Esta es una de las grandes muestras de los límites de esa razón que, desde posturas racionalistas ilustradas, serán claves a la hora de entender la literatura fantástica.

#### 1.4.2.2. Y la ideología se hizo marxista…

Estos planteamientos y otros de carácter materialista que se ven la luz en la primera mitad del siglo XIX resultarán fundamentales –junto con la dialéctica hegeliana y su perspectiva de los procesos

históricos– en la configuración de la más importante y polémica aportación a la historia de la ideología. En efecto, en el seno del pensamiento marxista se construye el postulado de la ideología como falsa consciencia, que resultará fundamental en la época contemporánea. Ahora bien, antes de entrar con esta cuestión, es necesario aclarar que de ese significado primigenio de la ideología como «ciencia de las ideas» poco a poco se pasó a concebirlo como conjuntos de ideas que, de alguna manera, configuraban fórmulas para entender el mundo, cosmovisiones particulares, en definitiva, de un modo más cercano al que se ha ido consolidando en la época contemporánea. Es decir, se trataba de una concepción de la ideología como un repertorio de ideas que alguien posee. En este marco de comprensión, por lo que respecta al posicionamiento marxista acerca de lo ideológico,[150] la mayoría de teóricos posteriores coinciden en remarcar que se produjo un «malentendido» en el seno mismo del movimiento, una tergiversación que dio pie a dictaminar como postulado marxista el determinismo material de las ideas, es decir, que las ideas vienen determinadas de forma mecánica por lo material.[151]

---

[150] Obviamente, la explicación de la ideología como conjunto de ideas que perturban el raciocinio en la percepción de una realidad previa y profunda no es patrimonio del marxismo ya que, por esta vía o por otras paralelas, pensadores de diversas orientaciones políticas incorporan y aplican a sus argumentaciones. De este modo, por ejemplo, un crítico del pensamiento izquierdista –especialmente en sus determinaciones utopistas– como Sáez Mateu (2008: 83-84) define la función de los *okupas* en la sociedad occidental de acuerdo al imaginario de izquierdas como sigue: «el bon salvatge okupa té una funció social fictícia i distorsionadora, però funció al capdavall. Garanteix performances mediàtiques amb regularitat i genera conflictes imaginaris, tot ocultant-ne els reals».

[151] Gramsci (1970: 276-277) pone encima de la mesa el problema, bautizándolo como «materialismo histórico mecánico» y acusando a sus valedores de los mismos rasgos que Freud endosaba a las etapas inmaduras del ser humano: «la pretensión (presentada como postulado especial del materialismo histórico) de presentar y exponer toda fluctuación de la política y de la ideología como expresión inmediata de la estructura tiene que ser combatida en la teoría como un infantilismo primitivo, y en la práctica hay que combatirla con el testimonio auténtico de Marx […]».

El «malentendido» en cuestión procede en gran medida del volumen conjunto de Marx y Engels que más sólidamente expone los principios del materialismo histórico, *Die deutsche Ideologie* (*La ideología alemana*) (1845-1846). Uno de sus fragmentos más citados es el siguiente:

> […] Las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y sujeto a condiciones materiales. La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponden pierden, así, la apariencia de su propia sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia. (Marx & Engels, 1974: 26)

Obviamente, la designación de lo ideológico como «nebulosas» condensadas en el cerebro («*Nebelbildungen*» en el original), que evocarían la presencia de paisajes góticos y de lo maravilloso alemán de la época precedente al surgimiento del marxismo, indica que la visión sobre ella no era precisamente positiva, ni se la veía como un componente constructivo de la naturaleza humana en general. Incluso, igual que hace explícitamente Althusser (1995: 295), su estatus podría ser comparado con el del sueño antes del surgimiento de las teorías freudianas, teniendo ambos –ideología y sueño– la consideración de construcciones imaginarias, de residuos mentales caóticos engarzados a partir de las experiencias diurnas.[152]

En cualquier caso, esta fue la tesis que triunfó en la Unión Soviética –donde se convirtió en el dictado oficial– y también en la gran mayoría de la intelectualidad orgánica de otros países del

---

[152] «L'idéologie est alors pour Marx un bricolage imaginaire, un pur rêve, vide et vain, constitué par les "résidus diurnes" de la seule réalité pleine et positive, celle de l'histoire concrète des individus concrets, matériels, produisant matériellement leur existence» (Althusser, 1995: 294).

mundo, especialmente en aquellos donde se establecieron regímenes comunistas que imponían esta visión de las cosas.[153] De hecho, las simplificaciones materialistas de Lenin, la organización centralizada del partido bolchevique, los métodos represivos del partido único y la llegada al poder de un Stalin poco entendido en cuestiones teóricas contribuyeron definitivamente al establecimiento del materialismo reductivo como la filosofía oficialista en el mundo marxista, retrocediendo así a la concepción napoleónica de la ideología como un conjunto de ideas vagas que reclaman engañosamente su autonomía de las circunstancias materiales (Hawkes, 2003: 107).

En ello hay que tener en cuenta una cuestión importante para comprender el calado de esta lectura, especialmente en los movimientos marxistas de los países que sufrieron el fascismo. El contexto de la argumentación citada más arriba se produce en contraposición a la «filosofía alemana», o sea, a los filósofos alemanes con notables influencias del idealismo hegeliano, pero que se sintetizan en estos fragmentos en fórmulas como la mencionada o como «la ideología alemana» del título. La creencia según la cual el nazismo fue el resultado de una combinación (terrorífica) de nacionalismo expansionista y elementos propios de la filosofía alemana[154] –que básicamente se extraían del idealismo absoluto de Fichte y Hegel, así como las afirmaciones más contundentes e inmisericordes de Nietzsche– comporta que las afirmaciones vertidas en el famoso volumen de Marx y Engels resulten mucho más verosímiles y emocionalmente más potentes como lemas a seguir en la gran marcha hacia la dictadura del proletariado.[155]

---

[153] Incluso un pensador muy cercano a la ortodoxia marxista como Villorio (1985: 11) reprueba abiertamente los regímenes socialistas que han impuesto dictaduras político-militares, y les acusa de «caer» en la ideología: «el marxismo es uno de los ejemplos más claros de cómo un pensamiento libertario y crítico, al convertirse en doctrina, se vuelve ideológico».

[154] Aunque en la obra, como su extenso subtítulo indica, la crítica se dirige a las tesis de los hegelianos Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer y Max Stirner.

[155] Cabe señalar que este volumen no fue publicado en su versión completa hasta 1932, aunque circularon algunas de sus partes desde principios del siglo XX.

Sin embargo, como apunta el mismo Hawkes (2003: 89), siempre ha existido una corriente en el marxismo que ha contemplado la relación entre las ideas y el mundo objetivo en términos más sofisticados y que, por lo tanto, ha mantenido una aproximación más genuina (*truer*) respecto a la dialéctica establecida por Marx. Sus fundamentos se encuentran igualmente en textos del padre político del comunismo, aunque ya más elaborados, como en su consideración de la praxis como algo material e ideal o subjetivo y objetivo simultáneamente, dado que consiste en la translación de ideas mentales a efectos físicos (Hawkes, 2003: 90). La Historia se mueve por la interacción dialéctica de lo ideal y lo material –en un espíritu muy hegeliano propio de Marx–, posibilitando la síntesis de lo que anteriormente eran dos corrientes aparte: el idealismo y el materialismo.[156] Sea como sea, cuando esta línea de pensamiento marxista, interpretando los textos de Marx –y a veces de Engels–, asegura que existe una influencia no unidireccional, lo hace en un sentido igualmente crítico hacia lo ideológico. En efecto, las representaciones han ejercido una influencia determinante en la Historia, pero esto ha sucedido porque la gente que las ha utilizado ha sufrido engaño sobre la actividad real que estaban llevando a cabo, y también han engañado a otros acerca de ello. Las representaciones sobre este quehacer no son pues reales, sino meramente imaginarias, ocultando o disimulando siempre los intereses materiales. Por ejemplo, la pequeña burguesía[157] se ha formado una imagen falsa de

---

[156] La falsa conciencia, entonces, consistiría en la contradicción entre estas dos corrientes, pese a que la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo no es ilusoria, sino que su relación ha sido distorsionada (Hawkes, 2003: 91). ¿Cómo se entiende semejante paradoja? La antítesis sujeto-objeto es una acertada descripción de la situación existente, en la que un Yo independizado entra en una relación antagónica con su entorno, pero la resolución de ello no puede venir solo de lo subjetivo, sino de la práctica, la actividad misma de buscar la unidad de lo ideal y lo material (Hawkes, 2003: 90).

[157] Ignoro si Hawkes considera el grupo social que denomina «petty bourgeoisie» como todavía existente porque en su discurso utiliza el presente histórico, pero me temo que es así porque en otro lugar defiende la actualidad del concepto de

sí misma como la clase social universal, por lo cual la relación normal de la representación con la realidad está distorsionada, confundiendo lo representado con la realidad –como en la cueva de Platón–, cosa que finalmente nos conduce a una definición (marxista) de lo ideológico basada en la noción de representación: «ideology consists in an inability to recognize the mediating function of representation, in assuming that it is an autonomous sphere, an thus mistaking the appearance for the thing-in-itself» (Hawkes, 2003: 94).

De hecho, el marxismo clásico se ha caracterizado por un espíritu de sospecha que ha usado la etiqueta de ideología ya sea como un incentivo para provocar la búsqueda de intereses ocultos, ya sea como designación de los mismos una vez descubiertos en los discursos de las otras orientaciones políticas o en las corrientes internas díscolas o disidentes. La ideología sería entonces aquel mal espíritu a revelar para poder contemplar la verdad intacta, que en caso marxista se identifica además con una disciplina científica. Un ejemplo contemporáneo de ello es la postura del filósofo mexicano Luis Villoro en relación con el concepto de ideología, en un popular artículo publicado originalmente en 1974. La definición de ideología a la que llega Villoro (1985: 27) consiste en que las creencias compartidas por un grupo social –no habla de clases– son ideológicas si y sólo si no están suficientemente justificadas y cumplen la función social de promover el poder político de ese grupo, pudiéndose formular alternativamente como «creencias» o como «enunciados

---

proletariado. Así, tomando la definición del mismo como las personas cuyos ingresos se derivan de la venda de su fuerza de trabajo por un salario, que a su entender se corresponde con la mayoría de los trabajadores contemporáneos, afirma que las teorías de Marx no han quedado obsoletas por la bajada del número contabilizado de los pertenecientes a la clase trabajadora (Hawkes, 2003: 111). Aunque determinados rasgos de las definiciones de ambos encajen todavía con ciertos grupos sociales, resulta incomprensible tomarlos como válidos hoy en su globalidad –incluso desde la perspectiva posmarxista–, teniendo en cuenta las transformaciones del entorno laboral y productivo que se han producido, así como las propuestas académicas contemporáneas sobre nuestros modelos sociales que desechan dichos conceptos.

que expresan creencias».[158] Uno de los problemas más graves que acusa esta definición es la evaluación de dicha «justificación», que Villoro intenta resolver mediante el método científico, demostrando tanto una sobreestimación epistemológica de las disciplinas académicas –a saber, la sociología o la politología–, como una visión seguramente un tanto ingenua de la ciencia.[159]

De este modo, el pensador mexicano presenta la crítica ideológica como una forma de desvelamiento o desambiguación, en la que existe un sentido oculto que hay que apartar, de diferentes maneras en función del caso: descubriendo la confusión entre el sentido «claro» de un enunciado y un sentido «confuso», que tiende a tapar el primero, restaurando así el sentido preciso, rectificando la distorsión, al restablecer «el enunciado original» detrás de sus usos políticos «encubridores» (Villoro, 1985: 34-36). Es decir, fundamenta el proceso de mistificación en operaciones lingüísticas de base semántica que se formulan a partir de metonimias y de metáforas, los dos motores principales de evolución del lenguaje, del cambio lingüístico. El cese del engaño ideológico vendría de la restauración o restablecimiento de los sentidos literales, originales. Aquí estaría uno de los grandes problemas de la cuestión: ¿cuál sería el término preciso, literal, original de «democracia», «socialismo» o «paz»?[160] ¿Cómo se delimita? ¿Qué instancia –lingüística, política, religiosa–

---

[158] Aunque no es indispensable, una tercera condición para la definición completa sería que dichas creencias están condicionadas por la situación social del grupo, a su vez determinada por su lugar en las relaciones de producción (Villoro, 1985: 28).

[159] «[…] Una creencia justificada [...] puede ser aceptada por otros por la simple exposición de las razones en que se basa. Tal sucede con la ciencia» (Villoro, 1985: 34).

[160] Ernesto Laclau (2000: 305) considera que en los discursos ideológicos el significado no va inherentemente unido a determinados términos que están en debatidos o presentan controversias (*contested signifiers*), sino que estos términos constituyen significantes flotantes (*floating signifiers*) a causa de la falta de fijación (semántica) derivada de la concurrencia de estrategias en un mismo espacio discursivo. Así, su sentido (parcial, temporal) dependerá del resultado de ese choque de discursos. Lo veremos más adelante cuando tratemos acerca de las tesis de Žižek y Freeden.

tiene legitimidad para fijar una definición «científica» o «consensuada» en este sentido? Realmente, da la impresión que no haya pasado más de un siglo de intensa investigación en filosofía del lenguaje, que no haya existido Nietzsche, ni el psicoanálisis, ni la Teoría Crítica, ni muchas otras tantas manifestaciones de las carencias epistemológicas de los signos lingüísticos a todos los niveles.

Por otro lado, merece ser destacada en este trabajo la aportación del filósofo y poeta libanés Jad Hatem (2006: 12, 108) quien, con el objetivo de hermanar una filosofía elaborada a partir del mito de Drácula con la novela de Stoker que lo activa a través de los medios del género, asegura que las diferentes facetas que presenta el Mal en Marx se pueden reagrupar y organizar en la categoría de la inversión, que serían las siguientes: intersubjetiva, en la que el no trabajador domina al trabajador; intrasubjetiva, en que el egoísmo domina la socialidad; óntica, donde la materia muerta domina la vida; semiótica, en la cual el sinsentido domina el sentido; económica, en que lo abstracto domina lo concreto; y, finalmente, ideológica, en la cual la representación deformada de las relaciones sociales domina lo real. Al utilizar el cruce de los conceptos de inversión y de dominación, Hatem (2006: 13) se ve obligado a hablar de un estado «original» –que él no considera a nivel histórico, sino a nivel cotidiano, en el día a día–, en el cual la vida humana somete la naturaleza, y la socialidad, el egoísmo, mientras que la sociedad produce el Estado, y lo real, la representación. En última instancia, estas formas de dominación configuran una forma de solipsismo que Hatem (2006: 17) define como la afirmación de la nada del Otro: «[…] le néant d'autrui comme le nécessaire corollaire de sa propre affirmation». En cualquier caso, las inversiones que el pensador libanés propone respecto a la visión del Mal en Marx suponen una inteligente deconstrucción ética de la tesis de la falsa conciencia, aportando una sugerente perspectiva sobre lo ideológico en Marx aplicable a los ámbitos cultural y literario.

El teórico, crítico literario y líder comunista húngaro György Lukács –represaliado en su momento, aunque con un colabora-

cionismo activo en otros–, desarrolló el concepto de un tipo de falsa conciencia que tendría mucho éxito posteriormente en las teorizaciones marxistas posteriores: la «reificación». Se trata de una objetivación del trabajo humano abstracto puesta de relieve por el mismo Marx, siendo un fenómeno ideológico que habría impregnado por completo la sociedad capitalista, provocando que las relaciones y los procesos sociales aparezcan como aquello se denominó «esencias suprahistóricas». En este sentido, Lukács reprobaba el materialismo como un «platonismo invertido», una «mitología» que se produce por la reificación de lo que en realidad es una relación entre dos elementos separados, aunque la afirmación más importante aquí consiste en que, con la revelación de que el capital no es más que la reificación de su trabajo, con la consciencia de clase asumida, la ideología deja de ser necesaria para el proletariado (Hawkes, 2003: 110-111), –la clase sufrida y elegida, me permito añadir. La reificación y la objetivación del ser humano y de su actividad era contemplada desde el otro lado del Telón de acero por los intelectuales de la Escuela de Frankfurt, que denunciaban la mercantilización y la tecnificación como armas de imposición de una ideología todopoderosa que idiotiza a la población. Uno de sus representantes, Herbert Marcuse (1993: 41), explicitaba en su conocida ensayo *One-Dimensional Man* (1964) (*El hombre unidimensional*) la sensación de desamparo del intelectual marxista cuando comprobaba que el sistema capitalista[161] coetáneo inculcaba a la población un sistema de vida ideológicamente perverso, en que los bienes culturales –como los libros de *fantasy*, de ciencia ficción o de terror fantástico, deduzco– eran considerados una diversión como muchas otras de las que anestesian en la población el espíritu crítico, convirtiéndola en unidimensional:

> Los productos adoctrinan y manipulan; promueven una falsa conciencia inmune a su falsedad. Y a medida que estos productos útiles son asequibles a más individuos en más clases sociales, el adoctrinamiento

[161] Aunque hoy lo veríamos más como aquel Estado del bienestar que algunos ya empezamos a echar de menos, puesto que Marcuse (1993: 41) advierte que «es un buen modo de vida –mucho mejor que antes».

> que llevan a cabo deja de ser publicidad; se convierten en modo de vida. […] Así surge el modelo de pensamiento y conducta unidimensional en el que ideas, aspiraciones y objetivos, que trascienden por su contenido el universo establecido del discurso y la acción, son rechazados o reducidos a los términos de este universo.

Esto no conduce al fin de las ideologías, ni mucho menos, sino que lo ideológico se concentra en la industria cultural, en el propio proceso de producción del sistema capitalista avanzado (Marcuse, 1993: 39).

Para cerrar el presente apartado, hay que hacer referencia al filósofo alemán Theodor A. Adorno (2003: 216), uno de los más importantes representantes de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, la cual, como sabemos, llevó a cabo una aportación crucial mediante sus postulados enmarcados en la denominada Teoría Crítica. En su *Negative Dialektik* (1966) (*Dialéctica negativa*), se opone a la tendencia dominante de reportar más objetividad al sujeto, que él denuncia como la tendencia dominante de los tiempos modernos. Se trata del hecho que, al haber sido transformado en objeto de reflexión epistemológica, se comunica al sujeto su carácter objetivo, y cuanto más se eleva el yo de forma soberana sobre el ente, más se transforma subrepticiamente en objeto y más reniega irónicamente de su papel constitutivo (Adorno, 2003: 216-217). Entonces, surgen dos paradojas: por un lado, el sujeto trascendental que emana de Kant resulta una abstracción universalizante que se convierte en lo más real, y, por el otro, si bien dicho sujeto está provisto de agencialidad, ha sido separado del trabajo físico (Adorno, 2003: 216-217). Las reflexiones del pensador alemán pueden enlazarse con su crítica a la deshumanización provocada por la mercantilización a que conduce el sistema capitalista. Así, Adorno argumentaría que los seres humanos son en su origen tanto sujetos como objetos, pero que bajo el capitalismo son convertidos en meros objetos y les es arrancada su subjetividad para reconstituirla en una forma fantástica de sujeto trascendental, la supuestamente eterna apoteosis de la naturaleza humana, pero, en un último movimiento, el sujeto adquiere una apariencia de subjetividad ilusoria e ideológica, basada en la identificación con el sujeto trascendental de cariz fantástico (Hawkes, 2003: 173).

### 1.4.2.3. Y el marxismo se hizo ideología…

Aparte de Lukács, el otro gran crítico, líder comunista y pensador marxista reiteradamente citado y comentado en los trabajos sobre la relación entre esta corriente política y la ideología es el italiano Antonio Gramsci, quien, al ver que no se corroboraban las tesis de la revolución proletaria a pesar de las «condiciones materiales» adecuadas, llegó a la conclusión que el problema había sido el triunfo de la superestructura[162] ideológica difundida eficazmente por el estado capitalista, siendo la solución a ello implicarse en la lucha ideológica, en el combate entre sistemas, en el discurso político (revolucionario) del marxismo (Hawkes, 2003: 113). De este modo, Gramsci fue el teórico que más contribuyó a la tesis de la ideología dominante contemporánea,[163] con sus concepción de hegemonía y de lo ideológico como sustancias que le daban cuerpo. Así, fue desarrollando el uso del concepto de hegemonía no solo como equivalente a la dirección política que se objetivaría en la dictadura del proletariado –el dominio directo del Estado–, sino también como concepto de carácter cultural, es decir, la dirección o el control ideológico en la esfera cultural que se consigue en ocasiones por coerción, pero igualmente mediante el consenso «popular» desde la «sociedad civil». Esto constituye un aspecto original y clave para entender posteriormente el papel del mundo del arte y la literatura, entre otros, en el camino revolucionario y en la definición de una ideología socialista triunfante. En efecto, siendo la hegemonía un tipo de praxis, o sea, el nexo entre los instrumentos materiales y los

---

[162] Althusser (1995: 275) aclara sintéticamente este concepto dividiéndolo en dos niveles o instancias: el jurídico-político (el Derecho, el Estado) y el ideológico (las diferentes ideologías religiosas, morales, jurídicas, políticas).

[163] Gramsci se inspira en el *Manifiesto comunista* para concebir su tesis de la ideología dominante, según la cual la clase económicamente dominante en la sociedad trata de imponer su particular forma de ver el mundo a la sociedad en su totalidad: «the realm of ideology thus becomes a field of class conflict, and it is this battle which Gramsci sets out to study using the concept of "hegemony"» (Hawkes, 2003: 114).

ideológicos por medio de los cuales la clase dirigente mantiene su poder (Hawkes, 2003: 114), los literatos, los creadores verbales, los intelectuales de las bellas letras, adquieren un insustituible papel en su esfera de influencia, en la mayoría de casos contra-hegemónica –como en el contexto de las culturas catalana y española–, al representar a las «clases subalternas». Los intelectuales de la izquierda marxista –y otros «compañeros de viaje» que compartían la percepción de una necesaria transformación socio-política– buscarán fórmulas y métodos novedosos para actuar como tales a través de su práctica laboral, es decir, la escritura y la crítica literarias. El intelectual será fiel aliado de la clase trabajadora, figura en la cual creerán determinantemente generaciones de autores occidentales del siglo XX, en el sentido que se creerán en el deber de encarnarla fielmente.

Ciertamente, vale la pena hacer notar que, desde el planteamiento marxista de la ideología como falsa consciencia, y en general desde la perspectiva de la historia de las mentalidades, se afirma que ya en los albores de los tiempos modernos surgió una distinción esencial a la hora de entender lo ideológico antes de crearse el término. Así, por un lado, estarían aquellas falsas ideas que surgen de manera más o menos espontánea de la vida en comunidad, de la cotidianeidad del contacto entre las personas, y, por el otro, tendríamos las que son introducidas calculadamente y con premeditación, habitualmente con el fin de perpetuar una forma de poder o control (Hawkes, 2003: 36-37). Es decir, esta última activación de falsas ideas sería llevada a cabo por quien dispone de los mecanismos para introducirla eficazmente en la sociedad, es decir, la élite política, financiera o religiosa. En esta misma línea, Gramsci (1970: 364) distinguió entre dos grandes tipos de ideología: por un lado, aquellas que denomina «históricamente orgánicas», imprescindibles para una cierta estructura y con «validez "psicológica"», ya que «[…] organizan las nuevas masas humanas, forman el terreno en el cual los hombres se mueven, adquieren consciencia de su posición, luchan, etc.»; y, por el otro, las ideologías «arbitrarias», las cuales únicamente crean movimientos individuales, polémicas, errores,

contraponiéndose siempre a la verdad. De este modo, es el primer gran pensador marxista que se aparta de la vertiente monolítica de la falsa consciencia, llegando a afirmar que ciertos desarrollos en la historia de la consciencia pueden ser más significativos que los cambios económicos (Hawkes, 2003: 114-115). En todo caso, más que de ruptura con el postulado marxista, se trata de una relativización parcial del mismo, ya que el pensador italiano establece límites a la autonomía de las ideologías.[164]

Hay que advertir, no obstante, la presencia de cierto maniqueísmo en terminadas aseveraciones del pensador italiano. A modo de ejemplo, su concepción de las formas del pasado se manifiesta de manera unívocamente negativa desde el punto de vista ideológico, como vemos en los siguientes comentarios acerca de las creencias morales y religiosas:

> […] En esta esfera hay que distinguir diversos estratos: los fosilizados, que reflejan condiciones de vida pasada y, por tanto, son conservadores y reaccionarios, y otros que son una serie de innovaciones, a menudo creadoras y progresivas, determinadas espontáneamente por formas y condiciones de vida en proceso de desarrollo, y que se encuentran en contradicción o meramente en discrepancia con la moral de los estratos dirigentes. (Gramsci, 1970: 490)

Nos ofrece, así, una visión notablemente maniquea de la cuestión, poniendo en tela de juicio incluso su presunta renuncia al «materialismo histórico mecánico». Sus planteamientos demuestran, por tanto, una fuerte dependencia de las tesis del progreso histórico de Marx y Engels y un enlace con tesis similares del entorno del futurismo italiano.

Los postulados de Gramsci no solo influyeron determinantemente en Louis Althusser, que pasó a ser por su parte un destacado teórico en los debates de la posguerra sobre la cuestión ideológica, uno de los más influyentes en la crítica posmoderna del

---

[164] «Ha de estar siempre vigente el principio de que las ideas no nacen de otras ideas, que las filosofías no engendran otras filosofías, sino que son expresión siempre renovada del desarrollo histórico real» (Gramsci, 1970: 354).

tema, sino que constituyeron una influencia importantísima para la configuración del pensamiento eurocomunista, alejado de la retórica y la postura totalitaria de los soviéticos.[165] Althusser, pensador francés nacido en Algeria, fue autor de un texto fundamental en la renovación del discurso crítico marxista acerca de las ideologías, y más en concreto de la participación de las instituciones en el proceso ideológico social. Se trata del afamado «Idéologie et appareils idéologiques d'Etat»[166] (1970), en el cual asevera que la ideología tiene una existencia material, en el sentido que la materia existe bajo diferentes «modalidades», arraigadas en última instancia en la materia «física», y por ello se pueden concretar, por ejemplo, en las actuaciones del ser humano que sigue tales ideas: las ideas existen en los actos –sus prácticas y rituales– de la persona, que se sitúa entonces como sujeto (Althusser, 1995: 298-301).[167] De este modo, yendo bastante más allá que los postulados acerca de la falsa consciencia del marxismo clásico, Althusser acepta que todas las personas estamos «sujetos» a una ideología, que es la instancia que nos convierte justamente en sujetos[168], y por lo tanto, todas las clases

---

[165] Como afirma la investigadora británica Michèle Barrett (1994: 235), Gramsci es un personaje paradójico dentro del pensamiento político, ya que se ganó la admiración del marxismo clásico por su tratamiento de la política cultural e ideológica, a la vez que se convertía en el teórico adoptado por los eurocomunistas italianos y españoles.

[166] En 1995 se publicó por primera vez el manuscrito completo que sirvió de fuente al filósofo francés para redactar el mencionado artículo. El volumen se titula *Sur la reproduction* e incluye un apartado, «De l'idéologie», que fue empleado parcialmente por Althusser en la composición del artículo, aunque aquí no será comentado en sus particularidades por motivos de espacio.

[167] Con cierta ironía hacia el marxismo clásico, asegura que la existencia ideal, espiritual o como idea de las «ideas» solo manifiesta una ideología de la «idea» y de la ideología (Althusser, 1995: 298-299).

[168] El filósofo denomina «interpelación» este acto de conversión del individuo en sujeto «ideológico». Por otro lado, no olvidemos que el término «sujeto» etimológicamente hace alusión al hecho de estar sometido (*subiectus*) a algo o a alguien, es decir, ya en su forma histórica remite a una forma de subyugación a un poder dominante. Ahora bien, Therborn (1980: 16-17) plantea inteligentemente que esta acepción entra en dialéctica con el sentido del término en expresiones como «los

sociales, los científicos y los sabios, los fascistas y los comunistas, la madre soltera y la rica financiera, todos estamos «penetrados» por una ideología. Es decir, todos los agentes de la producción, de la explotación y de la represión son en un grado u otro penetrados por dicha ideología, y el encargado de asegurar el sujetamiento/subjetivación (*assujettissement*) a la ideología dominante es el Aparato Ideológico del Estado (AEI), la unidad de los cuales es mantenida por dicha ideología:[169] los religiosos (las diferentes Iglesias), el sistema escolar, la familia, los del ámbito jurídico y político, como los partidos, los sindicatos de trabajadores y los colegios de profesionales, los medios de comunicación y los de tipo cultural, como las instituciones literarias, las Bellas Artes, los deportes, etc. (Althusser, 1995: 274, 281-282).

Todo ello significa, entonces, que, por un lado, el Estado no se puede reducir a ese órgano de naturaleza esencialmente represiva en manos de las clases dominantes para explotar la clase obrera que se perfilaba en los textos marxistas clásicos, y, por el otro, que los órganos que producen y transmiten las ideologías de la clase dominante para crear sujetos que vivan en dichas ideologías no pertenecen únicamente al ámbito público, sino que en buena parte también pertenecen a lo que corrientemente se asume como lo privado (Althusser, 1995: 277, 281). De hecho, el gobierno, la admi-

---

sujetos de la historia», siendo un binomio siempre presente en la formación del ser humano bajo cualquier ideología: el proceso de subyugación psicológico y el proceso de cualificación, que permite a la persona tomar y actuar bajo un determinado repertorio de roles dados en la sociedad.

[169] De acuerdo con el pensador francés, el AIE y sus prácticas son la realización de una ideología conformada por diferentes «ideologías regionales», por ejemplo de cariz religioso, moral, jurídico, político, estético, todas ellas subsumidas bajo la ideología dominante (Althusser, 1995: 299). Uno de sus discípulos, Michel Pêcheux (1994: 143), amplía esta cuestión, afirmando que en las luchas ideológicas no existen posiciones de clase en abstracto acerca de diferentes objetos ideológicos «regionales» en situaciones concretas, sino que en la lucha de clases ideológica aquello que realmente está en juego es la división en «regiones» –Dios, la Ética, la Ley, la Justicia, la Familia, el Conocimiento, etc.– y las relaciones de no uniformidad-subordinación entre tales regiones.

nistración, el ejército, la policía, las prisiones o los tribunales conformarían los Aparatos Represivos del Estado, que funcionan primordialmente por medio de la aplicación de la violencia (Althusser, 1995: 281).

Cabe poner de relieve que, de acuerdo con la visión de Althusser (995: 282), el Estado como tal no funciona exclusivamente como una torre propagadora de ideología o como una maquinaria de control violento de las clases dominadas, sino que se alza como la condición de toda distinción entre lo público y lo privado. Esta reflexión acerca de la naturaleza del Estado como ente de poder y control social se complementa de manera interesante con los planteamientos de Weber (2002: 1056) al definir el Estado como el ente que asume el monopolio de la violencia en un territorio. A ello, el pensador francés añadiría que los Aparatos del Estado «funcionan» a la vez mediante la violencia y la ideología (Althusser, 1995: 283).[170] Con ambos postulados en la mano, el Estado se erige como una instancia no solo inquietantemente imprevisible, sino monstruosa. Sin embargo, paralelamente, observamos cómo el AIE dominante a la hora de imponer el modelo de producción capitalista de la burguesía occidental será el sistema escolar[171] (Althusser, 1995: 289).

---

[170] Althusser (1995: 283) aclara que, bajo su punto de vista, la ideología es la manera prevalente de funcionamiento de el AIE, aunque no renuncia a la violencia, mientras que el Aparato Represivo del Estado tendría como mecanismo prevalente la violencia, pero funcionando complementariamente por medio de la ideología.

[171] Esta es una de las argumentaciones en que se detecta la proveniencia del autor del artículo comentado: un francés otorga una importancia enorme a la maquinaria del Estado dedicada a la escolarización pública y laica, mientras que en territorios como el Estado español este combate ideológico para establecer un AIE sólido –usando la terminología del filósofo– resultó mucho más engorroso y, si bien a estas alturas de la Historia se puede afirmar que se ha impuesto como mecanismo institucional de escolarización, durante largos períodos de la historia española reciente la AIE escolar estaba dominada por la Iglesia, con una orientación ideológica que no tenía por que coincidir con los postulados de la clase defensora del parlamentarismo pluripartidista, el cual Althusser identifica «naturalmente» –es decir, ideológicamente– con la burguesía.

Otra interesante observación del filósofo galo acerca del AEI es de carácter histórico: la Iglesia católica, durante el Medioevo, acumulaba muchas de las funciones que hoy han sido redistribuidas en distintos aparatos ideológicos del Estado, siendo sin duda el AIE dominante en ese largo período de la Historia (Althusser, 1995: 287). Más adelante, con la consecución de la Modernidad mientras se desarrollaba y consolidaba el Estado moderno, se produjo una pluralización de los órganos dedicados a la sujeción de los individuos de un territorio. Y entonces entraría en acción la clase burguesa, apoyada sobre el nuevo AIE político de las democracias parlamentarias, que emprendería un combate contra la Iglesia para acaparar sus funciones ideológicas, asegurándose no solo la hegemonía política, sino también la ideológica, indispensables para la reproducción de las relaciones de producción capitalistas (Althusser, 1995: 288).

A pesar de la insistencia en relación con el AEI y otras entidades abstractas suprahumanas, Althusser es muy consciente de la importancia del sujeto en la conformación de la ideología como tal. A pesar de catalogar dentro de lo ideológico el concepto de sujeto autónomo –idea que desarrollará su pupilo Foucault, quien a fin de cuentas tendría bastante más influencia que él en los estudios culturales y literarios–, siendo por tanto la categoría misma de individuo una muestra de ideología (burguesa), hay que entender que la ideología interpela a cada sujeto a ocupar una subjetividad particular. Se trata, pues, de una visión performativa de la asunción de los papeles sociales por parte de los seres humanos, que tendrá un protagonismo singular tanto en la lingüística pragmática como en las teorías del sujeto que beben del posestructuralismo, como las del mismo Foucault o las de la filósofa norteamericana Judith Butler, por poner un par de ejemplos destacados de años posteriores. De este modo, en la comprensión de Althusser (1995: 302-303) no hay ideología que no sea para sujetos concretos y esta destinación de los sujetos no es posible si no es por el sujeto, que es la categoría constitutiva de toda ideología, puesto que toda ideología tiene como función «constituir» individuos concreto en suje-

tos, como he mencionado más arriba: el hecho de ser sujetos es un efecto ideológico, el efecto ideológico elemental.

Althusser ha sido atacado por el marxismo que no acepta su «desviación» de las tesis de Marx acerca de la naturaleza de la ideología. A la línea de pensamiento ortodoxo le desconcierta especialmente cuando, al acararse con los textos del filósofo francés, detectan que la pérdida de unidad y de autonomía por parte del sujeto –que los autores anteriores veían como la encarnación del Mal capitalista por excelencia– es aceptada por él como el correcto e inevitable estado de cosas, influyendo en multitud de críticos y teóricos de la posmodernidad.[172] Otro concepto clave en la perspectiva del intelectual francés acerca de lo ideológico es la sobredeterminación, formulada inicialmente en *Pour Marx* (1965). Se trata de una formulación particular de la causalidad exportada del psicoanálisis freudiano para evitar la salida fácil que supone quedarse en lo contradictorio de un sistema social tan complejo. Así, como la sociedad en su totalidad supone una pluralidad de estructuras de acuerdo con las prácticas que en ella se llevan a cabo (económica, científica, ideológica, religiosa, etc.), resulta muy difícil concretar el papel de la estructura económica –determinante en última instancia– en el proceso causal que afecta a hechos donde también participan de algún modo elementos «superestructurales» como lo ideológico (Althusser, 2004: 71-106). Esta imposibilidad de aplicación de unos planteamientos teóricos otorga una cierta agencialidad a lo ideológico, aunque la estructura que de alguna manera sobredetermina el resto es la economía. Por un lado, el filósofo crea dudas importantes acerca de la veracidad del postulado marxista de la ideología como una falsa consciencia, denuncia Hawkes (2003:

---

[172] Así, Hawkes (2003: 120-121), que acaba afirmando que el pensador francés no hace sino equiparar ideología con idealismo, en el sentido de atribuir una existencia real a un fenómeno puramente ideal, y al sujeto humano individual en particular, sentencia: «this continued influence of the Althusserian theory of ideology testifies to the extent to which reification has penetrated the minds of even capitalism's declared adversaries».

124), que le acusa incluso de «influencias malignas»,[173] y por el otro convierte el concepto de ideología en un Todo estructural en las sociedades humanas que la conduce a un desvanecimiento absoluto de su perfil definitorio, un estado amorfo que comporta –en la comprensión althusseriana del término– su muerte como categoría analítica en el ámbito académico. Este lastre, como he comentado en la presentación del presente apartado, aún permanece muy activo en el ámbito de la investigación de los estudios literarios y culturales, y resta presencia e interés al concepto de ideología.

La importancia de Gramsci y de Althusser en el estudio de lo ideológico consiste principalmente en que, al abandonar las tesis de la falsa conciencia y el materialismo simplificado desde posicionamientos de izquierdas liberados del dictado soviético, contribuyen a establecer conceptualizaciones distintas de los ideológico a partir de una terminología y de unas configuraciones de elementos que tendrán una gran influencia tanto en las disciplinas integradas en las Humanidades –incluyendo primordialmente los estudios literarios– como en el activismo político-cultural y la obra creativa de un buen número de narradores, especialmente a partir de finales de los años 70 y principios de los 80 del siglo pasado. Por lo que se refiere a Adorno, a pesar de disponer de traducciones de sus obras en español desde los años 50 y 60, su receptividad fue y ha sido menor en general,[174] también por la dificultad conceptual y estilística de

---

[173] Como ninguna palabra es inocente en un texto académico milimetrado como el que citamos, no estará de más mencionar que Althusser estranguló a su mujer y le fue diagnosticado un estado mental perturbado.

[174] Obviamente, la idea de que escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie (Adorno, 2008: 25), publicada en 1951 en su artículo «Kulturkritik und Gesellschaft» («Crítica de la cultura y sociedad»), se convirtió en un leitmotiv coreado por activa y por pasiva en los estudios literarios, a veces de forma reduccionista o tergiversada. Por otra parte, por lo que respecta a la Teoría Crítica como aportación al estudio de lo ideológico dentro de los estudios vinculados con la filosofía, en el ámbito español desde los años 80 los especialistas en general se orientaron preferentemente hacia la obra de Jürgen Habermas, que pertenecía a la segunda generación de la Escuela de Frankfurt y parecía haber superado los planteamientos de sus maestros (López de Lizaga, 2011: 267-271).

muchos de sus escritos, que no calaron en el imaginario de las izquierdas con la fuerza con que lo hicieron los postulados sobre la ideología más significativos de Gramsci y Althusser. Qué duda cabe, además, que Lukács fue preponderante en el campo estricto de la teoría de la literatura, entroncando con la teoría de los géneros hegeliana y con los estudios sobre las corrientes literarias realistas, en que su adscripción marxista y su línea antivanguardista y reticente a lo fantástico marcaron ideológicamente las literaturas no miméticas en la concepción literaria de un buen número de críticos y autores desde los años 60 en el Estado español, cuando la lucha antifranquista creaba dificultades serias en el acceso a sus ensayos, al tiempo que se creaba un aura de popularidad por esta misma razón.[175]

Por otro lado, el posmarxista sueco Göran Therborn, con una perspectiva basada en el materialismo histórico[176] y en la consideración althusseriana de las ideologías como procesos sociales, analiza el papel de la ideología en relación con el poder y con la conformación de la subjetividad humana. En referencia a este último punto, las ideologías compiten entre sí y por ello difieren a la hora de decirnos quiénes somos, es decir, qué tipo de sujetos interpela (Therborn, 1980: 78). Naturalmente, este planteamiento parece apartarse de la estabilidad del valor performativo primigenio que Althusser otorgaba al proceso de subjetivación a través del acto interpelativo. Además, Therborn (1980: 10) no duda en criticar la

---

[175] En la recepción de Lukács y otros autores marxistas en español –como el mismo Gramsci, que fue uno de sus grandes referentes intelectuales– tuvo un papel clave el filósofo, traductor y activista político Manuel Sacristán (Lema Añón, 2008). En efecto, durante un par de décadas Sacristán encarnó el referente principal del pensamiento marxista racionalista y más bien ortodoxo en el ámbito hispánico peninsular.

[176] A pesar de su alejamiento de posicionamientos ortodoxos del marxismo, el enfoque materialista e histórico de lo ideológico queda muy patente. Así, Therborn (1980: 41) sostiene que, si bien las ideologías se generan a partir de procesos de cambio de ideologías preexistentes, el cambio ideológico y la generación misma de ideologías dependen siempre de cambios materiales no ideológicos.

noción «utilitarista» de interés, clave en el pensamiento marxista clásico,[177] puesto que a su parecer el interés por si mismo no explica nada: «'interest' is a *normative* concept indicating the most rational course of action in a predefined game, that is, in a situation in which gain and loss have already been defined».[178]

Los «intereses» del pensador escandinavo van por otro camino, en que lo ideológico no puede reducirse a las ideologías de clase, ya que no son las únicas a configurar la subjetividad humana.[179] De este modo, por un lado, distingue tres modos fundamentales de interpelación ideológica, es decir, las ideologías conforman a los sujetos como tales, diciéndoles, vinculándolos y haciéndoles reconocer tres modos: en primer lugar, lo existente, y su contrario, lo no existente, por lo que adquirimos un sentido de identidad, al concienciarnos de lo real y lo irreal; segundo, lo bueno, correcto, justo, bellos, atractivo, y sus contrarios, que estructuran y «normalizan» nuestros deseos; y finalmente, lo posible y lo imposible (Therborn, 1980: 17, 18). Como vemos, aparecen aquí conceptos fundamentales de lo fantástico.

Por otro lado, y en estrecha relación con la ampliación de miras anterior, Therborn (1980: 23-26) formula la tesis según la cual existen cuatro dimensiones ideológicas que conforman las formas fundamentales de la subjetividad humana, y que el universo de ideologías está estructurado por cuatro tipos principales de inter-

---

[177] De hecho, teniendo en cuenta la tesis de dos importantes representantes de la Escuela de Frankfurt, Horkheimer y Adorno (2007: 22), según la cual la Ilustración sospechaba de todo aquello que se resistía al principio de utilidad, cabe inferir que la visión de lo ideológico como lo contrario a los intereses de un sector importante de la sociedad debía ser forzosamente negativa, incluso más allá de la defensa de una clase social determinada: toda ideología se oponía a una utilidad, en este caso objetivada en los intereses del proletariado: la liberación del ser humano y la justicia social.

[178] En este caso la cursiva es del original.

[179] Autores marxistas más ortodoxos, como Abercrombie, Hill & Turner (1994: 153, 156-157), opinan que la definición de ideología del pensador sueco reproduce una noción sociológica de cultura, achacándole que el poder sea su foco principal de atención, cosa que sería propia más bien de la sociología weberiana.

pelación que constituyen dichas cuatro formas de subjetividad. Estas cuatro dimensiones ideológicas aparecen al combinarse las subjetividades del «en-el-mundo» («in-the-world») del eje vertical, llamadas «inclusiva» y «posicional», con las dos subjetividades del «ser» («of being») del eje horizontal, o sea, la «existencial» y la «histórica». El producto de dicha combinación serían las ideologías inclusivas-existenciales, que proporcionan sentidos relacionados con el hecho de ser miembro del mundo –el sentido de la vida, la muerte, el cosmos, el orden natural, etc.–, como por ejemplo las mitologías, las religiones o el discurso moral secular; las ideologías inclusivas-históricas, las cuales crean seres conscientes de ser miembros de mundos histórico-sociales, con formas como la tribu, el pueblo, la etnia, el estado, la nación, la iglesia, etc.; las ideologías posicionales-existenciales, en que se establecen distinciones a partir del eje del sexo y la edad (Therborn, 1980: 23-25); y, por último, las ideologías posicionales-históricas, que conforman las estructuras y linajes familiares, el estatus formativo de las personas, sus ocupaciones y formas de vida, etc. No se trata en absoluto de compartimentos cerrados, pues hay que pensar que, a partir de la irreducible multidimensionalidad de las ideologías, un aspecto crucial es la articulación de un tipo de ideología dado con otros (Therborn, 1980: 27).[180]

Paralelamente, Therborn distingue entre lo que él mismo bautiza como «ego-ideologías» y «alter-ideologías», refiriéndose estas últimas a la dimensión ideológica de la forma en que uno explica al Otro.[181] De este modo, las alter-ideologías de los sujetos dominantes

---

[180] «All ideologies (in class societies) exist in historical forms of articulation with different classes and class ideologies» (Therborn, 1980: 38).

[181] Se detecta en el pensador posmarxista la intrusión de elementos de la psicología, no solo de la vertiente psicoanalítica, como este en referencia a la alteridad, sino también –en su configuración de las dimensiones ideológicas con un perfil no ajeno a la antropología– de la vertiente heredera de Jung, más vinculada a los aspectos colectivos de lo psíquico en la estructuración social de rituales y creencias, y a la idea del poder como uno de los dos principios fundamentales del ser humano, junto con el deseo erótico.

tiende a moldear a los dominados de acuerdo con la imagen que de ellos tienen los poderosos, mientras que las alter-ideologías de los dominados tienden hacia la resistencia hacia el Otro más que hacia su formulación (Therborn, 1980: 28). Por lo tanto, el monstruo sería el dominador virtual. Al respecto de los valores y otros elementos que las estructuran, puntualiza en algunos casos, aunque en su mayoría resultan bastante obvios. Así, acerca de la ego-ideología aristocrática, Therborn (1980: 56) afirma: «ideologically, this implies a formation in which landed wealth, martialism, and bravery – and/or service, obligation, descent, and non-romantic marriage – are highly salient both in structuring conceptions of what the world is like and what is possible in it and in defining what is good and right». En cuanto a la ego-ideología burguesa, comenta: «[…] this is an ideological formation that emphasizes the making of wealth, industry, initiative, and peaceful risk-taking, competitiveness, and industrial achievement and mastery of nature» (Therborn, 1980: 57). Por su parte, la ideología pequeño-burguesa tendría como valores el trabajo duro y la frugalidad en lo económico, reforzando el componente igualitario de la ideología burguesa, al tiempo que se priorizan la seguridad familiar y la independencia frente al cálculo racional de beneficios (Therborn, 1980: 58). Una variante de ello sería la ideología de los profesionales liberales, enfatizando la independencia y la ética del trabajo desinteresado, desvinculado de la consideración del beneficio (Therborn, 1980: 59). Finalmente, respecto a la denominada «clase media», para Therborn (1980: 60) no constituye una clase social, al no ser portadores de un modo particular de producción, sino que son más bien producto del desarrollo del capitalismo, situándose entre la burguesía, la clase trabajadora y la pequeña burguesía.[182]

---

[182] A mi parecer, si se llevara a cabo una proyección de la definición del pensador sueco desde lo social hacia la literatura –estructurada en categorías literarias–, las clases medias tendrían su equivalente en el género novelístico, que Bajtín (1978: 87-88), el padre de la socio-crítica, lo vino a perfilar como el «no-género» por excelencia, al tomar características de otras categorías y no poder ser definido con la precisión que caracterizaba los géneros clásicos: «le roman pris comme un tout, c'est

En casos como el del pensamiento althussariano y sus seguidores o continuadores, se observa nítidamente que el marxismo choca de pleno con la posmodernidad. El discurso se desplaza hacia paisajes muy distintos de los dibujados por una ortodoxia caduca y fallida, dislocándose en significados que pierden el significante o en significantes que han perdido su(s) significado(s). Sin embargo, autores contemporáneos como Hawkes (2003: 1), mantienen el posicionamiento marxista según el cual la ideología no es más que una falsa consciencia, en este caso, derivada de la economía de mercado, y más concretamente del intercambio monetario en el marco de la globalización. Para ellos, es decir, en pleno dominio de la ideología capitalista, el uso del concepto de ideología constituye un ataque a los principios fundamentales de la posmodernidad (Hawkes, 2003: 9). Por lo tanto, comprobamos que la ideología en este sentido se aplica como herramienta de denuncia de la falsedad que penetra en la mente de los ciudadanos. La ideología es un espectro –en forma de marcas, modas, imágenes e ideas fútiles– que corrompe el buen juicio de las personas y hay que erradicarlo. Influenciado por el pensamiento de la Escuela de Frankfurt y receloso de los planteamientos de Althusser y otros pensadores próximos a los ejes de reflexión exitosos durante la posmodernidad, Hawkes (2003: 135) advierte de que en la época contemporánea la falsa consciencia se reconoce a sí misma como falsa, pero sin importarle, ya que una consciencia verdadera sería inalcanzable, intrínsecamente imposible o de hecho indeseable ya en el terreno de la posmodernidad. Como asegura él mismo: «[…] the postmodern sign, whether financial or linguistic, is epistemologically false and ethically degenerate. Postmodernism is thus the veritable apotheosis of ideology. […] Postmodernism *is* the ideology of globalisation»[183] (Hawkes, 2003: 10).

---

un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. […] Le roman c'est la diversité sociale des langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée».

[183] La cursiva en este caso es del original.

Ahora bien, el postulado marxista de la falsa consciencia se fundamenta en la existencia de una verdad contrapuesta a su eteria versión antitética, es decir, algo real y palpable, cuantificable y verificable, que se mantenga intacto bajo la dañina capa de «obscurantismo» que produce la ideología. Pero con la entrada en la posmodernidad este anhelo resulta cada vez más difícil de satisfacer. Como afirma el mismo Hawkes (2003: 7), si la representación –convertida en un mar de signos desgajados de sus referentes– deviene la única realidad en el mundo, establecida la verdad como una mera retórica, tal y como lo anunciaba fervientemente Nietzsche, entonces resulta imposible distinguir las categorías de verdad e ideología, ya que ambas se construyen en base a la manipulación de significantes vacíos. Además, paralelamente tendría lugar una equiparación de todas las ideologías, entendidas como las opiniones de los ciudadanos que deben de respetarse en el libre mercado, siendo al mismo tiempo válidas e inválidas, o mejor dicho, sin importar de hecho si son válidas o inválidas: «this kind of materialist relativism which reduces thought to matter in order to deny the possibility of identifying any mode of thought as systematically false or "ideological" is indeed prevalent in postmodernity» (Hawkes, 2003: 8). Si esto fuera así, entonces tendríamos que aceptar realmente *todas* las ideologías, fueran cuales fueran, es decir, las totalitarias como el fascismo o el comunismo, las yihadistas radicales que abogan por la *sharia* o Ley islámica, las que se fundan en el *apartheid* racial o de género, etc. Y sabemos que no es así. Por lo tanto, la abstracción generalizadora de los pensadores posmarxistas que comparten dichas tesis conlleva una falsificación de la realidad jurídico-política e ideológica occidental, una falsificación que sería paralela a la realizada por aquellas instancias de la Iglesia católica que denuncian la relativización de los valores del mundo contemporáneo, sin precisar los límites de las analogías y equivalencias a que se refieren cuando transmiten tales mensajes. La crítica marxista que solo plantea la alienación del trabajador como consecuencia del capitalismo no debería ser tan absoluta. Así, parece que sea la ideología capitalista la que reduzca el ser humano a una abstracción, pero quien lo hace

en realidad es la economía misma, que tiene un carácter meramente estructural y coyuntural, no sempiterno (Hatem, 2006: 51).

Con todo, se puede asumir como un buen punto de partida la aseveración de Hawkes (2003: 166) según la cual en el mundo posmoderno ya no resulta útil dividir la experiencia en «niveles» separados de ideas, materia y representación, por lo cual debe ser abandonada toda noción de ideología que resida en una esfera diferenciada de ideas. Cierto es que la representación ha pasado a ser un nivel autónomo que, como sujeto y materia principales de análisis en los llamados estudios culturales, ha venido a sustituir la esencia de la filosofía y el pensamiento clásicos en el terreno de la reflexión contemporánea con más difusión en el ámbito académico. Es en los estudios culturales donde los planteamientos de los críticos posestructuralistas y posmodernos han tenido campo abonado para desarrollar sus tesis hasta los límites de la abstracción. Sin embargo, la representación no es necesariamente algo fantasmagórico: el discurso es su manifestación textual más relevante, la encarnación material de ideas que, conjuntadas, pueden constituirse en ideología.

Otro pensador que ha resultado clave en la recuperación del concepto de ideología[184] en un sentido que no lo convierte en un concepto globalizante inválido para el análisis conceptual es sin duda el filósofo, psicoanalista y crítico cultural esloveno Slavoj Žižek (1994: 9), quien dispone la noción de ideología alrededor de tres ejes: como complejo de ideas, en su externalidad o materialidad y como función en el corazón de la «realidad» social misma.[185] Así,

---

[184] A pesar de que sus planteamientos sobre la ideología en los tiempos posmodernos se encuentra dispersa en diversas de sus obras –hay que tener en cuenta que es un autor prolífico–, dos textos significativos en este sentido son su ensayo *The Sublime Object of Ideology* (1989) y su artículo introductorio al volumen colectivo *Mapping Ideology* (1994).

[185] Él ilustra inicialmente el esquema aplicándolo a su noción de liberalismo, que sería, entonces, (1) una doctrina (2) materializada en rituales y aparatos como la prensa, las elecciones, el mercado y (3) activa en la «espontánea» –y sentida– experiencia de los sujetos como «individuos libres» (Žižek, 1994: 9-10).

el primero lo constituye la ideología en sí misma, la noción inmanente de ideología como doctrina (creencias, ideas, conceptos, etc.), que se corresponde con el modo crítico de la lectura sintomática (*symptomal reading*), la cual tiene como objetivo discernir los sesgos no confesados del texto oficial vía rupturas, vacíos y los lapsus; el segundo eje se refiere a la ideología en su alteridad-externalización, un buen ejemplo de lo cual son los aparatos ideológicos del estado de Althusser, cuyo concepto de interpelación es asumido por el filósofo eslavo como un ritual «externo» –o material, diríamos– que genera performativamente su propio fundamento ideológico; y, finalmente, en el tercero de los ejes tiene lugar la desintegración, autolimitación y auto-dispersión de la noción de ideología, un oscuro dominio donde la realidad resulta indistinguible de la ideología, considerándola no como un mecanismo homogéneo que garantiza la reproducción social, sino como una «familia» a lo Wittgenstein, con procedimientos heterogéneos y escasamente conectados, cuyo alcance estaría estrictamente localizado (Žižek, 1994: 12-14). En este último punto se remarca uno de los motivos principales a la hora de abandonar la noción de ideología: ha crecido demasiado y empieza a abarcarlo todo, incluso el espacio supuestamente neutro desde el cual se pretendía medir la deformación ideológica.[186]

Pasemos a ver cómo explica el pensador posmoderno esta cuestión espinosa con base en una argumentación entre marxista y psicoanalítica. Žižek (1994: 1) concibe la ideología como una matriz generativa que regula las relaciones entre lo visible y lo invisible, entre lo imaginable y lo inimaginable, y cómo los transforma en dicha relación. Expresado en estos términos, que son los del filósofo, parece una abstracción que actualizaría la vieja dialéctica del

---

[186] Además, Žižek (1994: 3) también plantea que, al tratar sobre las razones que impelerían a renunciar al concepto de ideología, cabría preguntarse si el concepto mismo no es contraproducente o autodestructivo [*self-defeating*] al implicar una posición privilegiada para el crítico, en un lugar exento del mundanal ruido, desde el cual este sujeto-agente es capaz de percibir los mecanismos ocultos que regulan la visibilidad y la invisibilidad sociales.

materialismo histórico,[187] pero los ejemplos que se ofrecen ayudan a perfilar su significación: dicha matriz es la que provoca que percibamos un acontecimiento que anuncia una nueva era como si fuera un retorno al pasado, o que un suceso del todo inscrito en la lógica del orden existente sea percibido como una ruptura radical (Žižek, 1994: 1). Hasta aquí podríamos pensar que este esquema ilustrativo se adecua a la idea de falsa consciencia marxista, pero cuando Žižek (1994: 1) lo rellena con datos concretos observamos que va bastante más allá de Marx: el acontecimiento es el sexo virtual o cibersexo, que se presenta como una ruptura radical con el pasado, percepción que resulta refutada por una interpretación lacaniana, según la cual este tipo de sexo no hace sino revelar la estructura fantasmática subyacente a toda (pretendida) relación sexual, en que cada uno de los amantes trata al otro como una soporte de sus proyecciones fantasmáticas (Žižek, 1994: 2). En definitiva:

> Ideology is not simply a "false consciousness", an illusory representation of reality, it is rather this reality itself which is already to be conceived as "ideological" – "*ideological" is a social reality whose very existence implies the non-knowledge of its participants as to its essence* – that is, the social effectivity, the very reproduction of which implies that the individual "do not know what they are doing". *"Ideological" is not the "false consciousness" of a social being but this being in so far as it is supported by "false consciousness"*.[188] (Žižek, 2008: 15-16)

Como afirma Hawkes (2003: 169), no hay nada de ilusorio en lo ideológico del crítico esloveno, puesto que la ideología se corresponde rigurosamente con la realidad, pero en esta realidad los seres humanos nos comportamos como si una ilusión fuera cierta: la ilusión de la autonomía de la representación tal y como se expresa en la economía de mercado, una autonomía que se acontece empí-

---

[187] El autor deja claro que no es su opción de ninguna manera: «the theoretical lesson to be drawn from this is that the concept of ideology must be disengaged from the "representationalist" problematic: *ideology has nothing to do* with "*illusion*"» (1994: 7) [en este caso la cursiva es del original].

[188] En este caso la cursiva es del original.

ricamente cierta –considerar el dinero como la riqueza en sí, por ejemplo–, pero ontológicamente falsa y éticamente reprensible. Así, pues, retornamos por el camino psicoanalítico a postulados del marxismo más o menos adaptados a la posmodernidad. Y el retorno en Žižek se produce sin tapujos ni florituras ideológicas que lo ocultasen por intereses inconfesables:

> Perhaps the time has come to resuscitate the Marxist insight that Capital is the ultimate power of «deterritorialization» which undermines every fixed social identity, and to conceive of «late capitalism» as the epoch in which the traditional fixity of ideological positions (patriarchal authority, fixed sexual roles, etc.) becomes an obstacle to the unbridled commodification of everyday life.[189] (Hawkes, 2003: 170)

Ante las posibles conclusiones –radicales y contundentes– de su análisis, en las que se plantea que la única posición no ideológica consistiría en renunciar a la noción misma de realidad extra-ideológica y aceptar que todo lo que tenemos entre manos son ficciones simbólicas, una pluralidad de universos discursivos que nunca son «realidad», Žižek (1994: 17) se opone a sucumbir y lanza un canto esperanzado de resistencia: «although no clear line of demarcation

---

[189] En este fragmento, el tratamiento de lo ideológico tradicional –con su rigidez cuasi física– como un obstáculo a la mercantilización de la vida cotidiana resulta una lucha de poderes invisibles que remonta al mejor fantástico, sobre todo si el escenario es tan hiperrealista como el que plantea a veces el mismo Žižek. Y, curiosamente, Hawkes (2003: 170) lo retoma para presentarnos una imagen con la que pretende clavar uno de sus últimos clavos a los planteamientos de aquellos pensadores posmodernos que no abjuran de fenómenos aquí tratados como la objetivación del sujeto, la autonomía de la representación o la mercantilización fetichista. Se trata de una imagen que reivindica una tradición moralista profundamente cristiana, evocándonos al tiempo el efecto fantástico derivado de una amenaza maligna de carácter preternatural: «if we remember the metaphysical horror with which previous eras confronted the fetishism of objects, as well as the moralistic dismay with which they viewed usury and finance, we must conclude that they would have seen the triumph of abstract representation which characterizes postmodernism as the victory of pure evil» (Hawkes, 2003: 170).

separates ideology from reality, although ideology is already at work in everything we experience as "reality", we must none the less maintain the tension that keeps the *critique* of ideology alive».[190] De este modo, como asegura él mismo, hay que aceptar una renuncia para conservar la capacidad crítica: «ideology is not all; it is possible to assume a place that enables us to maintain a distance from it, *but this place from which one can denounce ideology must remain empty, it cannot be occupied by any positively determined reality*»[191] (Žižek, 1994: 17).

Esta sería la salvación de la crítica ideológica, en la exposición de la cual llevará a cabo un *tour de force* argumental con los conceptos de ideología, realidad y lo Real, siempre de acuerdo con una perspectiva que combina marxismo, psicoanálisis lacaniana y las debidas dosis de deconstrucción. En efecto, como en *Spectres de Marx* (1993) Derrida hace uso del término «espectro» para aludir a la esquiva pseudomaterialidad que subvierte las oposiciones ontológicas clásicas de realidad e ilusión, Žižek (1994: 21) sugiere que en ello radica la última instancia de la ideología, es decir, que no hay realidad sin espectro, que el círculo de la realidad solo puede ser cerrado mediante un suplemento espectral ominoso. ¿Por qué motivo? Lacan nos daría la respuesta: la realidad, o lo que experimentamos como realidad, no es la cosa en sí, sino que siempre está ya simbolizada, constituida, estructurada por mecanismos simbólicos, pero la simbolización al final siempre falla a la hora de cubrir del todo lo Real, por lo que siempre queda alguna deuda pendiente sin redimir y lo Real –la parte de la realidad que queda sin simbolizar– retorna a modo de apariciones espectrales (Žižek, 1994: 21).[192] Así, por definición, la realidad –igual que la verdad– nunca es completa, y aquello que el espectro esconde no es la realidad, sino

---

[190] En este caso la cursiva es del original.

[191] En este caso la cursiva es del original.

[192] «To put it simply: reality is never directly "itself", it presents itself only via its incomplete-failed symbolization, and spectral apparitions emerge in this every gap that forever separates reality from the real, and on account of which reality has the character of a (symbolic) fiction: the spectre gives body to that which escapes (the symbolically structured) reality» (Žižek, 1994: 21).

la incógnita irrepresentable de lo primordialmente reprimido, en cuya represión se fundamenta la realidad misma (Žižek, 1994: 21):[193] «"Reality" itself in so far as it is regulated by a symbolic fiction, conceals the real of an antagonism –and it is this real, foreclosed from the symbolic fiction, that returns in the guise of spectral apparitions» (Žižek, 1994: 26).[194] En definitiva, como sintetiza Camargo (2011: 211): «[…] Žižek arriba a una nueva concepción negativa de ideología en la que la falsedad no está ubicada en la clásica relación ilusión versus realidad, sino en el ocultamiento de lo Real, el cual, debido a que no es simbolizado por la realidad, sólo puede aparece[r] como un espectro en la fantasía construida por los sujetos». Por lo tanto, habríamos dado el giro completo al planteamiento del mismo Marx, aunque sin salir en principio del marxismo: si el *Manifiesto comunista* se inicia con la imagen de esta corriente política como un espectro amenazante –el monstruo que va a acabar con las injusticias–, y al mismo tiempo la concreción misma de la verdad política cientifizada, en la última manifestación importante del pensamiento marxista de la mano del filósofo esloveno, el espectro representa lo real más irrepresentable, lo menos «ficticio», al no haber padecido ningún proceso de simbolización, pero diluido al no reclamar –ni tan solo evocar– las injusticias que siguen presentes en nuestro planeta. Nos podríamos preguntar, entonces, ¿dónde ha quedado el potencial político del análisis de lo ideológico?

---

[193] La lucha de clases, por ejemplo, designa el antagonismo que impide a la realidad (social) objetiva constituirse en un todo cerrado a (o por) sí mismo [*self-enclosed whole*] (Žižek, 1994: 21).

[194] En este sentido, Žižek (1994: 26-27) se separa de Derrida, para quien la espectralidad, es decir, la aparición del Otro, supone el horizonte último de la ética: «Il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme et *avec* lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et *juste*, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore *là*, *présentement vivants*, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés» (Derrida, 1993: 15) [en este caso la cursiva es del original].

### 1.4.2.4. La ideología más allá del marxismo

Extrínsecos a los postulados marxistas que reclaman de alguna manera una visión de lo ideológico ya sea como reflejo o producto de lo material, ya sea como una manifestación de la «falsa conciencia» de la clase trabajadora o de los dominados bajo los regímenes capitalistas, existen posicionamientos exentos de supeditaciones a dicha corriente de pensamiento, aunque obviamente vinculados a otras, a las cuales se puede atribuir afinidades de carácter ideológico de otro tipo. Entre ellos cabe destacar a dos sociólogos: el francés Émile Durkheim y el húngaro-alemán Karl Mannheim, de una generación posterior al primero, con su ensayo *Ideologie und Utopie* (1929) (*Ideología y utopía*). Con todo, en la Modernidad, el impulsor de una ruptura intelectual fructífera con la lectura marxista de lo ideológico desde la perspectiva del materialismo dialéctico fue sin duda el intelectual alemán Max Weber, quien, en su estudio *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904-1905; 1920) (*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*), propuso una comprensión diferente de las relaciones entre los elementos que componían lo ideológico y lo material –término del cual él en este sentido recelaba–, y lo lleva a cabo a partir del análisis de un ámbito específico y polémico de aquello que el marxismo denominaba «superestructura»: lo creencial, y más concretamente las corrientes del cristianismo protestante.

En efecto, Weber (1984: 251), tras un análisis brillante en que entraba interdisciplinariamente en la historia de las religiones, lo sociológico y lo económico, planteaba que la valoración religiosa del trabajo con esfuerzo, constante y sistemático, en el ejercicio de una profesión secular como prueba de regeneración y de fe auténtica constituyó la plataforma de lanzamiento más extraordinaria para expandir la concepción de vida que él mismo bautizó como «espíritu del capitalismo». Es decir, de lo ideológico emanaba una forma material, en este caso el capitalismo, el sistema a derrotar desde la óptica del comunismo político. En una nota a pie de página –tan ricas y prolijas en diversos de sus trabajos–, Weber (1984: 252) recalca la

trascendencia de su propuesta de cara a los seguidores del marxismo, a quienes se dirige para aclarar que los contenidos de las ideas religiosas no son un simple reflejo de las condiciones económicas, sino que son precisamente esas ideas los factores más poderosos a la hora de configurar lo que el sociólogo denomina el «carácter social», al tener su propia autonomía y su propio poder coercitivo. Las ideologías inciden en lo material, del mismo modo que el propio Weber (1984: 251-252) reconoce que el desarrollo económico también incide en el destino de la formación de las ideologías –refiriéndose en concreto a la formación de las ideas religiosas.

Enlazando con el tema presentado anteriormente en torno de lo discursivo como representación en los estudios más contemporáneos, el análisis del discurso se ha constituido como una herramienta de análisis de lo ideológico en nuestras representaciones de la «realidad», desmarcándose de las abstracciones posmodernas y deconstruccionistas más típicas de Baudrillard o Derrida, por ejemplo. Esta disciplina, que pretende construir teorías sólidas desde la perspectiva de la lingüística aplicada, ha tenido un papel importante en el rescate reciente del concepto de ideología, especialmente de la mano del lingüista neerlandés Teun A. van Dijk, autor de un estudio clásico dentro de su campo de interés, *Ideology: a Multidisciplinary Approach* (1998). La definición simple de ideología por su parte es la de creencias –o un sistema de creencias– sociales que residen en la mente pero son compartidas y de un tipo específico (van Dijk, 1999: 44-45). Es importante destacar que no se trata de meras «visiones del mundo» de un grupo determinado, sino más bien aquellos principios que constituyen la base de dichas creencias: «[…] una ideología es algo así como un marco compartido de creencias sociales que organizan y coordinan las interpretaciones y prácticas sociales de grupos y sus miembros y, en particular, el poder y otras relaciones entre grupos».

Para el investigador neerlandés, las embrolladas discusiones entre los marxistas sobre la naturaleza de lo ideológico como algo «verdadero» o «falso» o sobre su capacidad de reflejar o no intereses concretos han perdido interés, asumiendo que tales audacias ge-

neralizadoras resultan imposibles de contrastar con una realidad cambiante, compleja y difícilmente controlable. De este modo, en su opinión las ideologías reflejan «idealmente» los objetivos e intereses de un grupo, y este reflejo deviene óptimo cuando tales intereses se trasladan coherentemente a las creencias básicas compartidas dentro del grupo en cuestión (van Dijk, 1999: 125). Es decir, observamos cómo hay un matiz importantísimo en su actitud hacia el concepto de ideología: la adaptación al contexto, que implica su variabilidad. De este modo, resulta muy interesante el planteamiento de van Dijk (1999: 124) sobre el grado de variación que se produce en las manifestaciones de las ideologías en función de factores diversos: «[…] la variabilidad de la expresión ideológica se explica por la interacción compleja de varias ideologías y sus usos contextualmente específicos, en tanto que la continuidad de las opiniones ideológicas puede explicarse en términos de las ideologías socialmente compartidas que son más estables y están desligadas del contexto». En estos procesos, además, no solo se observan cambios, sino también contradicciones, entre otros por el importante papel que ejercen las lealtades ideológicas múltiples de los actores sociales a nivel actitudinal y de modelos de acontecimientos[195] específicos, contextuales y personales (van Dijk, 1999: 125).

Al marxismo se le puede responsabilizar de intentar coercer la pluralidad de los movimientos sociales y políticos en pro de una dialéctica de la historia única e inviolable (Dews, 1994: 50). Este es uno de los problemas fundamentales que los autores que he presentado tratan de resolver de forma más o menos programática, aunque el investigador que lo plantea y lo conceptualiza de un modo que resulta muy productivo y eficaz es el politólogo inglés Michael Freeden. Frente a la unidad ideológica del AIE que veíamos

---

[195] Según la conceptualización de van Dijk (1999: 107-108) en *Ideology*, tomada en este caso de la psicología cognitiva, un modelo es una *interfase* entre representaciones socialmente compartidas y prácticas personales, siendo por lo tanto modelos mentales subjetivos que representan experiencias personales e interpretaciones de acontecimientos.

en la propuesta de Althusser, la cual tendía a un espíritu monolítico ajustado al pensamiento centralizador del Partido Comunista, una mirada unificadora a través del prisma del concepto de dominación inherente como adjetivo a los conceptos de clase e ideología, o frente a la abstracción foucaultiana que Bourdieu (1994: 269) criticó por demasiado metafísica y generalista, no dejando lugar para la oposición política, la perspectiva de Freeden es felizmente más matizada y pluralizadora, y, en este sentido, también más próxima a las tesis de van Dijk. Y es que, ¿podemos aislar el sistema socio-económico propio del Occidente actual de la forma y los procesos que caracterizan al campo ideológico que se desarrolla en él? De hecho, ¿hasta que punto la actualidad difiere en este sentido de la Modernidad, en que ya se daban formas del sistema capitalista de mercado con intervenciones estatales? Parece bastante razonable considerar, como hace Therborn (1980: 79), que la configuración de las ideologías como discurso proteico serían una muestra de la libertad de mercado constitutivo del periodo de liberalismo de mercado en que nos hallamos: «particularly in today's open and complex societies, different ideologies, however defined, not only coexist, compete, and clash, but also overlap, affect, and contaminate one another». Aunque también es cierto que, igual que el marxismo aspiraba a la eliminación de las ideologías por medio de la implantación revolucionaria del materialismo histórico, el capitalismo –con su convergencia de estilos de vida por doquier– parece conducir a la desaparición de las cosmovisiones en conflicto (Freeden, 1996: 17).

Aunque su planteamiento –claramente fundamentado en la lingüística– podría parecer una regresión en el campo de la teoría de lo ideológico, en realidad es un salto adelante al dejar de lado cuestiones epistemológicas, ontológicas, éticas o lógicas que centraron los discursos de la mayoría de los pensadores e investigadores que le precedieron; y, mayormente, abandona su análisis cual proyecto político, concibiendo las ideologías como componentes intrínsecos a la sociedad humana (Freeden, 1996: 4, 19), sea cual sea la forma de Estado de esta adopte. Freeden (1996: 1, 3) define las ideologías como formas de pensamiento político que proporcionan acceso directo a la compren-

sión de la formación y la naturaleza de la teoría política, su riqueza, variedades y sutileza, focalizando su interés en el universo de significados –deliberados o no– que se construye mediante sus configuraciones conceptuales. En otras palabras, a partir de la idea de concepto político, al politólogo le preocupa entender la construcción de significados del mundo político de los individuos, significado que solo se puede concretar cuando dichos conceptos políticos se combinan formando configuraciones particulares de acuerdo con el entorno espacio-temporal en que se localizan, configuraciones que de hechos son las ideologías (Freeden, 1996: 3-4).[196]

En su planteamiento es clave la idea de *contestability* de los conceptos políticos, o sea, la capacidad de modificar sus significados por el hecho de ser términos ambiguos, indefinidos en esencia al estar en discusión y debate continuos –a nivel diacrónico y sincrónico– por parte de diferentes agentes políticos, como los *floating signifiers* que hemos comentado anteriormente: «[…] essential contestability provides the manifold flexibility out of which ideological families and their subvariants are constructed»[197] (Freeden, 1996: 3). Por lo tanto, el análisis conceptual que determinará significados concretos y particulares en su contexto se basa en la desambiguación significativa de estos «bloques» que construyen los «edificios» ideológicos: las ideologías, en definitiva, no son sino agrupaciones de conceptos políticos desambiguados en un lapso de tiempo más o menos determinado, aunque en ello hay que tener en cuenta que el investigador inglés contempla en los conceptos componentes inherentes que no se pueden eliminar (Freeden, 1996: 3, 54, 82-83).

Los rasgos principales que conforman la concepción de lo ideológico a ojos de Freeden (1996: 22-23) se resumen como sigue:

---

[196] Al parecer de Freeden (1996: 3) podemos concebir que existe un corpus de conceptos políticos que se pueden unir en indeterminadas e ilimitadas combinaciones.

[197] Hay que decir que, como todo hijo de su tiempo y su contexto, Freeden utiliza como base de su reflexión la idea de la forma inglesa *contest*, que en sí misma está enraizada en la tradición ideológica liberal, ya que presenta la pluralidad conceptual como un mercado regido por leyes de la *competencia*, y no tanto como «una lucha» de entidades con intereses de clase propios, como haría el marxismo.

> First, ideologies are importantly attached to social groups, not necessarily classes.[198] Ideologies are produced by, directed at, and consumed by groups. Second, ideologies perform a range of services, such as legitimation, integration, socialization, ordering, simplification, and action-orientation, without which societies could not function adequately, if at all. Third ideologies are ubiquitous forms of political thinking, reflecting as they do variegated perceptions, misperceptions, and conceptualizations of existing or imagined social worlds. […] Fourth, ideologies are inevitably associated with power, though not invariably with the threatening or exploitative version of power.

Del mismo modo, la pretendida universalidad de los tipos ideales de ideologías elaborados por los pensadores e intelectuales comporta falsas antinomias entre ellas, negando realidades de acoplamiento y combinaciones de conceptos que deben ser estudiados de modo riguroso (Freeden, 1996: 40). Así, por ejemplo, el término «democracia» etimológicamente significa el gobierno del pueblo, pero los conceptos de esta explicación no contienen de por sí una definición ni de «gobierno» ni de «pueblo», ni tampoco una razón lógica que esta arbitraria combinación de palabras no sea alterada y acabe siendo irreconocible para sus usuarios pretéritos (Freeden, 1996: 63). En este sentido, las ideologías no poseen un *core* (núcleo) en el sentido de conjunto de conceptos inamovible y permanente, pero su análisis no debe caer tampoco en un relativismo que permita aceptar cualquier interpretación de los conceptos agrupados (Freeden, 1996: 84, 91). Además, los conceptos políticos contienen un surplus o excedente de significado en su propia estructura, al estar condicionados por un amplio abanico de asunciones de ideas no dichas, de implícitos que son deducidos por el receptor, en un proceso de desambiguación y decodificación que conlleva un acto de poder por parte de este último: los conflictos

---

[198] Al mismo tiempo, el politólogo inglés achaca a los postulados de la falsa conciencia o de las motivaciones ocultas la creación de una falsa dicotomía, en el sentido de que la cuestión no radica en escoger la «máscara» o la «cara», sino que ambas resultan complementarias en la interpretación de los relatos que de algún modo explican (Freeden, 1996: 33).

surgidos al querer definir «correctamente» un concepto político en su proceso de difusión social constituye una muestra de la rivalidad entre ideologías (Freeden, 1996: 74, 77).

En definitiva, propuestas como las de van Dijk y Freeden nos redimen, por una parte, del atolladero conceptual en que el marxismo había ido avanzando, con construcciones teóricas cada vez más abstractas y fuera del mundo percibido socialmente, convirtiéndose en una estructura conceptual omnívora y, por ello mismo, creadora de corrientes contradictorias entre sí;[199] y, por otra parte, del abismo del vacío significativo en que los planteamientos de la posmodernidad habían vertido discursos no solo confusos, sino también inadecuados para un análisis comprensible de la conceptualización de lo ideológico, en cuanto a su (falta de) esencia o sus funciones en relación con otras entidades fluctuantes en el universo de significantes.

#### 1.4.2.5. Ideología, racionalidad y creencia

En relación con las mutaciones de las literatura de lo imposible en la época moderna ya se ha tratado en páginas anteriores sobre el paso de un sistema cultural que sería propio de la era agraria –con una duración e incidencia capitales en la Historia de la humanidad– a otro surgido del nuevo paradigma ilustrado, que se afianzará teóricamente en la observación y la experimentación de la ciencias, desarrollando y poniendo en práctica métodos rompedores respecto a los antiguos postulados y procedimientos en sus áreas de conocimiento. Se instaurará, en principio, un nuevo concepto de realidad, fundado en el discurso racionalista, que insistirá en la imposi-

---

[199] Hay que reconocer, sin embargo, la interesante aportación de Eagleton (1991: 1-31, 193-224) en su caracterización de lo ideológico y de las ideologías, así como su propuesta de integración de la noción de discurso en la aplicabilidad del término, en una lectura global muy ligada a los efectos discursivos de las ideologías –aspectos que lo acercan en parte a la propuesta teórica de van Dijk–, aunque en un orden global de cosas se muestra inflexible en determinados postulados del marxismo, sobre los cuales giran sus argumentaciones en mantas ocasiones.

bilidad de experimentar un suceso «prodigioso», es decir, teofánico o preternatural, a la vez que tiene lugar una resistencia a tales planteamientos desde los sectores cristianos que no pueden dudar doctrinalmente de la presencia de lo milagroso, por lo cual deben forzar el encaje en dicho concepto moderno de realidad de lo extraordinario en forma de presencia sobrenatural en el mundo, que obviamente no hará parte de la cotidianeidad porque jamás fue esta ni su función ni su naturaleza. En este apartado me aproximaré a la cuestión –clave en lo relacionado con una comprensión más amplia de las ideologías– desde una perspectiva más vinculada a las implicaciones sociales, políticas y culturales de este paso, obviamente teniendo muy en cuenta el papel de lo ideológico en todo ello.

A fin de presentar la cuestión, quizás valga la pena poner un ejemplo español. Se trata de un episodio de las *Cartas marruecas* (1789) de José Cadalso. Nuño, una de las tres voces epistolares del volumen,[200] se mofa de un consejo que le ha dado un personaje engreído de la gente bien madrileña, concretamente de la (supuesta) necesidad de iniciar cada párrafo de una obra con un lema de algún autor clásico latino. Nuño, con todo, acaba empleando una cita de Horacio por su valor de contrapunto elevado y serio: «Somnia, terrores magicos, miracula, sagax, / Nocturnos lemures, portentaque tesala rides»[201] (Cadalso, 1983: 243). Esta misma cita aparece en el capítulo XXVI de los *Ensayos* (1572-1592) de Montaigne (1818: 286-287), quien hace alusión a ella para presentar sus prejuicios contra las supersticiones populares –espíritus, predicciones, encantamien-

[200] Nuño, como señala el estudioso Joaquín Arce (1983: 27-28), «[…] presenta muchos rasgos biográficos y morales relacionables directamente con el propio Cadalso», personificando pues al propio autor.

[201] El texto, en traducción con afán meramente comprensivo, dice: «¿te ríes de los sueños, de los terrores mágicos, de los prodigios, de las brujas, de los fantasmas nocturnos y de los augurios de Tesalia?». Esta última era una región rural griega cuya fama en la Antigüedad estaba vinculada con la hechicería. Curiosamente, se trata de la misma cita de Horacio que aparece como lema de la famosa novela gótica *The Monk* (1796), de Matthew Lewis (1998: 1), aunque en ella se omite el verbo «reír» y la región griega, por lo cual se elimina completamente el contexto y se manifiestan solo los elementos citados como formas espantosas del dominio de lo preternatural.

tos, brujería–, pero igualmente para plantear sus dudas acerca de la dificultad que entraña condenar algo por falso o imposible, aunque nos parezca absolutamente inverosímil, puesto que hacerlo comportaría poseer los límites de la voluntad de Dios y del poder de la madre naturaleza. Es decir, el hecho de afirmar que algo es inverosímil e imposible es un acto de suficiencia y arrogancia, cosa que ya no duda en hacer Cadalso doscientos años más tarde.

Siguiendo con el tono entre irónico y sarcástico, Nuño afirma que está redactando un tomo contra Feijoo para probar: «[…] que son muy comunes, y por legítima consecuencia no tan raros, los casos de duendes, brujas, vampiros, brucolacos, trasgos y fantasmas, todo ello auténtico por disposición de personas fidedignas como amas de niños, abuelas, viejos de lugar y otros de igual autoridad» (Cadalso, 1983: 242-243). Observamos, pues, cómo se pone en tela de juicio la veracidad de los hechos a través de una sorna mordaz hacia las fuentes de información, pertenecientes a sectores sociales marginados culturalmente: nodrizas, niñeras, gente mayor; aunque, entre estos últimos, los de sexo femenino se mencionan genéricamente («abuelas»), mientras que los segundos son una subcategoría que incluye solo a aquellos ancianos que no se han movido de su lugar de residencia. Tal distinción rescata implícitamente de la burla a los hombres sabios e ilustrados, entre los cuales se quería encontrar la figura autorial de Cadalso como parangón del cosmopolitismo educado y objetivo. Las categorías establecidas, en todo caso, tienen un gran calado ideológico, ya que era a las mujeres –las más habitualmente acusadas de brujas– y a otras alteridades de esa sociedad enrazadamente patriarcal y xenófoba –como los judíos– a quienes los hombres de la Iglesia con potestad para ello calificaban de agentes de Satanás, atribuyéndoles el inventario de males y resaltando que el Demonio y el pecado eran sustancialmente más temibles que las hambrunas, las pestes, los lobos o las estrellas (Delumeau, 1978: 39). Además, no podemos olvidar que el terror también estaba ideologizado en la escala social, siendo las gentes de alta alcurnia las que menos debían mostrar sentirlo, por lo cual todo personaje que alardease de menospreciar

las causas del miedo popular anhelaba ubicarse entre los ganadores de la sociedad, o como mínimo se proyectaba en el recuerdo de tales jerarquías, que todavía subsistía.[202]

Se detecta, pues, un desplazamiento en la esfera social de las connotaciones relacionadas con lo creencial, de un modo que plantea tanto la marginalización de grupos como una (pretendida) liberación general. Las convergencias «sensatas» de intereses no se acaecían realistas. El cristianismo, que se ha caracterizado históricamente por la desconfianza hacia la percepción en el ámbito terrenal,[203] dificultaba el avance de una lógica hipotético-deductiva, a la vez que incitaba a dudar también de las imágenes o fenómenos que parecían tener un origen preternatural y no se identificaban como obra divina: o bien eran obra del Diablo, o bien eran espejismos, efectos ópticos derivados de la imperfección sensible del ser humano. Por un lado, esto se sumía en una diferencia esencial entre las representaciones del Mal y del Bien en Occidente: si este último tiende a la unidad que adquiere formas unívocas y centralizadas por un poder (teológico) que dicta desde su aura de bondad hasta los matices ideológicos que le corresponden, el Mal se ha caracterizado por su capacidad de polimorfismo[204] y de ocultación, de un

---

[202] Delumeau (1978: 15-16) ya expuso que la novela y el teatro pretéritos subrayaban la incompatibilidad de dos mundos, sociales y morales a la vez: la valentía individual de los nobles y el miedo colectivo de los pobres, siendo así que el arquetipo del caballero sin miedo se realzaba continuamente al ser contrastado con una masa temible carente de valentía. En realidad, hay que remontarse hasta la *Eneida* de Virgilio para encontrar por escrito que el miedo es la prueba de un nacimiento, (Delumeau, 1978: 15). El investigador francés se refería al fragmento del verso 13 del libro IV «degeneres animos timor arguit», que en una traducción mía para su comprensión rápida diría: «el temor revela el espíritu innoble».

[203] Hawkes (2003: 19) aclara que esta desconfianza procede de la mixtura en el Nuevo Testamento de la proscripción judía de los ídolos judía con el idealismo helénico.

[204] En un artículo titulado «El mal imaginativo», el famoso escritor español Javier Marías (1994: 20) menciona una anécdota significativa en relación con ello. Explica que, en una visita a Gran Bretaña, entró en una librería especializada en narrativa de terror cuyo dependiente era un monje, que le argumentó lo siguiente: «"para un sacerdote", dijo, "la mejor manera de estar próximo a Dios es estar

modo que perfectamente se podría vincular con las motivaciones soterradas que fundamenta el análisis marxista; y también con una determinada concepción de la libertad como pluralismo de opciones para el ser humano, que será importante en la implantación de lo demoníaco a nivel ideológico entre algunos seguidores de determinadas corrientes artísticas, como mínimo desde el Romanticismo hasta el Simbolismo.[205]

Por otro lado, quien decidía si un hecho pretendidamente maléfico era obra del Diablo o una ilusión engañosa era la autoridad competente a tales efectos, es decir, el jerarca religioso o sacerdote de máxima posición en el lugar, cosa que otorgaba un alto grado de subjetivización al asunto. Si bien durante la Edad Media a nivel de imaginario popular domina la imagen del demonio burlado, en el paso de la Reforma a la Ilustración se multiplica la figura del diablo triunfante porque la Iglesia misma vence en su inculcación de una imagen poderosa y terribilísima de la figuración del Mal supremo.[206] Delumeau (1978: 38), en su reconocido estudio *La Peur en Occident*, señalaba que el diablo rural fue largo tiempo menos terrorífico

---

próximo al Mal, próximo al Enemigo. Acerca de Dios se aprende todo muy rápido, en realidad basta con unos años de estudiar teología. Pero la bondad es igual a sí misma, no tiene disfraces, y precisamente porque es bondad no hay engaño en su seno, no hay doblez, no hay subterfugio. Es inmutable y muy simple, y por tanto es fácil conocerla y amenazarla. Para defenderla hay que estudiar el carácter de lo que la amenaza, sus meandros y su imaginación, el Mal es imaginativo"».

[205] Blumenberg (2004: 20) señala que el hecho de entender ciertos mitos como fórmulas de libertad es una perspectiva condicionada históricamente, afirmando que: «la cesura radical, común a la tradición bíblica y a la antigua, sería entonces la discusión del politeísmo, demonizando sus libertades y denunciando su irracionalidad. […] Las libertades del politeísmo se convirtieron así en el secreto anhelo de todos los renacimientos y romanticismos que desconfían del "resultado" y "éxito" de la tradición entendida de un tal modo unitario».

[206] El temor visceral que llegó a infundir la Iglesia con su discurso sobre el Mal hace que salgan a la luz dos hechos que no habían sido subrayados lo suficiente: una intrusión masiva de la teología en la vida cotidiana de la civilización occidental, así como el hecho de que la cultura del Renacimiento era percibida en su época como un fenómeno bastante más frágil de lo que nos lo imaginamos hoy en día (Delumeau, 1978: 40).

y más bonachón que el de los predicadores, dicotomía que le condujo a establecer la distinción entre los miedos espontáneos, sentidos por gran parte de la población, y los miedos pensado (*peurs réfléchies*), que se derivan de los discursos sobre el Mal elaborados y difundidos por los directores de conciencia de la colectividad, y mayormente la Iglesia, que los utilizará ideológicamente a lo largo de su existencia.

En cualquier caso, en el s. XVIII se recuperaba el demonio vencido en el folklore recogido por los primeros folkloristas con interés entre académico, patriótico y lúdico, al tiempo que la magia y sobre todo su erudición empezaron a desvanecerse o quedar en segundo plano. En los tiempos preindustriales, la Iglesia exigía que se creyera en la magia negra, puesto que era el enemigo a batir en un marco de confrontación donde confluían lo preternatural y lo sobrenatural. Sin embargo, con la llegada de la Ilustración y vencida por las circunstancias, asimila paulatinamente la idea del predominio de lo racional en el ámbito terrenal –no absoluto, obviamente–, dejando de lado la cuestión de la magia y las supersticiones o bien siendo mucho más ambigua en este tema. Los nuevos diablos serán los miembros (enmascarados) de la masonería y otros grupos que postulaban tímidos avances «democratizadores». De este modo, se inicia un violento combate ideológico para definir el marco normativo de actitudes y conductas del ser humano en ámbitos muy diversos, así como para fijar la consiguiente adscripción política que ello suponía. Mientras que el movimiento racionalista y experimentalista tendía a favorecer las formas de gobierno del despotismo ilustrado, el modelo defendido ampliamente por la jerarquía eclesiástica basculaba hacia las formas de monarquía absoluta todavía presentes en bastantes estados europeos.

Esto no significa de ningún modo un estado de cosas dicotómico en que la Iglesia postulara un orden totalitario frente a una Ilustración volcada en la defensa de los derechos de los desfavorecidos. Sería esta una lectura presentista y sesgada de una realidad bastante más poliédrica. Así, como hemos visto con el ejemplo de Cadalso, grupos sociales enteros quedan estigmatizados y son vilipendiados

por los dictados del progreso cientificista, hasta la actualidad.[207] El politólogo Fernando Vallespín (2007: 45) presenta un panorama sucinto de la creación de la alteridad excluida en el despliegue del proyecto ideológico de la razón ilustrada:

> […] Todo orden […] remite siempre a alguna idea de conformidad, pero también a una idea de homogeneidad. […] Pero si no compartimos ideales, ideas, una visión del mundo y, por supuesto, una base material más o menos equivalente, es imposible converger en torno a una voluntad general. […] Si esa conformidad y homogeneidad no existe en una sociedad habrá que imponerla; ese es el problema. ¿Y cómo se impone? Se impone a través de la definición de pautas de normalidad, a través de la exclusión o, por lo menos, del sometimiento de los otros, de quienes no son como se supone que deben ser los ciudadanos. […] Detrás de esta idea, está el pensamiento de la Ilustración según el cual, en última instancia, todo lo que no encaje en un esquema de razón queda excluido como algo desviado, algo que no se sujeta a la pauta o a la norma.

Además, por el bando «contrario», esto es, desde posicionamientos supuestamente irracionalistas por el carácter preternatural o sobrenatural de sus reivindicaciones, también se da una apuesta política, social y cultural muy próxima al conglomerado ideológico que en la contemporaneidad denominamos «progresismo». En efecto, a caballo del siglo XIX y XX, en el amplio campo del librepensamiento –en que se juntaban grupos pertenecientes a dicha ideología–, además de naturistas, vegetarianistas o higienistas se detecta a muchos adscritos a «herejías religiosas» como la teosofía,

---

[207] El investigador gallego Antonio Reigosa (2008: 240) expone el problema del contacto en los tiempos presentes entre los representantes del mundo «desencantado» y aquellos que provienen de mundos todavía «encantados» –empleo la terminología weberiana: «[…] una de las modalidades de exclusión más recurrentes, y en la que menos se suele reparar, es la exclusión cultural a la que son sometidas las personas que aún creen en los monstruos como seres reales. De este tipo de exclusión son víctimas hombres y mujeres, indígenas o inmigrados, que son marginados por una sociedad supuestamente promotora de valores democráticos, tolerantes y respetuosos».

la masonería o el espiritismo, en este último caso incorporando proyectos sociales plenamente vanguardistas (Horta, 2004a: 158).

El cambio de paradigmas ha sido teorizado en Occidente en múltiples estudios y desde los posicionamientos más variados, extendiendo imágenes del proceso que van desde lo revolucionario hasta asunciones menos rupturistas, pero igualmente fundamentales en las estructuras y las creencias de los Occidente. Pensadores como Marx o Weber, que ya han aparecido en este estudio en varias ocasiones, fueron algunos de los más importantes protagonistas a la hora de encarrilar la lectura de este proceso de transformación, a partir del desarrollo histórico de los sistemas de producción o la historia de las religiones, entre otras perspectivas. Uno de los elementos clave de la «gran narrativa de la transformación cultural» –como la bautizó el sociólogo norteamericano John B. Thompson (1998: 17)–, consiste en el paso de las creencias sobrenaturales y preternaturales a la redistribución ideológica de dichas creencias:

> The decline of religion and magic prepared the ground for the emergence of secular belief systems or «ideologies», which serve to mobilize political action without reference to other-worldly values or beings. The religious and mythical consciousness of pre-industrial society was replaced by a practical consciousness rooted in social collectives and animated by secular systems of belief.

En esta gran narrativa de la transformación cultural, impulsada por grandes pensadores modernos, se observaría, pues, una racionalización de las creencias que se concretarían en ideologías de carácter socio-político, en un marco de pensamiento basado en la compensación funcional, es decir, en la suposición de que toda función social desempeñada por una idea o fenómeno en vías de extinción pasa a ser desempeñada progresivamente por otro grupo o fenómeno que las sustituye.

Cabe entonces preguntarse si fue el impacto de las ideologías en las sociedades europeas el factor determinante en el siglo xx a la hora de provocar una barbarie de odio y violencia inaudita en forma de dos guerras mundiales, el Holocausto y dictaduras por

todo el planeta imbuidas de doctrinas políticas de marcado signo ideológico; y si fue el choque del comunismo con el fascismo, y de ambos totalitarismo con las democracias representativas, el desencadenante de toda esa explosión de denigración humana. De hecho, se puede pensar que la ideología como construcción de ideas había superado al propio ser humano en su esfuerzo de construir una civilización basada en el materialismo ciego. En *Dialektik der Aufklärung* (1947) (*Dialéctica de la Ilustración*), y más en concreto en el capítulo «El concepto de Ilustración», Max Horkheimer y Theodor Adorno (2007: 11, 19, 21, 53) analizan con su incisivo enfoque crítico el fracaso de su concepto de Ilustración y denuncian como «obsoleta» la razón de la sociedad racional: a través del desencantamiento del mundo, es decir, la instauración del saber derrocando mitos, imaginación y en general el animismo, se pretendía borrar los miedos al ser humano y hacerlo dueño de la Naturaleza. Si la magia del pasado procedía en sus objetivos por mímesis, semejanza o afinidad, el proyecto ilustrado separa el sujeto de su objeto de forma radical, a partir de la abstracción, el instrumento que acaba liquidando a los objetos (Horkheimer & Adorno, 2007: 25-29). Nada escapa a la vorágine aniquiladora de la Ilustración como ideología de poder. Así, la lectura misma de los mitos que se realiza desde la óptica racionalista supone la integración de los mismos en la «racionalidad analizadora», reflejando una voluntad de dominio en que los pensadores insisten una y otra vez, acusando la Modernidad ilustrada no solo de alienar a las personas respecto de los objetos dominados, sino también de cosificar las relaciones entre esas mismas personas, incluso las relaciones de cada individuo consigo mismo, cosa que lleva a la enajenación y la locura (Horkheimer & Adorno, 2007: 22, 43).

Los dos filósofos cargan contra la actitud ideológica patriarcal, explotadora, violenta que hay detrás del proyecto ilustrado,[208] aun-

[208] En el capítulo del ensayo en que desarrollan sus argumentaciones llegan a repetir en dos ocasiones y explícitamente que la Ilustración es totalitaria (Horkheimer & Adorno, 2007: 22, 39).

que achaquen el divorcio con «la naturaleza de las cosas» –el mal de la Ilustración– a actitudes identificables más bien con las creencias sobrenaturales o preternaturales: «credulidad», «aversión a la duda», «irreflexión en las respuestas», «temor a contradecir» (Horkheimer & Adorno, 2007: 19-20). En este sentido, debo aclarar que, a su entender, la religión se sitúa en el mismo barco que la razón, ya que ambas proscriben la magia, y –extraída de la religión– la fe se convierte en instrumento de dominación, degenerando en mito en el siglo XX al ser racionalizada por aquellos que llevaron la sociedad hacia la barbarie (Horkheimer & Adorno, 2007: 34-35), en referencia a los regímenes totalitarios y aquellos que los apoyaron.[209] La ironía de la cuestión radica en que la Ilustración acaba empleando los mismos esquemas en que se basaban los mitos y la magia –la inmanencia y la igualación de lo distinto–, aunque su objetivo es mucho más ambicioso: «eliminar lo inconmensurable», es decir, lo que en los estadios antiguos de la Humanidad era el *mana*, que alude a la superioridad real de la Naturaleza sobre el ser humano de los tiempos pretéritos: «primario, indiferenciado es todo lo desconocido, extraño; aquello que transciende el ámbito de la experiencia, lo que en las cosas es más que su realidad ya conocida» (Horkheimer & Adorno, 2007: 28, 30). Esta indeterminación provocada por el regreso de esa inconmensurabilidad hace que el ser humano moderno quede horrorizado. En términos de Horkheimer y Adorno (2007: 48) teme perder el sí-mismo y, junto con él, el límite entre sí y el resto de la vida, así como el miedo a la muerte y a la destrucción. Llegamos, pues, al miedo localizado en lo hondo de la Modernidad occidental (pos)ilustrada, que no es el miedo en sí ni el miedo a pasar miedo –ambos más universales–, sino el miedo a perder el miedo.

En definitiva, ambos pensadores germánicos dan a entender que la Ilustración es un proyecto fallido al ser la culminación de una ideología de control sobre la naturaleza que impedía un desarrollo

---

[209] El ensayo fue escrito casi en su totalidad durante la Segunda Guerra Mundial.

entre el ser humano y la Naturaleza alternativo a la degeneración del racionalismo deshumanizador y el irracionalismo ideologizado, los mismos que impulsaron las masacres y la banalización de la existencia de millones de personas en la primera mitad del siglo XX.[210] En este sentido, un elemento clave que remarcan a lo largo del texto es que, a nivel de herramientas de conocimiento, la modificación más significativa en el paso a la Ilustración es el abandono del símbolo –en que coinciden signo e imagen de forma iterativa, cosa que produce su inagotabilidad y la permanencia de lo significado– para entronizar el concepto, que sirve para dominar la realidad desde la idea de la libertad del individuo, pero destruyendo «la verdad» y haciendo que la razón se someta servilmente al dato inmediato (Horkheimer & Adorno, 2007: 29-30, 32-33, 41).

Sin embargo, y valorando la importantísima contribución de los dos representantes de la Escuela de Frankfurt, hay que remarcar que los procesos de secularización y racionalización han sido menos uniformes y radicales de lo que planteaban tanto los grandes teóricos sociales de finales del siglo XIX y principios del XX, como los dos pensadores mencionados, manteniéndose con persistencia insospechada en las sociedades modernas (Thompson, 1998: 22-23). De hecho, ya en el mismo «núcleo duro» del racionalismo y la dedicación a la ciencia experimental que dio lugar al desarrollo del proyecto ilustrado se perciben adscripciones creenciales contrapuestas o, como mínimo, paradójicas, como en los casos de Copérnico o Newton.[211]

---

[210] En esta misma obra, Horkheimer y Adorno (2007: 57-91) reflexionan sobre la formación de la subjetividad occidental, argumentando que la barbarie ejercida demoledoramente por el nazismo es una muestra de la incapacidad de nuestra sociedad para superar el miedo hacia el Otro, que se objetiva en la figura del judío, víctima de la persecución antisemita.

[211] Como planteaba el historiador inglés Christopher Hill (1997: 8-9), haciendo gala de erudición práctica: «there is a danger in the history of science of giving marks for being "right" –e.g. Copernicus, whose ideas were not scientifically confirmed until the seventeenth century– and of dismissing others as "wrong" –e.g. astrologers and alchemists, forgetting that the eminent mathematician John Dee was an astrologer and that Robert Boyle was to transmute alchemy into chemistry; forget-

En definitiva, los sedimentos de sistemas de creencias y de posturas ideológicas que han estado funcionando durante siglos no pueden borrarse en las escasas décadas que llevamos de Modernidad. En este sentido, cabría dudar seriamente de la propiedad de definir la relación entre pensamiento mágico, religioso y científico en términos de gradación o de evolución cronológica.[212] Habría que matizar ciertos planteamientos mediante la incorporación de factores y realidades que «entorpecen» la mirada hacia las tres esferas. No obstante, con ello no pretendo relativizar el valor cognoscitivo de las ciencias de tal manera que las ponga en el mismo nivel epistemológico que la magia o la religión, como en (demasiadas) ocasiones ha sucedido en trabajos del ámbito académico.

El panorama que hoy en día encontramos ante nosotros, «occidentales posmodernos», es una abigarrada conjunción de elementos en sociedades mucho más plurales y atomizadas, donde las ideologías políticas conviven con creencias espirituales, con todas las inconsistencias, tensiones, dilemas y trastornos que esto provoca. Además, tanto las ideologías como las creencias han sufrido procesos de racionalización que las intentan explicar y analizar por medios académicos –por ejemplo, en este mismo trabajo–, aunque a menudo continúan emergiendo como entidades irreconocibles, insatisfactorias, incoherentes o de insólita permanencia en el Occidente posmoderno. Entonces, podemos preguntarnos si estas dinámicas son, como plantea Comargo (2011: 166-169), las «suturas» y brechas que impiden la «clausuración» definitiva de la sociedad,

---

ting that there were Fellows of the Royal Society who believed in witches; forgetting that both Napier and Newton attached more importance to their researches into the Apocalypse than to logarithms or the law of gravitation».

[212] El antropólogo catalán Manuel Delgado (1992: 26) lo sintetizaba del siguiente modo: «el sistema de mundo que alberga la magia no se anticipa evolutivamente al que la ciencia conforma, sino que se sitúa en todo momento –también ahora mismo– a su lado, paralelo y hasta cierto punto indiferente a sus logros, y si ello es así es porque la concepción mágica del mundo (predispuesta para una especulación sobre la percepción esencialmente intraducible a otros modos de conocimiento) responde a requerimientos distintos de aquellos que la ciencia espera satisfacer».

con contenidos parciales compitiendo por dar sentido (parcial) a los *floating signifiers*, una muestra más de ideología, en este caso una «ilusión de sutura» propia del «liberalismo posestructuralista».

Una cosa está clara: existe una línea de conexión directa entre la Escuela de Frankfurt y el posestructuralismo, encarrilando hacia la figura irrepetible de Foucault. En este sentido, ambos coinciden en la crítica de la razón como instrumento de opresión (Hawkes, 2003: 158).[213] Este aspecto será aprovechado ampliamente entre los pensadores posestructuralistas para reforzar una desubjetivación del discurso y una (re)construcción objetiva de los condicionantes y determinantes que concurren a la hora de anular la libertad de actuación del sujeto. Entonces, cabría preguntarse de qué hablamos cuando exponemos argumentos sobre el racionalismo y sus proyecciones ideológicas. La sintética definición que da Weber (1997: 389) de racionalismo es la siguiente: «coherencia lógica o teleológica de una actitud teórico-intelectual o ético-práctica». Ahora bien, esta no significa que él sociólogo no gustara de zambucar entre la terminología precisa y científica un lenguaje repleto de referencias a lo mítico.[214] Observamos, pues, cómo incluso en el ámbito más académico se intercalan referencias y términos que aluden a órdenes distintos, provocando interconexiones entre distintas esferas ideológicas, incluso opuestas, como en este caso. Las suturas, las brechas

---

[213] En un ejemplo entre tantos de ello, Adorno (1994: 43) identifica este racionalismo destructivo con la burguesía: «the belief that the blind play of means could be summarily displaced by the sovereignty of rational ends was bourgeois utopianism».

[214] González García (2007: 109-110) remarca que, a pesar del ahínco de Weber en el uso del verbo académico, también recurre a referencias a lo mítico en Goethe: «así en mucho textos de Max Weber, junto al lenguaje científico propio del *logos* podemos encontrar referencias al lenguaje simbólico y alegórico de los *mitos* culturales, del *daimon*, del diablo, de los dioses, los demonios y el destino» [en este caso la cursiva es del original]. Además, «[…] Weber desarrolla una teoría ética basada en la permanente lucha sin cuartel entre los distintos sistemas de valores, encarnados para él en los diferentes dioses y demonios, entre los que el individuo tiene que elegir. Y se trata de una elección trágica, en la que está en juego su propia vida, el significado de su obrar y el sentido de su ser» (González García, 2007: 116).

y los intersticios ya se daban en épocas previas a la posmodernidad, aunque en una medida y en un formato diferentes.

En el seno de la filosofía de la ciencia contemporánea también ha sido debatido con énfasis el límite de la razón y sus implicaciones. Distinguiendo lo científico de las ideologías por rasgos de que estas carecen, como la consistencia, la objetividad, la provisionalidad, el progreso y la universalidad (Mosterín, 2013: 92), se pretende crear una distancia que impida la fusión en la equivalencia de actitudes epistemológicas distintas. Sería este un tema para un extenso debate, pero solo querría apuntar que la provisionalidad resultaría minada por aquella orientación adaptativa de las ideologías que hemos visto anteriormente, dependiente del contexto y cambiante en sus formulaciones concretas. ¿Puede funcionar socialmente una ideología anacrónica? Seguramente, en el mismo sentido que una metodología científica anacrónica: en círculos reducidos y sin implicaciones fuertes en el paradigma dominante, sea el científico o el ideológico. Incluso los fundamentalismos se adaptan a determinadas circunstancias. En definitiva, depende de la significación que otorguemos a –o que plasmemos en– cada uno de los conceptos con qué elaboramos una teoría o unos postulados. En este sentido, la razón es un término polisémico desde sus orígenes como concepto del pensamiento occidental, al heredar a través del latín *ratio* los significados de los vocablos griegos *noûs*, *diánoia* y *lógos* (Mosterín, 2013: 91). Por ejemplo, se pueden distinguir como mínimo cinco tipos de racionalidad: como capacidad lingüística, en el sentido aristotélico del ser humano como «animal lingüístico»; como razonabilidad, al aducir los motivos de nuestras acciones y enunciados; como ética, en el sentido kantiano del respeto al otro, que es usado como fin y no como medio; como racionalismo, es decir, la «[…] confianza ilimitada en la razón, en la intuición o la evidencia: Descartes y el resto de los racionalistas del siglo XVII solían adoptar esta postura, que por lo demás no tiene nada que ver con la racionalidad científica actual»; y como estrategia de optimización en la consecución de nuestros objetivos, en el sentido moderno o económico, que presupone la racionalidad lingüística

y la razonabilidad, siendo hoy en día casi la única empleada fuera de contextos filosóficos (Mosterín, 2013: 79).

Como puede observarse, excepto el sentido vinculado con el racionalismo, el resto están incluidos o se podrían desglosar analíticamente de la propuesta de Weber que he citado más arriba. Hay que destacar, pues, que la ciencia, usada en el sentido de ciencia empírica madura, presenta una idea de racionalidad científica diferente, o incluso opuesta, al racionalismo, que es la confianza desmedida y pretenciosa en una razón infalible o en la intuición razonable. De este modo: «la racionalidad científica involucra siempre una cierta desconfianza en la razón»[215] (Mosterín, 2013: 91). Pero no solo eso: lo racional, al cubrir tantos campos, también penetra en muchos espacios de la existencia para los cuales parecía estar vetado como «racionalismo», y un buen ejemplo de ello son los grupos de la Modernidad que, como el espiritismo, se adscribían a religiones establecidas como modelos racionales de existencia, intentando otorgar a sus creencias un carácter científico e incluso experimental que chocaba tanto con los planteamientos de la ciencia coetánea –y actual– como con la versión triunfante y de largo recorrido de ese mismo intento, que no es otra que la teología cristiana.

En referencia al conflicto entre ciencia experimental y racionalismo, se abre, además, una brecha ideológica entre lo científico como modelo que influye en los conceptos de realidad que tenemos las personas, y el racionalismo o el cientifismo, que han sido las construcciones o modelos conceptuales utilizados en el establecimiento de contraposiciones antitéticas, antinómicas o paradójicas con respecto a lo fantástico y maravilloso en el arte, sin entrar obviamente en la transformación de dichos modelos a nivel cultural (teórico, mediático, literario) por las implicaciones cognitivas y epistemoló-

---

[215] «A diferencia de la matemática pura, la ciencia (empírica) no es una empresa basada en la mera razón, como se habían imaginado los racionalistas del siglo XVII. La ciencia más bien se basa en la desconfianza de la razón y la confianza en la experiencia. […] La mera plausibilidad, claridad o evidencia intuitiva no basta para aceptar una idea en el modelo estándar de la ciencia, mientras esta idea no haya sido contrastada empíricamente» (Mosterín, 2013: 304).

gicas de la mecánica cuántica y el construccionismo en sus vertientes más radicales.[216] Valga solo señalar la indeterminación, la inseguridad del sujeto ante un conocimiento que, desde el sistema escolar, los medios de comunicación y el discurso comunicativo interpersonal, se tiñe de duda y ambigüedad, afectando incluso la visión de la mecánica clásica.[217]

Por otro lado, yendo hacia el terreno de lo creencial, ¿hasta qué punto lo religioso se puede considerar una forma ideológica? Desde diversas líneas del marxismo y otras corrientes críticas con las creencias sobrenaturales la respuesta estaría bastante clara: Althusser (1995: 308) no duda en poner como ejemplo de su concepto de interpelación la «ideología religiosa cristiana». Desde la antropología, Clifford Geertz (2000: 90), en su estudio *The Interpretation of Cultures* (1973), define la religión como: «(1) a system of symbols which acts to (2) establish powerful, pervasive, and long-lasting moods and motivations in men by (3) formulating conceptions of a general order of existence and (4) clothing these conceptions with such an aura of factuality that (5) the moods and motivations seem uniquely realistic». De todo ello, me interesa subrayar que la religión incide en las actitudes y motivaciones en relación con la existencia, dando a sus formulaciones un aura de realidad. Esta conexión entre incidencia y realidad es ideológica, en el sentido que presupone concepciones socio-políticas vinculadas a la organización de esa misma realidad y a las formas en que debe concretarse la incidencia en actitudes y motivaciones. Todo ello no resulta externo a la religión, sino que forma parte de su sistema, activando símbolos del mismo en conexión con las mencionadas concepciones del ámbito socio-político.

---

[216] Para una análisis atinado de estas transformaciones de los modelos de la ciencia y sus efectos en la producción y recepción de la literatura posmoderna de cariz fantástico, véase Roas (2011: 21-42).

[217] «Ni siquiera es necesario recurrir a la mecánica cuántica para comprobar el carácter indeterminado de muchos procesos físicos, que ya puede ser establecido a partir de los postulados de la mecánica clásica, como muestran las actuales teorías de la inestabilidad y del caos» (Mosterín, 2013: 252).

Ahora bien, solo podemos hablar genéricamente de una ideología por religión –de *una* ideología correspondiente a *una* religión– cuando abstraemos los elementos comunes en sus variantes principales, puesto que lo habitual es que, del mismo modo que esta religión se concreta de una forma determinada en un contexto espacio-temporal determinado, su vertiente ideológica procede del mismo modo.[218] Ello supone la aparición de continuos conflictos dialécticos entre modelos anclados en la representación generalista de las ideologías, la razón o las religiones y sus concreciones en función de la casuística de una representación particular. De acuerdo con Horta (2004a: 37), cuya posición en este caso comparto plenamente, más que modelos teóricos cuyos procesos funcionan como si fueran dispositivos de un artefacto perfecto, lo que hay son múltiples maneras de los humanos de representarse el mundo y de realizarlo, de forma consciente o no, con incongruencias o harmónicamente, pero siempre desde la dialéctica entre el conflicto y el consenso. A mi entender, en el marco de esta propuesta resulta apropiado y pertinente analizar las modulaciones de lo ideológico en relación con lo racional y lo irracional, lo real y lo preternatural, lo cotidiano y lo sobrenatural, a partir de sus formulaciones verbales y representacionales en nuestro entorno cultural, el cual, obviamente, también implica un punto de vista que repercute en el planteamiento del análisis y sus contenidos.

## 1.5. Algunas conclusiones preliminares para el análisis textual

En este apartado voy a presentar algunas de las conclusiones más importantes de los apartados teóricos precedentes, en paralelo

---

[218] El antropólogo catalán Gerard Horta (2004a: 29) señala que el fenómeno religioso puede calificarse de ideología vertebradora de una cultura, al legitimarse en términos psicológicos porque organiza a las personas y les ofrece una explicación que las sitúa en la existencia social, es decir, siguiendo la terminología del belga Luc de Heusch, una ideología como emanación de la praxis, o simplemente una utopía racionalista.

o conjuntamente con las herramientas y la perspectivas de análisis que se aplicarán en el segundo capítulo del estudio. Empezaré por una distinción a destacar entre las dos grandes modalidades narrativas de lo imposible. Tanto lo maravilloso como lo fantástico parecen haberse desarrollado con el objetivo de transformar la visión de lo real que figuraba en el imaginario de colectivos a los que convencer. De esta manera, con lo maravilloso –especialmente en su variedad cristiana– se pretendía incidir en el mundo de lo humano, por medio de la plasmación de creencias irracionales vinculadas a la institucionalización de teologías monoteístas. Con todo, cuando se interpreta el cuento de hadas como un constructo destinado a conservar unas normas, resulta inapropiado atribuir ese conservadurismo a un posicionamiento ideológico determinado, sea la derecha o tal pensamiento social cristiano. En realidad, más bien deberíamos fijarnos en el hecho que este tipo de relatos focalizan implícitamente en la *adecuación* a las normas, a unas leyes convencionales que en ellos sufren un proceso de naturalización. Se trata de lo que Bessière denominaba «la máscara de la universalidad» de lo maravilloso.

Por su lado, lo fantástico se constituía de una manera bastante más frágil y desestructurada, al no disponer de una institucionalización sólida, sino fundarse en fragmentos: recogía los fragmentos de motivos, temas y personajes que habían pertenecido a otros modos literarios anteriores; recogía los fragmentos de un régimen político en desmoronamiento, restos de lo aristocrático y pedazos de lo escatológico y grotesco más ajeno al decoro social; recogía los fragmentos de cosmovisiones mágicas y los conjuntaba a veces en artefactos insólitos. Lo que parece definir lo fantástico frente a lo maravilloso es precisamente lo fragmentario de su condición. Al respecto, cabe establecer un paralelismo con lo político: mientras las democracias modernas occidentales avanzaban limitando el poder político de las instituciones para permitir una mayor libertad a los ciudadanos, se desarrollaba la modalidad narrativa de lo fantástico como un sitio de conflictos en que se potenciaba la desprotección del sujeto consiguiente a sus avances de libertad. En los textos

maravillosos un poder –visible o invisible, pero irrevocablemente legítimo– reordenaba el estado de cosas para alcanzar una situación final que garantizara la protección del individuo, mientras que en lo fantástico se anquilosaba el desamparo, de igual manera que en las sociedades occidentales se difuminaba cada vez más el concepto mismo de legitimidad de un poder cualesquiera y continuaba el desmantelamiento de este en porciones individualizadas y más endebles por separado: la división de los poderes públicos (ejecutivo, legislativo, judicial), el otorgamiento de derechos a los ciudadanos, etc.

Justamente, la relación de la literatura con lo ideológico, habitualmente tormentosa, ha girado entorno al eje del poder como punto de referencia, siendo este objetivo y encarnación de las ideologías en conflicto. Tenemos, así, textos en contra de la opresión ejercida por dicho poder, pero también obras a favor de sus objetos simbólicos o personajes dirigentes. En ello han participado a lo largo de la Historia tanto las obras de creación como los estudios o ensayos teóricos. En mantas ocasiones, los ejemplos de apoyo al poder establecido suelen ser tildados de seudoliterarios, mientras que aquellos que muestran oposición al mismo contienen a menudo diversos niveles de lectura, al reforzar el aspecto figurativo con intención irónica o para evitar la censura.[219] En este contexto, y viéndolo desde un punto de vista teleológico, la intención laudatoria concentra los elementos que conforman el texto literario hacia una idea definida de modo necesariamente unívoco, mientras que la intención crítica tiende a extender diversas capas significativas. Esta serie de afirmaciones no desmerecen, sin embargo, las magnas obras de carácter alegórico que nacieron con impulsos de alarde o vindicación del poder en la Antigüedad, la Edad Media o los

[219] Cabría recordar que, en tiempos más actuales, el posestructuralismo ha proyectado lo psicoanalítico al análisis de la relación entre el sujeto y el sistema político-jurídico, identificándose la manifestación de desórdenes psíquicos a nivel textual con actividades en el plano real contra el poder, y la represión ficcional de los traumas provocados por dichas carencias, con formas de sometimiento al yugo del poder político.

tiempos del Antiguo Régimen en general; más bien nos posicionan en una perspectiva contemporánea donde el valor literario no se refiere tanto a unos niveles o una gradación, sino a una red de significados, un perspectiva más próxima a la idea plural de símbolo.

Conviene posicionarse de este modo porque la literatura fantástica nace con el Romanticismo, el movimiento que –como mínimo a nivel discursivo– va a impulsar lo simbólico y lo metafórico de tal manera que se proyectará a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI, por bien que en modos y formatos diversos.[220] Así, las diferentes corrientes y las modalidades o formas literarias que han proliferado en este período histórico tienen que coexistir en la actualidad con un marco cultural abigarrado que hemos convenido en denominar «posmodernidad», en que, aunque dé la impresión de que se han superado una serie de estadios de conciencia o modelos creativos y de recepción del ámbito literario, en realidad permanecen en determinados espacios de las sociedades occidentales, como estratos sedimentarias aunque visibles. La tradición literaria forma capas superpuestas de motivos, procedimientos, temas y otros aspectos formales en contacto continuo, capas que ejercen entre sí una dialéctica que redunda en la creación final por parte de los autores y que impiden compartimentar de modo absoluto los períodos literarios, especialmente en lo referente a las modalidades narrativas, que son una de las categorías más permeables a este tipo de configuración dinámica de lo literario. Roas y Erdal Jordan, por ejemplo, coinciden en rechazar que se puedan fijar fronteras evidentes entre los diferentes tipos de fantástico, o como mínimo en su categorización a partir de los efectos del relato: no solo los miedos de antaño

---

[220] Así, la *différance*, esa conocida propuesta deconstructiva de Jacques Derrida que introduce un continuo e interminable deferir del significado, desplazamiento semántico a través del cual avanza la civilización occidental, resultaría hasta cierto punto analógica a la función del símbolo que Todorov aplicaba a la significación del elemento fantástico de la literatura, es decir, aquellas imágenes que conducían a otras imágenes en un desplazamiento sin final posible.

pueden reproducirse en textos posmodernos, sino también los estilos, las atmósferas, etc. ¿El contexto modifica el sentido de la obra? Claro está, pero, como se ha visto en los apartados dedicados a la reflexión sobre lo creencial, hay contextos que no cambian tanto como se pretendiera.

Todo ello es muy importante para entender y valorar las diferentes manifestaciones de lo fantástico, que no siempre pueden identificarse con los rasgos dominantes en su tiempo de escritura o creación, ni pueden, en las últimas décadas, ser englobadas únicamente en el marco de lo posmoderno. En este sentido, uno de los aspectos relevantes que acompañan al nacimiento de lo fantástico durante esta época convulsa tanto histórica como literariamente es el paso de la era agrícola a la era industrial, un cambio de paradigma que, como hemos visto, presenta una complejidad y unas brechas mayores de lo que se advierte en muchos estudios literarios acerca de lo fantástico. Si desde el punto de vista literario se pasaba del paradigma de la representación al paradigma de la expresión, en el marco creencial se consolida un modelo poliédrico en que la estetización ha hecho proliferar las figuras de la alteridad preternatural, otorgándoles funciones, papeles y valores, a menudo distintos de aquellos que se consideraban monolíticos o unívocos en períodos anteriores, aunque –insisto– tales variaciones también pueden localizarse parcialmente en ejemplos literarios previos al Romanticismo.

Sea como sea, la metáfora y el símbolo constituyen mecanismos centrales en la interpretación de la narración fantástica. Su importancia deriva tanto del hecho de que son maneras de aludir a lo indecible, es decir, aspectos que no se pueden convencionalizar literariamente ni transmitir lingüísticamente porque se escapan de los límites de nuestra imaginación, como del hecho de constituir mecanismos de interpretación de determinadas situaciones o fenómenos que, formando parte del mundo real, el autor opta por dejar entre paréntesis por motivos diversos, que pueden ser de estrategia literaria, pero también ideológicos, como la censura política o los dictámenes desde un paradigma creativo con voluntad monopo-

lística. Es decir, lo metafórico y simbólico funcionan como figuras de producción y de recepción de los textos fantásticos. Ambas se caracterizan por dejar algún aspecto sin determinar, sin precisar u objetivar desde el punto de vista de la convención literaria, vacío que se puede definir como lo inexplicado o bien lo inexplicable. El primero de ellos se halla en cualquier manifestación textual, sea o no literaria, puesto que la irrepresentabilidad de la totalidad de lo existente –sea realidad ontológica o construcción socio-cultural– forma parte de cualquier sistema semiótico. Sin embargo, lo inexplicable, que también he denominado «imposible» a lo largo de los apartados anteriores, es la base misma de la literatura fantástica, ya que el elemento preternatural rehúye soberanamente toda explicación científica o lógica de «nuestro mundo».[221]

De este modo, la afirmación sobre la ambigüedad de un texto fantástico se refiere tanto a lo inexplicable como a lo inexplicado, en el sentido de que los relatos de carácter fantástico puro o fantástico-maravilloso –siguiendo la terminología todoroviana– no nos suelen explicar las leyes que sustentan el suceso o fenómeno preternatural. Lo inexplicado en lo fantástico consistiría en aquella serie de no dicho, los vacíos textuales, que no permiten dar cuenta de la naturaleza o del funcionamiento integrado en la realidad ficcional del

---

[221] Si bien algunos autores, como Roas, postulaban que en la actualidad, al no disponer la realidad de entidad ontológica estable, quedaría invalidada la concepción misma de lo inexplicable, a mi entender el criterio preponderante de lectura de un texto es la categorización científica de lo explicable incluso en el paradigma cuántico de la realidad, siendo más importante en la definición de lo fantástico el hecho de que en la ciencia se deba optar por activar una de las potencialidades de un fenómeno físico –subrayando el carácter de «fijación» y «solidez» que tiene lo científico– que su absoluta indeterminación (véase la aclaración más adelante acerca de la paradoja del observador). Habría un paralelismo a esta situación en el plano del análisis ideológico. Así, incluso cuando se proclama desde posturas posmodernas que no podemos establecer una frontera entre ideología y realidad, porque todo lo que experimentamos como real es ideológico, hemos visto que pensadores como Žižek reclaman mantener activa la herramienta epistemológica de la crítica de las ideologías. En definitiva, los filtros de lo científico y lo ideológico como herramientas de análisis deben mantenerse por higiene intelectual y salud académica.

suceso o fenómeno inexplicable, siendo por ello transmisores de fantasticidad. En efecto, en las narraciones en que se mantiene la vacilación sobre la naturaleza –fantástica o no– del evento o fenómeno, lo inexplicado coincide mayormente con lo inexplicable, mientras que en los textos fantástico-maravillosos lo inexplicable ha sido parcialmente explicado, pero dejando una parte más o menos importante –en función del texto– como sencillamente inexplicada. Así, tras la aceptación implícita de la realidad del vampiro o del fantasma, el miedo o la inquietud de lo inexplicable se traslada a lo inexplicado: ¿cómo demonios es posible este hecho increíble? ¿De dónde ha salido el monstruo? También con proyecciones identitarias e ideológicas evidentes: ¿qué soy yo si el Otro existe? ¿Cuáles son nuestros espacios y nuestras fronteras? ¿Cómo puede afectar esta manifestación insólita a mi comunidad o a la Humanidad entera? La ambigüedad es el eje de lo fantástico, sea por lo inexplicable o por lo inexplicado, situándonos de nuevo en la órbita de la metáfora y del símbolo.

En relación con la cuestión de la ambigüedad, y tomando en cuenta la capacidad de las ideologías para incidir en el ámbito material –y no solo a la inversa–, cabe destacar la teoría de Freeden, que asume las ideologías como constructos complejos a través de los cuales los significados específicos que pueden tener los conceptos políticos se desambiguan en una red significativa de acuerdo con los sentidos posibles en disputa. En efecto, la problemática de la ambigüedad también adquiere un papel protagonista: la desambiguación consiste en conferir significados específicos al abanico de conceptos políticos que tales ideologías emplean, no solo mediante la tradición discursiva transmitida históricamente o la variada disparidad de culturas donde se desarrollan, sino también a partir de su ubicación particular dentro de una constelación de otros conceptos políticos. Por consiguiente, lo interesante de la presencia de lo ideológico en la literatura fantástica es la convivencia o coexistencia de ambigüedades, o sea la imbricación entre la ambigüedad creada por el hecho preternatural y la ambigüedad de lo ideológico, que necesitan de la mirada del observador para ser determinadas:

códigos que se superponen a otros códigos, en feliz formulación de Roas. Es decir, al tiempo que se interpretan los elementos ambiguos relativos a la pertenencia ideológica de determinados aspectos del texto, conformando una red que lo sitúa en la órbita de alguna o algunas de las ideologías mencionadas, como lectores debemos reconstruir lo inexplicado del relato fantástico[222] e imaginar lo inexplicable como constituyente de una fantasticidad que también puede influir en la lectura de lo ideológico.[223] Paralelamente, el fenómeno de la mirada del observador presenta un evidente paralelismo con otro, popularizado como «la paradoja del observador», según la cual en los experimentos de la física cuántica el aparato parece modificar el objeto que es medido o evaluado durante el proceso, aunque en bastantes ocasiones lo que hace es desambiguar elementos previamente indefinidos, determinar una opción frente a otra que queda desechada, es decir, aquello que se denomina «potencialidad»: lo observable disperso se volverá definido a causa de la interacción con el aparato, y en el caso literario con la interpretación de la crítica o de uno o más lectores.

Las ideologías forman parte de la realidad –y de la realidad literaria– en el sentido que, desde la Modernidad, las ideologías estéticas y las ideologías políticas probablemente se hayan asumido de una manera más consciente que en otras épocas de la Historia. Y esa realidad es comunicable o representable también literaria-

---

[222] En este apartado me centro más bien en los relatos fantásticos, pero quisiera apuntar que me parece una generalización motivada por prejuicios genéricos asegurar que en relatos de tipo maravilloso medievalizante se produce de inmediato una lectura automatizada, en oposición a la lectura desautomatizada que supuestamente tiene lugar ante un texto fantástico. El tipo de recepción se parece a este último cuando la sustancia de los lugares vacíos (*Leerstellen*) de un texto maravilloso elaborado y con ambición literaria supone para el lector un compromiso participativo de compleción.

[223] Evocando las reflexiones en apartados previos acerca del papel del misterio, cabe remarcar que este exige la participación y el compromiso lector, estimulando tanto el avance en la lectura –gracias al suspense–, pero también el combate sisífico en pro de una desambiguación que siempre percibiremos o intuiremos como imposible en su completitud, especialmente en los relatos de corte fantástico.

mente, ya sea como discurso orientado socio-políticamente o bien desde un punto de vista «metaideológico», es decir, como reflexión sobre la(s) ideología(s) en lo literario. Si entendemos, pues, lo ideológico como un componente de realidad en el texto literario, una forma de sujeción de los personajes al mundo real como convención, entonces lo podemos relacionar directamente con el efecto ideológico de Althusser, que es la constitución del individuo en sujeto. Tendríamos entonces una oposición con el denominado efecto fantástico, que justamente tendería a provocar la duda sobre la propia identidad del sujeto. O dicho en otras palabras –acaso más althusserianas–, mientras que las ideologías interpelan a los individuos en sujetos, lo fantástico «desinterpela» al sujeto para mantenerlo en un estado desconcertante en busca de interpelación, aunque sea básicamente en los instantes de la lectura. Podemos comprobar, en este caso, la convergencia de lecturas fundamentadas en teorías de órdenes distintos, cosa que se intentará reproducir en el análisis de los relatos al tomar en consideración conceptos vinculados con el pensamiento marxista que han hecho mella en el imaginario cultural general –como la falsa conciencia, los intereses de clase, la dominación y la hegemonía, la mercantilización fetichista y la reificación, los aparatos ideológicos y represivos del Estado, sin olvidar tampoco las inversiones negativas de Marx anotadas por Hatem (óntica, semiótica, económica, ideológica, etc.)–,[224] así como otros conceptos igualmente importantes que se pueden vincular con un abanico más amplio de pensamientos y corrientes

---

[224] Ahora bien, relativizaré o adecuaré ciertos anacronismos que han hecho de brújula para los investigadores de tendencia marxista. Así, la concepción de la «burguesía» como víctima propiciatoria de los terrores fantásticos –si bien podía tener algún sentido cuando esta clase social dominaba la creación, comercialización y recepción de las obras fantásticas– en realidad ya hace décadas que quedó completamente obsoleta. En una sociedad plural, con escritores y lectores (empíricos e informados) pertenecientes a las más diversas clases sociales, y un mercado editorial absolutamente diversificado, no podemos basarnos en postulados teóricos pensados para mediados y finales del siglo XIX, es decir, para la era en que se consolidaba la industrialización en Occidente.

ideológicos –las características y funciones definitorias de las ideologías de Freeden, la voluntad de poder de Nietzsche, el adoctrinamiento ideológico, etc.

Volviendo a la conciencia ideológica de nuestro tiempo con que iniciaba el párrafo anterior, no sólo determinadas ideologías están más presentes en ciertos grupos artísticos, sino que *de facto* se dan diferentes concepciones de lo ideológico en las modalidades literarias, las corrientes estéticas y los proyectos literarios de autores determinados, analizables tanto en las narraciones en sí como en los paratextos y en las declaraciones, manifiestos y reflexiones elaborados por los autores. Tales concepciones influyen en la construcción general y/o parcial de la obra, y, si cabe, en la interpretación de la misma por parte de la crítica o los lectores. En lo referido al estudio de los textos fantásticos de la literatura catalana y española peninsular, que serán objeto de análisis en el próximo capítulo, cabe incidir en los aspectos históricos y en la diversidad cultural, que también contribuyen a conferir significados específicos a los conceptos políticos,[225] ayudando a modelar de modo divergente –incluso entre el ámbito catalán y español, y sus respectivas regiones– las esferas que conformarán ideologías en el tiempo de escritura y también en el tiempo del relato.

Justamente, en el capítulo de análisis textual del presente estudio me planteo utilizar principalmente la base conceptual de cinco ideologías, aunque aparecerán otras en menor medida. En concreto, me refiero al conservadurismo, el liberalismo, el anarquismo, el

---

[225] A mi entender, afirmar que la literatura –en este caso fantástica– está *determinada* por el contexto social o histórico conlleva tergiversaciones interpretativas, puesto que, si bien todo producto cultural y artístico está *condicionado* por su contexto –como por otros factores que contribuyen a su elaboración y recepción–, no están *determinados* por el contexto socio-histórico. Salvo quizás en condiciones extremas, como por ejemplo las que imponía el totalitarismo comunista de orientación marxista sobre una buena parte del conjunto de textos que se definían como «realismo socialista», en los cuales las directrices temáticas y formales difundidas marcaban de manera determinante el producto final, dejando un escasísimo margen de actuación al «artista».

socialismo, el nacionalismo y el feminismo, absolutamente necesarias para alcanzar a comprender la globalidad ideológica de muchos de los relatos tanto en catalán como en castellano. Hay que advertir, no obstante, que el singular de estas denominaciones resulta una etiquetación simplificadora, dado que cada una de ellas contiene un plural intrínseco inalienable de su constitución localizada espacio-temporalmente. Hablaríamos, pues, de los socialismos, los nacionalismos, los feminismos, etc. Igualmente, las ideologías creenciales –y las religiosas en concreto– tiñen todo análisis de los ideológico, superponiéndose a cuestiones socio-políticas y proveyendo de lecturas y complejidad a las narraciones. En este mismo sentido, no se debe olvidar la importancia en el análisis de lo convencional, es decir, de invenciones que la transmisión intergeneracional o libresca ha ido depositando arbitrariamente en marcos culturales determinados, siendo un espacio de diálogo y confrontación con la innovación autorial o genérica, empleando imaginarios colectivos para cuestionarlos en las obras. De hecho, considero de manera especial el esquema de Monleón –aunque sin su determinismo ideológico, claro está–, esquema basado en el análisis de lo antinómico en la literatura fantástica –lo ideológico vs. lo epistemológico–,[226] a partir del diálogo entre las obras, los condicionantes históricos y las teorías literarias, con todos los espacios de ambigüedad e intersticios de incoherencia que se detecten. Así, recordemos que, en un proceso de reactualización constante, los motivos fantásticos presentes en el imaginario pueden manifestar tanto el temor ante un poder –la autoridad ideologizada–, como cierta fascinación hacia esa maldad encarnada, lo cual presenta diferentes lecturas ideológicas en función de la concreción de sus elementos.

El análisis literario de lo ideológico, en este sentido, depende en gran parte de la concreción del mismo perceptible en los textos, la

---

[226] En este mismo sentido cabe valorar la distinción del teórico español entre los conceptos de sinrazón (*unreason*) e irracionalismo (*irrationalism*), que se adhieren respectivamente a motivaciones ideológicas y cognitivas, aunque ambas pueden entrelazarse y conformar lecturas en que los términos no resulten tan unívocos.

cual se realiza en buena medida a partir de criterios isotópicos, es decir, de la red de elementos que se ajusta o corresponde a una determinada línea de significados. Se trata, pues, de una dinámica de coherencias que no debería caer en el detalle aislado o la palabra anecdótica, por bien que pueda consistir igualmente en una red de silencios calibrados. De todos modos, hay que ser conscientes de que la concepción isotópica choca en cierta forma con la caracterización antinómica o paradójica de lo fantástico, indispensable en los estudios acerca de esta modalidad literaria. Sea como sea, esta dualidad de lo fantástico no impide un trabajo isotópico en relación con lo ideológico en el texto, aunque a veces se formen dos o más correlaciones isotópicas en contradicción entre sí, que bien pueden resolverse a través de una dialéctica positiva, o bien pueden derivar en un *cul-de-sac* conceptual –o dialéctica negativa– generador de múltiples lecturas. En este sentido, a pesar de que los críticos parapetados en parámetros marxistas hayan demostrado las múltiples contradicciones presentes en los discursos dominantes, extrayendo de ello conclusiones que se han expuesto como el espacio comprometido de la crítica literaria, igualmente vale la pena penetrar en la reflexión y el análisis de las contradicciones que se producen en el seno de otros discursos, o en las contradicciones entre sus modelos o postulados teóricos y ese tipo de discursos supuestamente ajenos al poder hegemónico.

# 2. Lo ideológico en la narrativa fantástica española y catalana: un análisis

## 2.1. Breve introducción a lo fantástico en las literaturas española y catalana

A la hora de introducirnos en la literatura fantástica escrita en español y en catalán por autores peninsulares, debo remitirme a trabajos previos en que se han desarrollado los puntos más destacados y pertinentes por lo que respecta a las necesidades del presente estudio. En este sentido, una contribución pionera en este marco, referida a obras en español, fue *Historia natural de los cuentos de miedo*, de Rafael Llopis, publicada como libro en 1974, aunque fue apareciendo por capítulos a finales de los años 60. A pesar de que en el título se haga referencia al efecto terrorífico, la mayoría de textos que presenta tienen carácter fantástico, y –más importante todavía– realiza interesantes incursiones en el ámbito literario español e hispanoamericano acerca del desarrollo de los relatos de miedo desde sus orígenes hasta su época coetánea.[1] Igualmente tuvo un carácter pionero el estudio *Literatura y fantasía* (1982) de Antonio Risco, en que se trata acerca de la literatura de lo imposible en español mediante una distribución terminológica, una base clasifica-

[1] Mostrando una amplitud de miras con escasos precedentes en su época, Llopis (2013: 291-308) incorpora apéndices sobre cine, cómics, música y juegos. La edición más reciente del libro presenta apéndices sobre el desarrollo de los mencionados ámbitos, la creación literaria e internet a partir de 1974, a cargo de José Luis Fernández Arellano, quien ha revisado el texto publicado por Llopis.

toria y una perspectiva de análisis que no tuvieron continuidad relevante en la historiografía de lo fantástico.[2]

Más recientemente, inmersas en el paradigma retórico más frecuente y fecundo en el mundo de lo fantástico –que he tenido a bien adoptar en este volumen–, sobresalen las diferentes aportaciones de David Roas acerca de aspectos constitutivos de la literatura fantástica española peninsular, como *Hoffmann en España: recepción e influencias* (2002), *De lo maravilloso al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* (2006) o *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX* (2011).[3] Igualmente disponemos de diversos dossiers de los últimos 25 años en revistas de prestigio que recogen artículos acerca de lo fantástico español. En este caso, destacaría los titulados «Literatura fantástica: una nueva visión y sensibilidad del texto como creación», publicado en *Anthropos* bajo la coordinación de Julia Barella en 1994, y –focalizado en un período más reciente– «Lo fantástico en España (1980-2010)», coordinado por David Roas y Ana Casas en la revista *Ínsula* (2010). Una magnífica y actualizada síntesis del panorama de la literatura fantástica es el prólogo a cuatro manos elaborado por estos mismos autores en su antología *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX* (2008). Además de esta, en cuanto a las recopilaciones vale la pena mencionar otras también relevantes. Así, por lo que respecta al siglo XIX, *El castillo del espectro: antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX* (2002), a cargo de Roas, y *Cuentos fantásticos en la España del Realismo* (2006), elaborada a partir de textos básicamente de fines del siglo XIX[4] por Molina Porras con una sólida e instructiva introducción. Un caso aparte es *Antología española de literatura fantástica* (1999a), una selección muy ecléctica de

---

[2] Este investigador, hijo del escritor gallego Vicente Risco, continuó su labor en teoría de lo fantástico con la obra *Literatura fantástica de lengua español: teoría y aplicaciones* (1987), entre otras.

[3] Altamente interesante en este mismo sentido es el estudio *La novela gótica en España (1788-1833)* (2010), de Miriam López Santos.

[4] Excepto los dos seleccionados de Luis Valera, que vieron la luz a principios del siglo XX.

Alejo Martínez Martín de textos de las literaturas española, catalana y gallega,[5] realizada bajo un criterio estatal presentista e incorporando textos tanto maravillosos como fantásticos desde la Edad Media hasta la segunda mitad del siglo XX, textos que pueden ser tanto relatos autónomos como fragmentos de novelas o de otro tipo de obras de naturaleza pretérita. En una línea de apuesta por los escritores de la contemporaneidad, encontramos *Perturbaciones: antología del relato fantástico español actual* (2009) a cargo del escritor J. J. Muñoz Rengel, en que se combinan autores consagrados como Merino o Fernández Cubas con «jóvenes promesas» del panorama peninsular de la literatura en castellano.[6]

Por el lado catalán, desgraciadamente brillan por su ausencia los estudios de carácter monográfico sobre temas específicos o períodos concretos de la producción fantástica en esta lengua. Sin embargo, disponemos de la introducción de Víctor Martínez-Gil[7] (2004a) a su antología *Els altres mons de la literatura catalana: antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, que presenta un excelente repaso de la producción literaria catalana de lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción –o anticipación científica, o especulativa– que, por lo tanto, no se limita a la modalidad narrativa tratada en este trabajo. Ahora bien, en todo momento dichas categorías son discernidas por el autor como compartimentos distintos que, a pesar de determinadas confluencias, mantienen rasgos harto distintos y cristalizan en obras que, en general, se ubican en una u otra modalidad. Otra compi-

[5] Resulta interesante disponer de un pequeño apartado con la biografía y datos de la obra de cada uno de los autores antologizados, algunos de los cuales son grandes desconocidos para los lectores actuales.

[6] Cabe remarcar que la editorial que la publicó, Salto de Página, sacó diversas selecciones de relato breve en esta misma línea, tratando categorías literarias consideradas próximas a lo fantástico: *Aquelarre: antología del cuento de terror español actual* (2010) y *Prospectivas: antología del cuento de ciencia ficción española actual* (2012).

[7] Curiosamente, tanto Roas como Martínez-Gil son profesores titulares de la Universitat Autònoma de Barcelona, que desde hace un par de décadas se ha caracterizado por disponer de un potente equipo dedicado a la teoría de la literatura, aunque el uno y el otro pertenecen formalmente a los departamentos de sus respectivas filologías.

lación que hay que comentar es *Antologia de narrativa fantàstica catalana* (1998), a cargo de Emili Olcina, que presenta un panorama equilibrado a partir de muestras del Modernismo catalán, el *Noucentisme* y los escritores de posguerra.[8] Es remarcable que, aparte de la introducción de Martínez-Gil, encontramos escasas muestras académicas con un interés bien fundamentado en la literatura fantástica catalana,[9] aunque también es cierto que gradualmente, y a medida que nos acercamos al presente, se puede hallar valiosas excepciones, por bien que siempre parciales, muy a menudo en forma de artículos o en monografías sobre escritores concretos.

No se puede disimular que este interés académico resulta tardío[10] y va a remolque de las corrientes de estudio y las tendencias literarias de otras naciones, poniendo de manifiesto, por un lado, un estado de cosas a nivel creativo, y, por el otro, unas actitudes enraizadas en el pensamiento artístico hispánico. Ambas cuestiones están estrechamente conectadas, y difícil es tratar la una separada de la otra. En cualquier caso, ¿por qué observamos esta imponente brecha entre las literaturas catalana y española respecto a otras literaturas europeas que han destacado por una importante producción de obras fantásticas o maravillosas tanto cualitativa como cuantitativamente? En las literaturas española y catalana[11] del siglo

---

[8] El volumen fue publicado por una editorial barcelonesa, Laertes, que realizó una encomiable apuesta por la literatura fantástica, traduciendo un buen número de obras de esta modalidad al catalán.

[9] Un buen ejemplo de la poca valoración de la teoría de lo fantástico en el mundo académico catalán se puede observar en trabajos como un artículo de Cerdà i Surroca (1997), basado en una perspectiva mitocrítica sui géneris que hace omisión de cualquier otra referencia, creando un mundo aparte en que no se establece el marco teórico al delimitar su objeto de análisis, ni se menciona un solo estudio acerca del Modernismo catalán –como si no aparecieran en otros lugares muchas de las ideas mencionadas o desarrolladas en el artículo.

[10] Roas (2010: 4) fecha el fin de los «oídos sordos» en el mundo de la investigación literaria en los años 90 del siglo XX.

[11] Cabe advertir que no fue hasta la implantación de la denominada *Renaixença* –es decir, a partir de la segunda mitad del siglo XIX– que la literatura catalana recuperó mayormente el uso del idioma propio para la elaboración de obras de

XIX y la mayoría del XX se mantuvo una inercia histórica que, en general, contemplaba con malos ojos cualquier veleidad que tuviera como punto de partida una huida imaginativa más allá de los límites de aquello que se consideraba realidad cotidiana, aunque no sufrían escarnio por parte de la crítica conservadora del XIX y principios del XX las obras que incluían moralizantes notas de maravilloso cristiano, a menudo hagiográfico.[12] De hecho, la fuerza de la religión, y de una Inquisición que continuó viva hasta la primera mitad del siglo XIX, dificultaba la entrada de obras del extranjero, en especial las que se consideraban pecaminosas para el alma del buen cristiano.[13] Por su parte, la censura, que fue durísima a la hora de

---

diferentes géneros y de envergadura cualitativa, más allá de los textos de literatura popular que prevalecieron en el consumo de los territorios catalanohablantes a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII en el marco de una profunda castellanización en el plano literario culto, acompañada además de una crisis creativa sustancial.

[12] A pesar de coincidir plenamente con Soldevila Durante (1995: 3-4) en la denuncia de los prejuicios historiográficos y académicos que atribuyen en exclusiva al realismo la función de crítica social en el ámbito literario español, magníficamente expuesta en su artículo «Fantasía y crítica social», en que también insiste en constatar «[…] que existen otras formas de escritura igualmente válidas para la manifestación del disentimiento y de la crítica frente a la situación pasada o presente de la sociedad» (Soldevila Durante, 1995: 4), a pesar de ello –digo– el relato de anticipación científica que escoge como ejemplo, de talante notablemente conservador, por su carácter alegorizador se podría vincular con las narraciones maravillosas mencionadas más arriba, siendo así un texto comprometido ideológicamente, pero doblemente invisibilizado: por estar escrito en una modalidad no mimética y por representar una opción ideológica no progresista.

[13] El escritor leonés José Mª Merino (2009: 59-60), por ejemplo, subraya la influencia de la Iglesia católica en la escasa creación y recepción en España de obras centradas en lo irracional y lo sobrenatural, entre ellas de lo fantástico literario, poniendo sobre la mesa: «[…] un curioso fenómeno español, el del menosprecio, mucho antes de la Ilustración, del llamado "pensamiento culto" hacia la imaginación popular y el relato maravilloso de forma oral, lo que establece una clara diferencia de planteamiento con Inglaterra y los países centroeuropeos. Esto nos podría hacer pensar en la incidencia que, para el desarrollo de la literatura española a partir del Siglo de Oro, tuvo que ver el enfrentamiento religioso y político que supusieron la Reforma protestante y la Contrarreforma, y el papel que, entre noso-

prohibir obras de autores españoles impresas fuera del Reino hasta la muerte de Fernando VII, se obcecó con las novelas, llegando a prohibir su impresión mediante el Edicto de 1799 al ser vistas como el centro de todos los males y lo antiespañol,[14] aunque la presión social y comercial impidió que se mantuviera la interdicción (López Santos, 2010: 27, 33-34).

En el análisis del fenómeno por parte de intelectuales y críticos literarios –enquistados en una ideología estética y creencial determinada– se produjeron remarcables conatos de racionalización del mismo, obviando aquello que no entrara en sus presupuestos. Por una parte, ha ejercido un papel destacado el argumento «material», según el cual la literatura de lo imposible nunca se mostró en España de la forma en que se hizo en otros países por las diferencias socio-económicas que particularizaban el caso hispánico (González Castro, 1996: 30), o bien que la emergencia de la producción fantástica española solo tuvo lugar en la década de los cincuenta del siglo XIX tras la consolidación de la sociedad burguesa (Monleón, 1990: 109). Esto entroncaba con el paradigma creencial español, que resultaba singular y obligaba esa burguesía a adaptar a la coyuntura su (pretendido) proyecto ideológico:

> Una de las principales dificultades que afrontaba la burguesía española en la primera mitad del siglo XIX era la necesidad de elaborar un programa que afirmara las ideas de progreso y tradición simultáneamente, es decir, atacar el poder absoluto y arbitrario atribuido a las sociedades feudales y, al mismo tiempo, realzar la visión de un mundo orgánico, unido y gobernado armoniosamente por las sagradas leyes de Dios. (Monleón, 1990: 110-111)

---

tros, jugó la Santa Inquisición con su actitud de rigurosa vigilancia de la creación literaria y su claro rechazo de lo fantástico…».

[14] La relación que establece Llopis (2013: 74) entre masculinidad, religiosidad y analfabetismo funcional en la España previa a la modernización contemporánea resulta incluso grotesca: «el varón español consideraba incompatible la lectura en general con el perfecto funcionamiento de sus glándulas sexuales, y su dulce esposa –encadenada a un altar donde era objeto a la vez de culto y sacrificio– sólo tenía acceso a libritos capaces de mantenerla en su estado de hibernación mental».

En efecto, se trataba de una cuestión que superaba lo meramente socio-económico para imbricarse en las «esencias» culturales y mentales de los españoles, en especial como miembros de las «razas latinas», que así eran vistas y analizadas por diferentes críticos de la Europa septentrional, o incluso por norteamericanos como el mismo Lovecraft. Así, el escritor de *weird tales* enfatizaba las diferencias que influían en la creación y recepción de lo fantástico, entre los meridionales (latinos) y los nórdicos, empleando un «nosotros» en relación con estos últimos que parece expulsar de entre los lectores pretendidos a españoles, griegos, italianos o portugueses: «wherever the mystic Northern blood was strongest, the atmosphere of the popular tales became most intense;[15] for in the Latin races there is a touch of basic rationality which denies to even their strangest superstitions many of the overtones of glamour so characteristic of our own forest-born and ice-fostered whisperings»[16] (Lovecraft, 2012: 31).

Ahora bien, la columna vertebral de la elucidación sobre la escasez de fantástico en la literatura castellana se sustenta en un tópico consolidado por un buen número de escritores y críticos: el supuesto carácter intrínsecamente realista de dicha literatura. En un artículo de 1911 el filósofo Ortega y Gasset (1983: 186), contemplador infatigable de la circunstancia que le rodeaba, resumía lo expresado por diversos críticos e intelectuales peninsulares: «todos

---

[15] Como señala Roas (2002: 61), también se hallan simpatizantes de esta idea en la prensa española de las primeras décadas del s. XIX, en cuyos artículos se hace referencia a Alemania como el lugar idóneo para lo sobrenatural y lo misterioso, así como comentarios sobre un género nuevo procedente de tierras germánicas: lo fantástico.

[16] Con este párrafo el escritor norteamericano borra del mapa el misticismo ibérico, tanto el castellano –tan profuso en la primera mitad de la Edad Moderna– como el pretérito del catalán Ramon Llull, personaje que Lovecraft (2012: 30) hace gala de conocer –en la versión anglófona de Raymond Lully– citándolo como uno de los astrólogos, cabalistas y alquimistas que abundaban en el Medioevo. Cabe añadir que el editor de *Supernatural Horror*, S. T. Joshi, presenta lagunas de conocimiento similares sobre este aspecto, presentando a Llull como un «filósofo platónico español» que escribió obras de «alquimia» (Joshi, 2012: 103).

venían a decir lo mismo. El arte español, dice Alcántara, dice Cossío, es realista. El pensamiento español, dice Menéndez Pelayo, dice Unamuno, es realista. La poesía española, la épica castiza, dice Menéndez Pidal, se atiene más que ninguna otra a la realidad histórica. Los pensadores políticos españoles, según Costa, fueron realistas». Los años, las investigaciones y las lecturas no variaron posicionamientos. Así, en su renombrada introducción a *Historia general de las literaturas hispánicas* de Guillermo Díaz-Plaja (1949), Menéndez Pidal señalaba (1949: XXXVIII-XXXIX):

> La novelística tradicional, el romancero mismo, tan realista, contienen también muestras de ficciones fantásticas admirablemente logradas. La literatura clásica nos ofrece comedias mitológicas, escenas del mundo sobrenatural, novelas de prodigios, cuentos de espantos, sueños, coloquios portentosos…; pero todo eso es poco frecuente, y en ello no se encuentra nada que recuerde las invenciones delirantes de un Hoffmann o de un Edgar Allan Poe.

Incluso Max Aub, escritor de narrativa breve de carácter fantástico y maravilloso, tenía asumida esta vinculación entre literatura española peninsular y realismo, como vemos en uno de sus textos de crítica literaria de 1963, hermanando además este rasgo con una función que hoy denominaríamos «antisistema»: «la actual novela española es realista porque así es la novela española y enemiga del régimen porque así lo fueron las mejores, desde el *Lazarillo de Tormes*. Los conformistas contaron y cuentan poco o nada. Las novelas idealistas […] lo demuestran. Lo único que queda de ellas, si queda, es la lírica que las trufa»[17] (Soldevila Durante & García Sánchez, 1997: 12). En su artículo «Desde una novela no necesariamente castiza» –conferencia del 16 de noviembre de 1984 publicada en 1989–, Marías (1994: 49) incidía directamente en el debate sobre la pretendida naturaleza realista de la literatura española

[17] Soldevila Durante y García Sánchez (1997: 13) sostienen que, según Aub, la literatura no mimética sí que funcionó a nivel receptivo en los años 20, durante la dictadura de Primo de Rivera, pero no siendo más que «un brevísimo lapso temporal».

peninsular, aunque en sus comentarios y críticas de profundidad iba mucho más allá de ello, puesto que identificaba esta ausencia con una de las manifestaciones de la inferioridad de dicha literatura:

> Como todo el mundo sabe pero no todo el mundo está dispuesto a reconocer, la tradición novelística española es, además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista. El realismo y el costumbrismo suelen aburrir sobremanera a los niños y a los adolescentes, es decir, a los representantes más conspicuos de la inocencia.

Una singular culminación de esta estrecha vinculación entre el realismo y esta literatura a lo largo de su historia se halla en el estudio de Jesús G. Maestro *Genealogía de la literatura*, en que defiende el empirismo y racionalismo (*avant la lettre*) de Cervantes frente a la presencia y protagonismo de lo sobrenatural en el teatro shakesperiano, contraposición que el autor del texto asimila a un estatus de superioridad de la obra cervantina, que no incurriría en los excesos infantiloides y primitivos de lo maravilloso, lo mágico o lo sobrenatural, o como mínimo no de la forma tan ingenua y entregada que se observa en la producción del dramaturgo inglés.[18]

Por lo que respecta a las letras catalanas, Martínez-Gil (2004: 17-18) reflexiona sobre la cuestión del realismo, también corriente principal y canónica en esta literatura, a partir de la consolidación de tópicos diversos gracias a su difusión por parte de intelectuales y escritores, como el del pragmatismo y la laboriosidad –que hacen «tocar de pies en el suelo»–, y una mediterraneidad vinculada con lo sensual y una naturaleza de algún modo «adaptada» a la razón humana.[19] Tales tópicos serán reforzados y utilizados ideológica-

---

[18] Obviamente, en el volumen de Maestro, Cervantes es visto de forma más o menos implícita no solo como un genio castellano superior a otros como Shakespeare, sino como un referente ilustrativo de la literatura española peninsular más admirable.

[19] Llopis (2013: 253) ofrece una lectura donde se une el componente económico –derivado del pragmatismo comercial– con la adaptación climática de lo fantástico, aunque extranjerizante: «Cataluña, más desarrollada económicamente que el resto

mente por el *Noucentisme*, el movimiento político-cultural de tendencia conservadora que literariamente se desarrolló en las dos primeras décadas del siglo xx, definiendo una poética –como el papel central de la ironía, en este caso contraria al fantaseo– y una perspectiva sobre la relación entre la literatura y la realidad que marcarán diversas generaciones de escritores. Esta prevalencia de lo realista se ensalzó desde posiciones en principio enfrentadas a nivel ideológico: por un lado, la defensa de la palabra justa en correspondencia con «lo real» de la mano de Josep Pla, considerado el más excelso prosista catalán del siglo XX, y, por el otro, el realismo histórico y sus variantes o derivaciones en forma de realismo crítico.

No obstante, a pesar de este monótono discurso, desde el gótico hasta el neofantástico, pasando por el Romanticismo o el Modernismo, disponemos de obras literarias en español y en catalán que transmiten visiones fantásticas de la existencia humana. Era, pues, una corriente que existía, pero que no se percibía –o no se quería percibir– como entidad unitaria generadora de discursos críticos e historiográficos de peso.[20] Y eso a pesar de contar con autores centrales en los cánones literarios respectivos, como Bécquer, Pardo Bazán, Valle Inclán o Juan Benet,[21] en las letras castellanas, y Raimon Casellas, Joaquim Ruyra, Pere Calders o Mercè Rodoreda, en las catalanas. En numerosas obras incluso se optó por aprovechar los motivos y temas de lo fantástico como formato novedoso y atractivo, pero disolviéndolos mediante la objetivación de lo inexplicable, de la indeterminación, rompiendo así el denominado efecto fantástico,[22] algo similar a lo que ocurrió con la penetración del

---

de España, posee una mentalidad más abierta a los vientos del mundo. En este clima más benigno y suave el cuento de miedo ha logrado florecer, aunque sin demasiados rasgos autóctonos. Los escritores catalanes inclinados a la fantasía han sabido aclimatar a su tierra formas y temas literarios de procedencia en general extranjera».

[20] Barella (1994: 11) lamentaba la poca atención prestada a esta literatura en el ámbito ibérico, reivindicando la necesidad de rescatar editorialmente obras desechadas.

[21] En el caso español lo remarcan Roas & Casas (2010: 2).

[22] Roas (1999: 100) comenta que, habitualmente, muchos autores españoles del siglo XIX destruían el efecto fantástico al colocar explicaciones racionales del

Romanticismo en España, que mermó las potencialidades del satanismo activas en otras literaturas europeas a través de consumaciones procatólicas como el *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla. En las letras españolas, en general, se ha centrado la atención en modalidades literarias que subrayan la exageración de rasgos, como el esperpento o el tremendismo, quizás ecos de la triunfante producción del Siglo de Oro castellano, rica en los potentes contrastes hiperbólicos del Barroco; con todo, se trataba de modulaciones literarias que no solían escapar de la representación de la realidad empírica o convencional.

Ahora bien, las últimas décadas del siglo XIX vieron cómo conseguía relevancia editorial la literatura fantástica, y se publicó un buen número de volúmenes de autores españoles, fenómeno que tuvo continuidad en el período finisecular y el Modernismo, con una importante influencia de Poe y la fusión de lo sobrenatural y lo inconsciente (Roas & Casas, 2008: 12-15).[23] En cambio, las vanguardias, al apostar consecuentemente por mundos oníricos o espacios

---

presunto fenómeno preternatural al final de los relatos y leyendas: «[…] el recurso del fantasma explicado reproducía el sentir antifantástico y antisupersticioso de los ilustrados españoles del siglo XVIII». En relación con esto, quizás aparecería otro factor a la hora de rehusar la literatura fantástica, si acaso algo arriesgado: en un país en que dominaba la picaresca, actividad interiorizada en el imaginario social, no sería extraño que –visto que los pretendidos fenómenos preternaturales o sobrenaturales servían para estafar o engañar a víctimas desorientadas– se incrementara el recelo ante lo fantástico en las tramas, al vincularlo con el timo, ese mal tan acuciante de la sociedad española.

[23] En el desarrollo del relato corto, que será el formato analizado en los próximos apartados, cabe decir, junto con Carrascosa Tinoco (2011: 26), que «la consolidación del cuento en España durante el siglo XIX no puede entenderse sin examinar la situación de la prensa de esa centuria, puesto que el auge del cuento literario no se comprende sin el desarrollo de esta. Al servirle de vehículo, además, ejercerá cierta influencia sobre su forma y contenido». Así, en catalán se puede destacar publicaciones como *Lo Gay Saber* (1868-1883), *La Veu de Montserrat* (1878-1901), *La Ilustració Catalana* (1880-1894), *La Renaixensa* (1881-1905) o *L'Avenç* (1881-1893), y en castellano, *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921), *El Liberal* (1879-1939), *La Ilustración Artística* (1882-1916), *La España Moderna* (1889-1914) o *Blanco y Negro* (1891-1939).

que se desprendían de los principios básicos de la lógica, debilitaron la presencia de la narrativa fantástica, o mejor dicho retardaron una renovación de la misma que no anduviera por los caminos de lo maravilloso. En esas décadas de los años 20 y 30 cabe destacar el surgimiento de núcleos que potenciaron el humor en combinación con lo fantástico –como Jardiel Poncela–, aspecto que coincide con la literatura catalana del momento en el denominado *Grup de Sabadell*, donde encontramos figuras como Trabal o Calders.[24] En este ámbito, hay que señalar que la fuerza del *Noucentisme* en la primera mitad del siglo XX, con su visión idealizada de la realidad en contra de los «sueños imaginarios» y «lo escabroso y oscuro» del alma humana, así como el impacto del existencialismo primero, seguido del realismo histórico –adaptación del realismo socialista– durante el franquismo, imposibilitaron un desarrollo creativo y académico en lo que respecta a la literatura fantástica.

De hecho, este último fenómeno –con denominaciones y configuraciones distintas– afectó a ambas literaturas. Así, el triunfo militar de los enemigos de la democracia y la tolerancia, alzados contra las instituciones de la Segunda República en forma de golpe de Estado, provocó un innegable corte generacional de planteamientos literarios e incluso el truncamiento de carreras, afectando naturalmente a las corrientes creativas.[25] Sin embargo, los prejuicios comentados anteriormente hacia lo fantástico se mantuvieron –como hemos visto–, pero modelados de acuerdo con las necesidades del período: la unión indisoluble entre el realismo y el compromiso político en el arte, un realismo reprobador que parecía ser la única

---

[24] Llopis (2013: 251-252) coloca la etiqueta de escritores humoristas a un puñado de autores en lengua española (Fernández Flórez, Álvaro Cunqueiro y José Mª Castroviejo) y catalana (Joan Perucho), cosa que en diversos de los casos es discutible, y más si se pretende que esta comicidad difumine el efecto fantástico de muchas de sus obras.

[25] Martínez Cachero argumentaba que no hubo una desligazón total entre las corrientes literarias de antes y después de la Guerra Civil, mencionando como muestras de ello *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Sánchez Ferlosio, así como obras de Azorín, Baroja y Wenceslao Fernández Flórez (González Castro, 1996: 60-61).

plataforma literaria desde la cual se podía disparar a los muchos «regímenes» que han tenido que soportar los hispánicos a lo largo de la Historia. Con notables e importantísimas excepciones –bastante aisladas en su espacio creativo–, tanto en las letras catalanas como en las españolas se inició una travesía del desierto de la literatura de lo imposible[26] que duró hasta el tardofranquismo y los inicios de la Transición: «en los años setenta descubrimos, pues, una reivindicación decidida del modo fantástico, precisamente cuando las paradojas del progreso se hacían sentir con más fuerza en el grueso de la sociedad española» (González Castro, 1996: 113). En efecto, en la literatura catalana aparece un grupo que recibirá el nombre (insatisfactorio, a ojos críticos) de *Generació dels 70*,[27] el cual, teniendo como padrino ideológico al ambicioso grafómano Manuel de Pedrolo, cruzarán los lindes del realismo para adentrarse en territorios de lo fantástico y lo maravilloso, a menudo con afán experimental. Por lo que respecta a la literatura española peninsular, Roas y Casas conciben el período entre 1980 y 2010 como el de «normalización» de la modalidad narrativa, destacando las firmas de la catalana Cristina Fernández Cubas o el leonés Javier Merino: «es innegable que el cultivo de lo fantástico goza en estos años de una importante acogida, tanto por parte de los escritores como de los lectores, el sector editorial y, finalmente, el mundo académico» (Roas & Casas, 2010: 2).[28]

---

[26] Con todo, Barella (1994: 18) aseguraba que el panorama de la literatura fantástica en la segunda mitad del siglo XX es «mucho más rico» de lo que se cree.

[27] A pesar de ser siempre citados bajo esta denominación, la verdad es que básicamente les une el hecho de tener una edad más o menos similar, ya que tanto las influencias, el contexto de creación o el estilo y la formulación de lo fantástico en sus narraciones suelen diferir significativamente. Cabe advertir, empero, que algunos de ellos sí que mantuvieron unas fructíferas relaciones interpersonales y compartieron una serie de objetivos comunes bajo el cobijo del grupo Ofèlia Dracs, publicando entre otros *Lovecraft, Lovecraft!* (1981), un volumen de culto con relatos fantásticos firmados por dicho pseudónimo colectivo.

[28] Si los investigadores catalanes citados se apoyan para sus afirmaciones más en la narrativa breve, en relación con la novela Mena (1994: 61), por ejemplo, retrasa

## 2.2. El doble y sus múltiples caras

### 2.2.1. «Médium» de P. Baroja

Pío Baroja (1872-1956) es uno de los escritores que ha figurado hasta hoy como uno de los mascarones de proa de la Generación del 98, autor de decenas de novelas y de relatos breves, así como de otro tipo de textos, periodísticos o de memorias. También robusto intelectual, era vasco de nacimiento y orígenes familiares, pero vivió desde pequeño en otras regiones del Estado español, y acabó fijando su residencia de forma habitual en la capital, Madrid. Aunque se presentó como candidato a dos elecciones (1909 y 1918) y durante la Guerra Civil dio su apoyo al bando del general Franco –seguramente por cuestión de prioridades y pragmatismo de pequeño propietario–, durante largos años pareció debatirse contra toda ideología sistemática y doctrinaria,[29] en una visión algo misantrópica y escéptica hacia el ser humano y un pesimismo existencial que no le impidió ser literariamente prolífico. Estos rasgos y valores, que se acrecentaron globalmente con los años, le adscribirían a la ideología de derechas en su vertiente más antisocialista, por su falta de confianza en las (intrínsecas) bondades humanas:[30] «la condición

---

la fecha de resurgimiento de lo fantástico al año de la muerte de Franco, todo un acontecimiento preternatural.

[29] Al parecer de Navajas (1990: 16), su rechazo hacia las ideologías se debía al aspecto de dominación que las caracteriza como modos de definición del mundo.

[30] Con todo, Baroja criticaba tanto los movimientos sociopolíticos de cariz tradicionalista como los innovadores o (supuestamente) rompedores, al considerar que lo importante a la hora de definir las bondades de una sociedad no son sus estructuras, sino la naturaleza humana individual (Navajas, 1990: 17). En este sentido, aparece una cierta polémica acerca de la adhesión o no del escritor a las tesis rousseaunianas: mientras que Navajas (1990: 20) defiende que Baroja privilegia el mundo natural sobre el civilizado como entorno donde podría tener lugar una sociedad superior, fuera del marco degradador de las ciudades, en un estudio publicado justo el mismo año Bello Vázquez (1990: 20-21, 24) afirma que Baroja no creía en la bondad innata del hombre –practicando este el mal tanto en el marco urbano como en el rural–, no sin remarcar las contradicciones acerca de este asunto detectables en diversos textos del escritor.

humana es, para él, en general, poco valiosa y los seres humanos se mueven fundamentalmente por motivos en los que la grandeza o la nobleza están ausentes» (Navajas, 1990: 103). Con todo, tampoco se pronunció de forma vehemente a favor de otros conceptos que fueran en esta misma línea ideológica, aparte de la opción del orden como salvaguarda.[31] Al ser un creador no adscrito orgánicamente al régimen franquista, al final de sus días fue referencia para algunos jóvenes autores e intelectuales, que le veían como modelo de (cierta) rebeldía contra un régimen que no dudó en poner trabas a algunas de sus obras a través de mecanismos de censura. Estas, en la gran mayoría de casos, eran de carácter realista, y solo algunos de sus cuentos o la novela de aires oníricos *El hotel del Cisne* (1946) se apartan de dicha modalidad para penetrar en lo no mimético.

Relatado por un narrador homodiegético, el escenario del cuento «Médium» es Valencia, lugar en que el escritor residió unos años de su vida,[32] en un área cerca de la cual –según el relato– se cometió un crimen, un lugar que atraía la atención del narrador cuando este era un niño. Sin embargo, los principales elementos fantásticos se vinculan con la hermana del amigo del protagonista, Román. La chica se llama Ángeles, y, según relata su propio hermano, lo maltrata y tiene poderes telequinésicos; otro elemento fantástico relatado por Román consiste en que la campanilla de la escalera sonaba a las doce de la noche aunque no hubiera nadie tras la puerta y se desmontara el llamador. El narrador también es testigo directo de fenómenos de psicoquinesia provocados presuntamente por Ángeles: cosas que saltaban de sus sitios y dibujos en las

---

[31] En la *Historia social de la literatura española* le definen como una personalidad liberal entre dos aguas: con una callada oposición a la dictadura franquista y una profunda oposición a las políticas progresistas, afectado de tintes misóginos y racistas (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas & Zavala, 2000: 159, 161). A Baroja le repugnaba el socialismo por la constricción de la libertad individual que suponía, aunque en su juventud había soñado con una sociedad fundada en la libertad plena del individuo y la desaparición de las clases sociales (Bello Vázquez, 1990: 60).

[32] Como afirma Caro Baroja (2006: 11), el relato recoge impresiones juveniles acerca del esoterismo, en concreto de una experiencia de cuando era estudiante en Valencia.

paredes que aparecían y desaparecían; pero sobre todo el hecho de verla en el fondo de un espejo, una aparición espectral en una luna de su casa. Esta visión se deriva de un descubrimiento clave por parte de los dos niños tras sacar el narrador una fotografía familiar a los dos hermanos y a la madre de estos: en ella la muchacha tenía una mancha sobre la cabeza en forma de «sombra blanca de mujer de facciones parecidas a las suyas», inclinándose para hablarle al oído (Baroja, 2006: 23). La reacción de los jóvenes protagonistas al descubrir este doble espectral es de verdadero pánico, mientras que Ángeles se limita a sonreír enigmáticamente.

El hecho de que el relato se base en una historia sucedida en los años de infancia del narrador, con la distancia y las limitaciones perceptivas y cognitivas propias de la edad, disminuyen el carácter fidedigno del relato. Pero no solo eso: seguramente a causa de los efectos del *shock* ante todos los sucesos insólitos acaecidos en su tierna infancia, el narrador inicia y finaliza su relato con unas declaraciones que minan objetivamente su credibilidad ante los lectores, entorpeciendo pues la verosimilitud del relato en sí: «soy un hombre intranquilo,[33] nervioso, muy nervioso; pero no estoy loco, como dicen los médicos que me han reconocido»[34] (Baroja, 2006: 19). La insistencia en la repetición de determinadas palabras en el discurso refleja, como bien apuntaba Baquero Goyanes (1972: 424),

---

[33] En las ediciones de *Vidas sombrías* (1900), volumen en que se publicó por vez primera este relato, aparece la forma «tranquilo» (Baroja, 1955: 31), que mantienen Roas y Casas (2008: 57), pero que aparece modificada en la recopilación de sus *Cuentos* a cargo del sobrino del autor, el antropólogo Julio Caro Baroja y que es la versión que utilizo prioritariamente en el estudio. El cambio de adjetivo aquí no es baladí, obviamente la forma «intranquilo» contribuye a la isotopía del estado alterado del narrador.

[34] Como señalan Molina Porras (2009a: 145), Roas & Casas (2008: 14) y Casas (2009a), este inicio se corresponde con el modelo de dubitación psicológica del narrador que inauguró Poe en alguno de sus relatos, como el célebre «The black cat» («El gato negro») o «The Thel-Tale Heart» («El corazón revelador» o «El corazón delator», en función de la traducción), del cual es casi un calco. En cualquier caso, esta influencia de Poe –detectada ya por Unamuno– y su interés por lo esotérico no fueron desarrollados posteriormente por el Baroja escritor (Caro Baroja, 2006: 11).

el nerviosismo –declarado– y el estado obsesivo del narrador. Destaca la confidencia en que afirma ignorar la realidad de los hechos, desmontando cualquier afirmación posterior de carácter categórico. Además, los lectores se percatan en esos mismos pasajes digresivos que la lógica empleada por la voz narrativa no contempla los principios fundamentales de la lógica. Así, extrae conclusiones sin relación con las premisas,[35] y en su ilación aparecen contradicciones entre sus creencias y el discurso social normativo: no comprende por qué se le figura que debe soñar, cuando él no recuerda haber soñado. La voz narrativa es consciente, sin embargo, de lo problemático de sus argumentaciones, lo cual enlaza el tema de la locura y la inestabilidad emocional con el aspecto fantástico del texto: «¿os sonreís; dudáis de mi palabra? Pues bien, sí. Lo habéis adivinado. Hay un espíritu que vibra dentro de mi alma»[36] (Baroja, 2006: 19).

La presencia del espíritu se remonta a su infancia, y a su amistad con Román Hudson, de padre inglés y madre española. Con él, toma cuerpo una alteridad –que nacionalmente ya lo es de modo intrínseco– a la figura del narrador, contrarios en su carácter y comportamiento. Mientras que él se describe como «huraño

---

[35] «¿Quién ha dicho que estoy loco? ¡Miente!, porque los locos no duermen, y yo duermo…» (Baroja, 2006: 23).

[36] Cabría preguntarse si es pertinente al respecto el análisis comparativo de Todorov (1970: 41-45) de *Prinzessin Brabilla* de E.T.A. Hoffmann y *Aurélie* de Gérard de Nerval en relación con la noción de ambigüedad derivada de la locura, en que el estudioso señala que, si en la primera obra los lectores se preguntan si el personaje está loco o no (hesitación perceptiva), en *Aurélie* la evidente locura comporta la duda acerca de si la locura no es de hecho un estadio superior de la razón (hesitación conceptual o lingüística), concluyendo que el relato francés constituye un ejemplo original y perfecto de la ambigüedad fantástica que él reclama para el género. A mi entender, tal discernimiento constituye la creación de un problema artificioso, ya que aunque la locura parezca lúcida y asumida tanto por el personaje como por los lectores, cosa que sucede en «Médium», siempre queda la duda acerca de su veracidad, y esta no puede determinarse a través de la narración, quedando en el ámbito de lo inexplicado del relato. Si acaso, la duda radica en pensar si se trata de una hesitación perceptiva o conceptual. En el caso del relato de Baroja, a mi entender los factores de la edad y la vivencia se combinan para impedir una delimitación nítida de fronteras en este sentido.

y brusco», «díscolo y desaplicado», Román aparece como la bondad personificada, «amable» y «buen estudiante» (Baroja, 2006: 20). Sin embargo, la madre española del niño y la hermana despertaban sensaciones de miedo en el narrador, especialmente la última, que poseía una sonrisa «rara» (Baroja, 2006: 21). El luto de las dos mujeres en uno de sus encuentros y la ausencia del padre sugieren que este ha fallecido. Con todo ello, se puede empezar a tejer interpretaciones acerca de los fenómenos fantásticos del relato: ¿es el espíritu que posee a Ángeles el mismo demonio que provocó el crimen cerca de su casa? ¿Constituye esta un lugar encantado o maldito, al ser un sitio «triste» como menciona el narrador? ¿El espíritu que hay dentro de su alma, según dice él mismo, es una nueva posesión provocada por haber visto la figura fantasmal de Ángeles en el fondo de un espejo? (Baroja, 2006: 20) Estos elementos permanecen como interrogantes irresueltos, indeterminaciones que plantearían un análisis más extenso de la narración que no ha lugar en este tipo de trabajo.

Al abordar todos estos aspectos preternaturales resulta muy importante la cosmovisión de Baroja en esa etapa de su vida, recién doctorado en Medicina con una tesis de corte positivista –como no podía ser de otra manera en la época–, y ejerciendo profesionalmente en Cestona (Guipúzcoa) al escribir «Médium», según aparece recogido por diversas fuentes.[37] De hecho, la ciencia es un elemento clave en el relato. Los dos niños se dedican a hacer «pruebas» cada vez que suena la campanilla, con el fin de intentar descubrir el truco de que no se vea a nadie llamando, pruebas que se basan en el método heurístico del ensayo-error, usando incluso la tecnología al inhabilitar el llamador de la campanilla. No obstante, el aspecto más

---

[37] Véase en este sentido Mainer (2012: 81-83, 104). El mismo Baroja reconoce que escribió la mayoría de los cuentos de *Vidas sombrías* siendo médico de Cestona, aunque también en Madrid, de vuelta de la población guipuzcoana, y los más antiguos en un pueblo próximo a Valencia, es decir, en la última década del siglo XIX (Caro Baroja, 2006: 10). Si esto fuera así, se trataría de Burjassot, donde su familia y él pasaron un verano traumático tras la muerte del hermano del escritor, Darío, como explica Mainer (2012: 82), curtido biógrafo de Baroja.

importante en este sentido es el uso de la fotografía para obtener evidencias de la posesión. Su éxito en la búsqueda de lo preternatural muestra el poder de la ciencia por medio de la tecnología, paradójicamente si se quiere en relación con lo fantástico, pero perfectamente asumible en el sentido de que tanto lo científico como lo preternatural se basan en la percepción de los sentidos.[38] Además, es la capacidad de reproductibilidad de las imágenes ofrecida por la tecnología la que permite la obtención de dobles en formato fotográfico: «dobles de los dobles» si se me permite el juego de palabras.

Por un lado, el acercamiento al tema de Baroja –que llegó a asistir a algunas sesiones espiritistas (Casas, 2009a: 370)– puede ser visto como una parodia de los intentos desde los movimientos parapsicológicos coetáneos para conseguir pruebas fehacientes de la existencia de espíritus y fantasmas gracias a placas fotográficas.[39] De aquí vendría el título del cuento, que remite al espiritismo como método con pretensiones científicas para mantener contacto con el alma de los difuntos, una cosmovisión que tuvo una gran importancia en España, como se ha comentado en el primer capítulo del estudio.[40] Con todo, la figura del médium proyectada en la narración forma parte de la cosmovisión autorial de lo preternatural y, en este sentido, aparece tergiversada en relación con la tradición

---

[38] Si se tratara de fenómenos meramente mentales serían muestras de onirismo, estados alucinatorios, formas nihilistas de solipsismo o similares.

[39] Cuando en 1868 se empiezan a producir supuestos casos de materialización gracias a la intermediación del médium, se intentan fotografiar o extraer de ellos moldes (Horta, 2004a: 116), con el objetivo de demostrar su existencia fáctica. A diferencia de la naturaleza singular y episódica del hecho sobrenatural cristiano milagroso, las actuaciones con médiums tenían un carácter repetitivo que evocaba el método experimental.

[40] Menéndez y Pelayo (2012: 490-491) lo subrayaba con tono encrespado en el epígrafe «Artes mágicas y espiritismo» de *Historia de los heterodoxos españoles* (1948): «no lo creerán los venideros, pero bueno es dejar registrado que esta aberración de cerebros enfermos ha cundido en España mucho más que ninguna secta herética, y cuenta más afiliados que todas las variedades del protestantismo juntas, y que todos los sistemas de filosofía racionalista».

espiritista, ya que, más que una persona con capacidad de interrelacionar con el espíritu de los difuntos, parece víctima de un control maléfico por parte de espectros.[41] Por otro lado, en la narración se aprovecha para hacer una burla directa de los métodos «tradicionales» de la magia, en especial cuando los dos chicos buscan contrarrestar en vano la acción psicoquinésica de Ángeles usando amuletos diversos: una herradura, un pentagrama o la fórmula mágica «abracadabra» (Baroja, 2006: 22). Paralelamente, el nombre de la hermana de Román podría resultar irónico en relación con la gran potencia institucional de lo sobrenatural, es decir, la Iglesia católica, que atribuye existencia a seres habitualmente invisibles en el mundo de los humanos con ese mismo nombre en minúsculas. No olvidemos que el cristianismo y el catolicismo fueron el objeto preferido de los ataques del escritor español contra los valores consuetudinarios (Navajas, 1990: 15). Al mismo tiempo, el doble miniaturizado podría ser visto igualmente como una proyección ideológica, en el sentido de que constituiría la objetivación de esa innoble y mediocre esencia del ser humano: «[…] siguiendo a Schopenhauer, lo considera como una bestia carnicera y feroz. El egoísmo del hombre no tiene límites; todo lo que se interponga entre su egoísmo y sus deseos incesantes es enemigo suyo» (Bello Vázquez, 1990: 15). Por lo tanto, la figura del otro yo interno malévolo no sería sino una visualización de ese egoísmo, que ve enemigos en cualquiera que se cruce en su camino de conquista inmisericorde, como Román y el narrador.[42]

En definitiva, el relato de Baroja constituiría una caricatura de las creencias preternaturales y sobrenaturales que pretenden insti-

———

[41] Hay que poner de relieve que el conocimiento sobre el tema a nivel popular no debía de dejar lugar a tergiversaciones de este tipo, ya que el médium estaba presente en la sociedad española desde hacía décadas. Así, José Mª Fernández de Colavida, uno de los pioneros del espiritismo en la Península, bautizado como «el Kardec español», tradujo el *Livre des Esprits* del francés en la temprana fecha de 1863 o 1864 (Horta, 2004a: 134).

[42] Como expone Bello Vázquez (1990: 17), en ese período inicial de Baroja como escritor, destaca un maniqueísmo en que el Mal y los malos tienden a salir triunfantes, en concreto en la novela *El mayorazgo de Labraz* (1903).

tucionalizarse como tales a través de racionalizaciones que –a ojos de un cientificista, como la figura autorial en este caso–[43] resultan absurdas, siendo causa y efecto a la vez de la falta de cordura del narrador de la historia. La ideología progresista en este caso, pues, se corresponde con su concreción antitradicionalista y antipreternaturalista, que caracteriza al positivismo de izquierdas de la época, en una España en que este tomaba posicionamientos centralistas que unificaban la Razón al tiempo que el Estado –a pesar de las tendencias anarquistoides que se comentan de Baroja, de tipo más bien libertario e individualista, o la honda preocupación por cuestiones sociales que le atribuía su sobrino (Caro Baroja, 2006: 12)–, limitando por su parte otras opciones de la progresía por su carácter alternativo a estos rígidos posicionamientos.[44] Así, en el caso concreto de la burla y tergiversación de los elementos espiritistas, no podemos olvidar el carácter ideológico de este movimiento sobrenaturalista y de sus creencias mediúmnicas, que analiza Horta (2004a: 105) con orden antropológico: «tot transit, individual i collectiu, implica l'alliberament de tota condició social i, en conseqüència, l'alliberament provisional i controlar de tot condicionament social. Aquí rau la seva significació, i per tant la seva potencial "perillositat" respecte a l'ordre social dominant». El desprecio de todo este mundo a través de la parodia de lo preternatural y la tergiversación de su ideario religioso conlleva la estigmatización de sectores anarquistas que no comulgaban con los posicionamientos jacobinos indicados.[45]

---

[43] Se aparta, pues, de la concepción de Crippa (2011: 4), quien considera que, en los cuentos de Baroja en general: «cierto panteísmo cargado de ironía se convierte en una aproximación personal del autor a lo religioso, tema inevitable en un país como España». Como mínimo en «Médium» este supuesto «panteísmo» es invisible, dejando lugar únicamente a la ironía.

[44] Su actitud contraria a los movimientos autonomistas o secesionistas aparece en diversos de sus textos y en su anecdotario, como cuando afirmaba que los catalanistas y vasquistas (*bizkaitarras*) mostraban su miseria moral al dedicarse tan solo a atizar el odio interregional y fomentar el cabilismo español (Mainer, 2012: 242).

[45] Baroja, en sus tiempos de estudiante, es decir, en una época próxima al momento de escritura del relato, se sentía republicano, en su versión jacobina por haber leído algunas historias de la Revolución francesa (Bello Vázquez, 1990: 99).

### 2.2.2. «El que se enterró» de M. de Unamuno

El escritor y filósofo Miguel de Unamuno (1864-1936) empezó su andadura en la publicación de narrativa breve en 1886 y bajo seudónimo. Se trataba del relato «Ver con los ojos», pero el aquí analizado, «El que se enterró», no vio la luz hasta enero de 1908, en el periódico argentino *La Nación*. El cuento de Unamuno presenta un caso prototípico de doble autoscópico, es decir, cuando el sujeto se ve a sí mismo mediante un procedimiento propio sobre todo de la Modernidad.[46] Si bien el caso es prototípico en cuanto a la concepción del doble en sí, el grado de ominosidad y la tensión creada en el ambiente del relato, así como la introducción de elementos de reflexión creencial y filosófica, convierten «El que se enterró» en una de las joyas de la narrativa fantástica en lengua castellana. En este sentido, no podemos olvidar que «[…] lo importante para Unamuno […] es el método, el procedimiento de indagación filosófica: el texto como medio, cuyo referente más claro es el cuento literario»[47] (Carrascosa Tinoco, 2011: 11). Esto tiene relación con la fantasticidad de este relato en concreto, puesto que lo importante no parece ser su

---

[46] Jourde y Tortonese (2005: 3-4) consideran que, de las dos formas de entender el motivo del doble que contemplan, habría que limitarse más bien a la autoscopia, puesto que el resto serían formas del doble transhistóricas que surgirían de la tendencia de ver dobles por todas partes. De este modo, a su parecer, el doble «auténtico» nace del énfasis en la identidad entre dos elementos presentes, perturbando con ello la ley de la diferencia (Jourde & Tortonese, 2005: 5): «la règle de l'identité perturbant la différence va de soi dans tous les cas d'excessive ressemblance entre un personnage et son jumeau, soie ou *Doppelgänger*» (Jourde & Tortonese, 2005: 6).

[47] En este sentido, y sin menoscabo de su valor como soberbia narración de lo fantástico tradicional, considero que en buena medida se cumple la teoría estética de Unamuno, según la cual el cuento debería carecer de argumento previo, como la vida misma, en que no se puede trazar de modo escrupuloso a cumplir (Carrascosa Tinoco, 2011: 36). En efecto, las digresiones que ofrecen a los lectores intrigantes y agudas disquisiciones acerca de lo racional, lo real y lo creencial rompen en más de una ocasión la tensión del suspense, o bien suponen alargamientos innecesarios en proporción a los elementos narrativos previos.

credibilidad como narración de lo imposible,[48] sino más bien las reflexiones que en él podemos hallar.

De este modo, en el cuento no hay más elemento fantástico que los acontecimientos explicados por parte de uno de los personajes, quien, aunque presenta un supuesto y singular «objeto mediador» –es decir, el cadáver de su antiguo yo–, se muestra incapaz de demostrar que el cuerpo-prueba es el auténtico cuerpo que «habitaba». Sin embargo, lo preternatural constituye una fina neblina que, al cubrir *in extenso* el relato, funciona como lazo de unión entre lo filosófico, lo religioso y lo ideológico del mismo.[49] Además, la ambigüedad de la modalidad fantástica, sustentada en la intuición de ese preternatural, supone una manera de no caer en ninguna disciplina de ideas, o ideología, que él atribuye a mentes serviles y dogmáticas, que denominaba peyorativamente «ideócratas».[50] Se trata, además, de una ambigüedad que encaja con la transformación política que sufre Unamuno en los años previos a la publicación de «El que se enterró»: del socialismo marxista pasa al liberalismo, asumiendo como eje ideológico la valoración suprema de la libertad (Urrutia, 1997: 319-321), que el filósofo vincula progresivamente a su reencuentro con el cristianismo y a una concepción mística de la esencia de España.

El relato focaliza en la relación entre dos personajes: el narrador homodiegético y un amigo suyo, Emilio, que había sufrido un

---

[48] Para un estudio exhaustivo y riguroso del tema del doble unamuniano en el contexto literario y creativo de sus tiempos, véase Martín (2007a).

[49] En un monumental ensayo escrito desde una perspectiva abiertamente cristiana, García Nuño (2011: 947-948) concluye que lo sobrenatural constituye en realidad el problema central del pensamiento unamuniano.

[50] A este respecto, véase Urrutia (1997: 73-78). Lacy (1967: 122-129), por ejemplo, asevera que el objetivo de Unamuno consiste en desacreditar todo dogmatismo ideológico, tanto el positivista como el tradicionalista y católico. Csejtei (2004: 108-109), por su parte, habla de las diatribas del filósofo contra la racionalización de la muerte que intentan asentar tanto la ciencia como la religión dogmática, aunque acepte algunos postulados católicos que «interpreta libremente», al tiempo que establecía aquella unidad «agónica» de experiencias tan unamuniana, entre lo irracional eclesiástico o popular y la racionalidad moderna.

radical cambio de carácter que inquietaba a su entorno: de ser «jovial, dicharachero y descuidado» pasó a comportarse como un hombre «tristón, taciturno y escrupuloso», transformación que otro de sus amigos comparaba con la muerte y resurrección de Lázaro elaborada por Browning (Unamuno, 2011: 205). En este caso, el narrador se refiere probablemente al poema «The Epistle of Karshish the Arab Physician» del poeta decimonónico inglés Robert Browning, en que se presenta el encuentro entre un médico árabe y el resucitado Lázaro poco tiempo después de haberse sucedido los hechos evangélicos, viendo en este último un ser humano excepcional, ya que ha cruzado a la otra orilla de la realidad terrenal y da la impresión de que los asuntos mundanales le son indiferentes, adoptando una posición básicamente introspectiva.[51] Esta misma sensación acerca de Emilio, pues, se forja como un misterio muy difícil de desentrañar en el relato de Unamuno, quien, como vemos, no duda a introducir referencias cultas en que reverberan sus intereses filosóficos.

Finalmente, el narrador consigue una explicación de su amigo, aunque, cuando le hace prometer discreción absoluta, los lectores descubren la primera nota macabra en el cuerpo del texto: «bueno, vas a saber lo que me ha pasado, pero te exijo, por lo que te sea más santo, que no se lo cuentes a nadie mientras yo no *vuelva a morirme*»[52] (Unamuno, 2011: 205). Tras contraer una enfermedad sin más síntomas que la sensación continua de estar en compañía de la muerte y de un miedo descomunal a todo, un curioso brote de omnifobia que le hacía la vida insoportable y le llevó a temer por su

---

[51] «He holds on firmly to some thread of life / (It is the life to lead perforcedly) – / Which runs across some vast distracting orb / Of glory on either side that meagre thread, Which, conscious of, he must not enter yet, – The spiritual life around the earthly life: The law of that is known to him as this, His heart and brain move there, his feet stay here» (Browning, 1906: 68). Así, la descripción del Lázaro post mórtem indica de algún modo la extrañeza que distingue del resto a alguien que, después de haber estado tras el umbral de la muerte, vuelve a la vida cotidiana (Cunnington, 1906: 74).

[52] En este caso la cursiva es mía.

razón, Emilio, en el paroxismo del terror invocó la muerte, y en la estancia[53] penetró otro hombre. Cuando por fin osó mirarle descubrió el hecho pavoroso de estar ante su doble, cosa que le obligó a recorrer al tópico de la indecibilidad: «no hay para expresarlo palabra alguna en el lenguaje de los hombres que no se mueren sino una sola vez. El que estaba ahí, de pie, delante de mí, era yo mismo, por lo menos en imagen» (Unamuno, 2011: 207). El terror inicial dio paso a una extraña sensación de «desesperación resignada», que condujo a Emilio a lo que consideró su propia muerte, en plena consciencia de ello,[54] aunque en realidad –por lo que explica a continuación– padeció un desplazamiento de su espíritu, despertándose en el cuerpo de su doble[55] (Unamuno, 2011: 207). Del terror el hombre pasó a una profunda tristeza, que no le impidió cavar su propia tumba para enterrar el cadáver de su antiguo yo en una zanja de la huerta. Incluso se la mostró al narrador, con un cadáver en estado cuasi esquelético –el «objeto mediador» mencionado más arriba–, pero más que convencerlo, lo asustó todavía más. Así las cosas, se rompió su amistad porque él rehuía a Emilio, y al final del relato descubrimos que este ha muerto de una pulmonía, dejando como testamento vital la historia del misterioso evento y un tratado sobre la alucinación.

El narrador, una voz que parece invisible y nos guía a través del relato, asume una posición verdaderamente paradójica:[56] por un lado, presenta una faz siniestra cuando Emilio describe las acciones del doble utilizándolo como modelo, cosa que provoca que, a la rela-

---

[53] El estudio de Emilio, donde se mantuvo encerrado durante el período de omnifobia y sucedieron posteriormente los sucesos preternaturales, era un espacio (cerrado) que la voz narrativa veía como una influencia en su transformación de carácter, como si hubiera penetrado en su propietario: el espacio modifica al ser humano. En esa misma estancia se produjo un cambio en la mirada de Emilio, con unos ojos que el narrador no reconocía, justo cuando aquel se decidió a relatar sin tapujos el episodio fantástico.

[54] «Sentí la muerte. Y me morí» (Unamuno, 2011: 207).

[55] Roas y Casas (2008: 14) lo interpretan como un caso de metempsicosis.

[56] Unamuno cita a Poe para concluir que «[…] la paradoja es la más excelente forma de la verdad desconocida» (Carrascosa Tinoco, 2011: 25).

ción especular entre la víctima omnifóbica y su doble, se añada una disfunción más, esto es, la relación especular como sosias entre Emilio y el narrador:

> Pero la imagen del espejo ocupa la postura que ocupas y sigue tus movimientos, mientras que aquel mi yo de fuera estaba de pie, y yo, el yo de dentro de mí, estaba sentado. Por fin el otro se sentó también, se sentó donde tú estás sentado ahora, puso los codos sobre la mesa como tú los tienes, se cogió la cabeza, como tú la tienes, y se quedó mirándome como me estás mirando. (Unamuno, 2011: 207)

Como Emilio sufrió entonces el cambio de cuerpos de su espíritu, este habría ocupado la materialidad tanto de su doble como, de alguna manera, la de su amigo. Ahora bien, sea como encarnación de lo racional o como personificación del doble, el narrador sufre un pánico terrible ante el desarrollo de la historia explicada por Emilio, que se toma más bien como un relato de terror de entretenimiento, con la curiosidad de motor fundamental para seguir escuchando y no echar a correr.

Por otro lado, el narrador actúa principalmente como el portador o la encarnación de lo racional. Así, si bien durante la explicación de los insólitos hechos más bien habla poco –dice suponer que la aparición del doble no es más que una alucinación de su amigo–, este, es decir Emilio, construye todo su discurso con base en la reacción de una persona cientificista o como mínimo escéptica ante lo preternatural.[57] Admite, así, que el mero hecho de relatarlo supondría para él una liberación, ya que incluso: «[…] lo que vas a oír no me lo he dicho todavía ni a mí mismo» (Unamuno, 2006: 207). De este modo, la víctima del escalofriante suceso seguramente habría consentido a relatarlo a sabiendas que se trataba de un método para convencerse a sí mismo de la realidad de lo preternatural, como si delante suyo no hubiera un amigo escuchando, sino

---

[57] Ahora bien, el narrador es consciente de la importancia de lo que va a escuchar, porque reconoce la violencia psicológica que ejerció al hacer que Emilio le explicara la historia, movido por una curiosidad que ese insistente amigo calificaba de fuente de crueldad entre los seres humanos.

una proyección espectral de sí mismo que, además, ya sabe que existe porque ha «vivido» el desplazamiento. Las puyas de Emilio contra el narrador, acusándole de ser un racionalista, de sospechar que está loco o que ha cometido un crimen, o de buscar solo resoluciones unívocas para la complejidad del mundo, indican que el otro aquí representa la Razón. En efecto, la parte final del cuento consiste en un acoso y derribo de la lógica y la racionalidad occidentales de cariz cientificista por parte de un Emilio que es «normalizado» por el narrador, en el sentido de presentarlo como una persona sin muestras de locura llevando una vida «regular» (Unamuno, 2011: 210). El fragmento que cierra la narración, extraído de un tratado sobre la alucinación del mismo Emilio, es un claro alegato en contra de ese racionalismo coercitivo: «la lógica –dice– es una institución social[58] y la que se llama locura una cosa completamente privada. Si pudiéramos leer en las almas de los que nos rodean, veríamos que vivimos envueltos en un mundo de misterios tenebrosos, pero palpables» (Unamuno, 2011: 210).

En relación con la cuestión filosófica, aún habría algunos puntos a tocar. Por un lado, la breve conversación de Emilio con su perro, asustado al ver cómo su dueño enterraba un cuerpo humano –supuestamente el suyo– y humanizado por él mismo al lanzarle una reflexión sobre los misterios de la existencia. Este tema rompe la tensa atmósfera de terror creada, ya que el narrador rechaza la humanización del perro,[59] creándose un breve debate que desliza el relato hacia la ironía, pero también erosiona la credibilidad de Emilio, al equiparar la filosofía humana y la «perruna» (Unamuno,

---

[58] Unamuno mismo se expresa de forma similar en otro tipo de textos, como en una carta de 1895 al escritor Leopoldo Alas «Clarín»: «[…] la lógica me parece producto social, la asociación de ideas del espíritu colectivo, del *Allgeist*» (Álvarez Castro, 2005: 151). Aunque en esta misiva se pueda referir más a la conexión de la lógica con la inteligencia humana, la base heurística que hace de la lógica un constructo intelectual ajeno a lo creencial es la misma.

[59] Martín (2007a: 116) apunta que este perro podría ser un antecedente del Orfeo que aparece en la novela unamuniana *Niebla*, ya que al final de la misma el animal reflexiona sobre la naturaleza humana.

2011: 208). Por otro lado, este mismo personaje inicia una perorata de cariz solipsista, asegurando que todo lo que percibimos en la realidad no son sino alucinaciones. Ello conduce a plantear, de forma astuta por parte de Emilio, una trampa lógica:[60] a partir de la premisa según la cual ha mudado su carácter, concluye que él, en cierto modo, no es la misma persona, es decir, un silogismo que toma la parte por el todo, o por un conjunto que no estaba incluido en esa parte de la premisa (el cuerpo). Así, dice Emilio: «porque tú ves bien que yo, siendo el mismo, soy, sin embargo, otro», a lo que responde el narrador: «esto es evidente» (Unamuno, 2011: 208). De hecho, siente que él ha asumido las dos personas, siendo a la vez él mismo y el otro, pero también percibe que él en realidad no ha cambiado, sino que es lo exterior a él lo modificado, reforzando el tono solipsista ya comentado.

No obstante, todos estos aspectos resultan secundarios si nos enfrentamos a la columna vertebral del aspecto creencial planteado en el relato: la inmortalidad del alma (o espíritu, o consciencia).[61] El impulso irracional del ser humano hacia la inmortalidad del alma surge como una manifestación de la voluntad, que es el eslabón de unión en Unamuno con el pensamiento nietzscheano (Juan-Navarro, 1998: 236). En la teoría del doble de Freud ya aparece esta ansia de vida eterna, puesto que la fragmentación o la proyección del ser no serían para el psicólogo austríaco sino muestras primitivas de esa voluntad de inmortalidad.[62] En este sentido, el fenómeno preternatural que tiene lugar en «El que se enterró» podría ser

---

[60] Otra argucia consiste en afirmar que, si se le acusara de asesinato por el descubrimiento del cadáver, él se defendería con el argumento de que no había habido noticia de ninguna desaparición. Como si fuera necesaria una desaparición para la realización de un crimen, incluso en la sociedad rural o semirrural de buena parte de la España coetánea.

[61] «A diferencia de Heidegger, que huye tanto del materialismo como del idealismo al evitar los término "cuerpo" y "alma" […], en Unamuno existe una confusión evidente entre alma, conciencia, Yo y "el hombre de carne y hueso"» (Juan-Navarro, 1998: 237).

[62] Aunque, según lo que recoge Martín (2007a: 116), dentro de la tradición popular nórdica la aparición del *Doppelgänger* es un anuncio de la muerte próxima.

interpretado como la expresión simbólica de ello: Emilio sufre esa omnifobia –leída como miedo a la muerte,[63] simple y llanamente– y la supera en una reencarnación proyectiva que le otorga esperanzas de alargar la vida, siendo la invocación explícita de la muerte entre medias un deseo de renovación de la carne, pero no del alma. Claro está, el final de la narración, que nos presenta su defunción (inevitable), encapsula la trágica paradoja agónica del ser humano ante el misterio mayor: la muerte.

En definitiva, en el relato de Unamuno destaca una apología de lo preternatural o sobrenatural soterrada y sagaz, aunque efectiva y convincente dada la estructuración del relato, el ambiente creado, las dudas planteadas y las disposiciones finales en un sentido unívoco. A pesar de que a lo largo del texto reina un tupido silencio sobre la relación de ese misterio «palpable» que nos rodea con Dios y la religión católica en general,[64] no hacía falta fijarlo como marco comparativo al estar la España coetánea sumida en el monopolio del catolicismo acerca de lo sobrenatural. Bastaba mostrar la punta del iceberg para que se estableciera un vínculo inexorable entre ellos, o sea, la mención de «sucesos trascendentales» en un fragmento final fundamental: «[…] a muchas, muchísimas personas les ocurren durante la vida sucesos trascendentales, misteriosos, inexplicables, pero que no se atreven a revelar por miedo a que se les tenga por locos» (Unamuno, 2011: 210). En efecto, la importancia de estas palabras consiste en la demarcación de la orientación ideológica del texto, que se corresponde con una defensa de esa mayoría silenciosa que no se atreve –ni puede– a levantar la voz, y que por ello necesita

---

[63] En cambio, Paucker (1966: 80-81), en su comparación milimétrica entre el relato de Unamuno y dos obras de Kierkegaard –*El concepto de la angustia* y *La enfermedad mortal*–, señala la otra cara de la moneda de mi afirmación: siguiendo los planteamientos del filósofo danés, la vida misma es esa angustia.

[64] García Nuño (2011: 237) ilustra esta intuición con una feliz formulación acerca de las relaciones entre Unamuno y lo religioso: «el *Deus absconditus* parece actuar en la vida del pensador vasco como un agujero negro que desviara con su gran masa la pretendida rectilínea trayectoria de la luz de la razón moderna, mientras la atrae hacia sí».

la palabra de un intelectual destacado para defender sus posturas creenciales personales, vinculadas –aún en contradicción con posicionamientos públicos del Unamuno coetáneo–[65] con el tradicionalismo y con la doctrina de la Iglesia, que era el medio en que se respiraba. El Unamuno surgido de la crisis creencial de 1897 –que le inmergió en el cristianismo y su componente trascendente– es el elegido.

### 2.2.3. «Más allá de la muerte» de N. Clarasó[66]

En 1948 aparecía una colección de cuentos atípica para esos maltrechos años de posguerra. Su autor, Noel Clarasó (1899-1985), la bautizó con el apabullante título de *¡Miedo!*[67]. Él, ciudadano español de familia catalana, fue un escritor bilingüe en una etapa especialmente desoladora de la Historia en su tierra, con una carrera

---

[65] Mi análisis de «El que se enterró» se limita a lo fantástico y lo ideológico, y cómo la relación entre ambos toma cuerpo en el texto para establecer conclusiones al respecto dentro de un contexto: se trata de un árbol que tendría que dejarnos ver el bosque que constituyen las miles de páginas impresas por el escritor de origen vasco. El caso de Unamuno en este sentido es equiparable al de Pío Baroja.

[66] Este apartado dedicado al cuento de Clarasó constituye una versión ampliada de un fragmento extraído de Gregori (2013b), modificado pertinentemente con miras a cumplir los objetivos del presente estudio y reformular de manera más adecuada algunas de las ideas originales.

[67] La edición de que dispongo a la hora de elaborar el presente estudio es la segunda, publicada en 1964, que desgraciadamente sufre deficiencias en múltiples aspectos. Por ejemplo, ni la presentación ni tres de las narraciones –«Las tres citas», «Tú serás mío» y «Desdoblamiento»– se encuentran en el índice interior. No obstante, en el índice de la solapa de la contracubierta sí que aparecen todos los relatos del volumen, aunque con un cambio de orden, ya que «Más allá de la muerte» figura en el sexto lugar de la lista, pero en realidad es el octavo cuento del volumen. Respecto al título del mismo, en la cubierta y la portada de la 1ª edición de 1948 aparece entre signos de exclamación, igual que en la solapa de la cubierta de la edición de 1964. Sin embargo, tanto en la cubierta como en otras partes de este último volumen –la portada, el lomo y la solapa de la contracubierta– se escribe sin signos de exclamación. En consecuencia, así aparece en la bibliografía final del presente estudio.

altamente prolífica que cayó en el olvido en el tránsito hacia la democracia. Escasísima crítica existe sobre el autor y, más en concreto, sobre la obra mencionada. Roas y Casas advierten que, en algunos de sus relatos fantásticos, Clarasó transitó por «caminos trillados» (2008: 23), y no les falta razón. Por otro lado, Martínez-Gil (2004a: 21) focaliza en el aspecto a que recurrió más a menudo la crítica coetánea para definir a Clarasó: su vertiente humorística.[68] En este sentido, el análisis de su narrativa no se puede desvincular de unas circunstancias personales y colectivas que afectaron de lleno al autor barcelonés. En tiempos de escasez y de privaciones intelectuales e ideológicas, que vinieron acompañadas de un pertinente e implacable realismo tremendista en lo literario, la obra de Clarasó parecía obviar el reflejo formal de unas durísimas condiciones de existencia.

Noel Clarasó era hijo del escultor Enric Clarasó, perteneciente a la elite cultural catalanista de la generación anterior. De hecho, este último formó parte del grupo de artistas catalanes modernistas que, a caballo de Barcelona y París, irrumpieron con un ideario que colisionaba con los planteamientos de la burguesía acomodada del momento. En el grupo destacaron Ramon Casas –pintor y dibujante– y Santiago Rusiñol –importante prosista y dramaturgo del modernismo literario catalán. Todos ellos participaron del movimiento de reivindicación catalanista que se había iniciado con la *Renaixença* y que continuaría con el *Noucentisme*. Sin embargo, a pesar de formar parte del núcleo del joven modernismo bohemio y rompedor, con una obra emblemática del mismo, la escultura *Eva*, Clarasó padre colaboró con el *Cercle artístic de Sant Lluc*, sede del integrismo católico que posteriormente daría a luz la política de moralina idealizadora y anti-modernista típica del discurso *noucentista*.[69] La contribución artística de Clarasó a la conformación de un

---

[68] «Noel Clarasó va escriure *Miedo* en castellà, ja durant la postguerra, però ho va fer en clau més d'humor que de por. De fet, la comèdia de fantasmes és típica de l'Europa dels anys trenta i de la postguerra» (Martínez-Gil, 2004a: 21).

[69] El arquitecto y crítico de arte Josep Francesc Ràfols (1993: 239) –que también se inició en el *Cercle Artístic de Sant Lluc* desde un posicionamiento conservador–

imaginario nacional catalán culmina con su monumento a Jaime I el Conquistador, en Palma. En 1936, cuando ya mayor se dedicaba únicamente a elaborar imágenes religiosas para iglesias y conventos, un grupo de anarquistas descontrolados de las FAI entraron en su taller del barrio barcelonés de Sarrià y le destrozaron los moldes de yeso (Vallverdú, 1982: 40). De su padre, Noel Clarasó adoptará la fe cristiana, algo constatable en declaraciones públicas acerca de su experiencia espiritual. Con todo, observamos que Clarasó se volvió crítico con el dogma impuesto a lo largo de los siglos por la jerarquía eclesiástica: «la religión católica se aparta de la palabra de Cristo» (Monroy, 1998: 239). Lo afirmaba en 1969, cuando las consecuencias de frases como esta resultaban más llevaderas que en la inmediata posguerra, en un libro titulado *Cien españoles y Dios*, es decir, en una selección de personalidades del momento, cosa que nos indica el elevado nivel de popularidad que tenía Clarasó en esa España tardofranquista.[70] Adquirió esta fama, en buena medida, gracias a sus trabajos como guionista de cine y de televisión, ámbito en el cual colaboró en más de 20 producciones españolas entre mediados de los 50 y principios de los 70. Vale la pena destacar que fue coguionista, por ejemplo, de la película *¿Pena de muerte?* de Josep Maria Forn, que en 1961 planteó problemas al aparato de la censura franquista al querer denunciar –en la versión mutilada– la crueldad del garrote vil y de la pena de muerte en sí. Sin embargo, la mayoría de las películas y series en que participó tenían como nexo de unión los problemas de relación entre personas de distinto sexo y la forma de lograr o afrontar el matrimonio.[71]

---

escribió acerca de su obra que se movía entre un anecdotismo inconsistente y una religiosidad amanerada.

[70] Se trata de un libro a cargo del escritor catalán en lengua española José Mª Gironella, elaborado a partir de una encuesta a cien figuras de la España del momento con ocho preguntas acerca de su relación con Dios y la Iglesia, figuras de un amplio espectro ideológico: Miguel Delibes, José Mª Pemán, Joan Manuel Serrat, Manuel Fraga, etc.

[71] Su argumento gira entorno a las cuestiones de género desde una perspectiva falocéntrica y de heterosexualidad normativa. En especial tratan la conquista amorosa y la experiencia matrimonial, bajo el costumbrismo y el rigor moral dominantes

Clarasó inició su carrera literaria en 1938 ganando el *Premi Crexells* de novela en catalán, con *Francis de Cer*, pero, a causa del conflicto bélico, la novela quedó inédita, hasta la actualidad.[72] En el jurado destacaban algunos escritores de primera línea de la literatura catalana: Mercè Rodoreda, Sebastià Juan Arbó o Alfons Maseras. Tras la Guerra Civil, Clarasó logró cierta popularidad mediante la publicación de novelas humorísticas en castellano y su labor de articulista para el periódico *La Vanguardia Española*. En efecto, entonces optó por el castellano, seguramente por motivos crematísticos –motivos a su vez indisociables de la política de asfixia hacia el catalán del régimen dictatorial–, que lo condujeron a una desbordante poligrafía: libros de autoayuda, diccionarios de citas, libros de jardinería y botánica, novela psicológica y policíaca, teatro, artículos periodísticos, reportajes, etc. Igualmente, trabajó de traductor para el editor barcelonés Josep Janés (Samsó, 1995: 322). Más tarde, a mediados de los años 50, cuando empezaban a circular tímidamente algunas obras literarias en catalán moderno normativo, compaginó la actividad frenética en español con la publicación de novelas en su lengua materna,[73] que curiosamente tuvieron un perfil bastante más definido: narrativa psicológica con un tono de

---

en la época y que observamos en los siguientes filmes de título casposo: *Viaje de novios* (1956), *Muchachas de azul* (1957), *Su desconsolada esposa* (1957), *Ana dice sí* (1958), *Una chica de Chicago* (1960), *Solteros de verano* (1962), *Detective con faldas* (1962), *Confidencias de un marido* (1963), *¡Arriba las mujeres!* (1965). Esta temática culmina con las tres producciones finales de Clarasó para la televisión, que tuvo que dejar a causa de su avanzada edad, aunque también es verdad que su orientación amable, aproblemática, matizada por un humor fino y un moralismo característicos, estaba dejando de coincidir con el nuevo paradigma que se instalaba en los ámbitos decisorios de la cultura; se trata de las series *Escuela de matrimonios* (1967), *Cristina y los hombres* (1969) y *Una mujer de su casa* (1972).

[72] Curiosamente, el premio no volvió a ser convocado hasta después de la muerte de Franco, en 1982, y lo ganó uno de los mejores escritores de literatura fantástica en catalán, Joan Perucho –que también aparece en el presente estudio–, con su novela *Les aventures del cavaller Kosmas*.

[73] En la presentación de Clarasó previa a «Más allá de la muerte», el antólogo Alejo Martínez Martín (1999c: 290) no menciona en ningún momento la vinculación del escritor con la literatura catalana.

sutil comicidad, que –hay que decirlo– hoy en día no se inscribe en el canon de posguerra de las letras catalanas. En todo caso, hay que advertir que Clarasó también quiso publicar en catalán en los años más duros de la persecución lingüística del franquismo, justo el mismo año de la publicación de *¡Miedo!*.[74] En definitiva, el escritor aquí tratado pertenece a la llamada tercera España, dentro de la cual se situaría entre aquellos que se adaptaron al régimen de una forma más o menos colaborativa.[75]

Entrando ya en el análisis del cuento en sí, cabe señalar que en las páginas iniciales de *¡Miedo!* hay un texto narrativo sin firmar, el cual parece responder a una injerencia autorial con el fin de fijar las bases intencionales de los relatos posteriores. Esta voz narrativa extradiegética se presenta como alguien acostumbrado a contar historias en público, creando un efecto de espacio compartido que incita al lector a sentirse miembro del reducido grupo de oyentes que siguen este relato introductorio. Como no, tal atmósfera se corresponde con la realidad de la Barcelona de la época: las reuniones semiclandestinas en casas particulares para compartir obras literarias que o bien estaban prohibidos en el ámbito público –por su temática o la lengua en que estaban escritos–, o bien no encontraban altavoces en aquel desierto cultural que era la inmediata posguerra en el Estado español. En todo caso, el texto que presenta el narrador extradiegético es la historia sobre un amor no corres-

---

[74] Como afirma el investigador Joan Samsó (1995: 325), en 1948 la censura denegó el permiso para publicar *Francis de Cer*, la novela con que Clarasó había ganado el Premi Crexells en 1938. Unos años más tarde, a principios de los 50, Clarasó colaboró con Joan Sales en el proyecto de este de crear una revista infantil en catalán, *Antonet*, cuyo nacimiento abortaron fulminantemente las autoridades del régimen (Samsó, 1995: 369).

[75] Al respecto de este concepto ideológico, véase la obra primordial sobre el mismo del historiador británico Paul Preston (1999), titulada *La tres Españas del 36*. Sin salirnos de Cataluña, la postura de Clarasó lo separaría de otros miembros de dicha tercera vía que fueron víctimas directas del franquismo, ya sea por haber sido ejecutados –Manuel Carrasco i Formiguera– o por un exilio obligatorio –el cardenal Vidal i Barraquer–, así como de aquellos que optaron por un exilio interior más o menos esperanzado –Salvador Espriu.

pondido, en la cual el narrador termina convirtiéndose en un asesino confeso de una víctima inocente, una joven que se había enamorado de él. Lo hace rompiendo con la versión tradicional de la media naranja, para concluir que no existe la pareja ideal ni el amor completamente correspondido. La crueldad y el tono de la historia podía hacer pensar a los oyentes que se trataba de una historia de terror para asustarles. Pero el narrador lo niega: «me defendí y les dije que la muerte no da miedo, que nunca los muertos han tenido la intención de asustarnos, que la relación entre la vida y la muerte ha sido siempre de una extrema y casi tierna cordialidad» (Clarasó, 1964: 6).

En estos dos aspectos se hallan las dos bases que soportan el enfoque de la mayoría de los cuentos del volumen: respecto a la temática, la relación entre personas de diferente sexo; y, respecto al tono, el desvanecimiento de las sensaciones de miedo o pavor en favor de reflexiones que van más allá del mero título del volumen. De hecho, en esta misma sección introductoria, la proyección autorial continúa su discurso con un par de digresiones que no parecen tener una estrecha conexión con lo terrorífico: el recuerdo y su configuración posterior en la mente como algo plenamente distinto de lo sucedido en el instante de percepción hacen que una historia se convierta en tantas historias como testigos tenga; además, el recuerdo de lo sentido, de la emoción vivida, no se puede reproducir en el futuro del mismo modo en que se sintió en su momento. Por otro lado, la voz autorial alude al posible aspecto autobiográfico de lo relatado: «yo no sabría trazar la historia de mi vida sin convertirla en un cuento» (Clarasó, 1964: 7); y también a los criterios de evaluación de la calidad literaria, afirmando que las buenas obras son aquellas en que descubrimos «mucho más de lo que ha querido poner el autor» (Clarasó, 1964: 7). A pesar de que se trata de cuestiones que parecen algo dispersas, la conexión entre ellas puede venir justamente de la lectura que se haga de algunos de los cuentos de mayor interés del volumen, una lectura que se basa en el componente ideológico de análisis y que está relacionada con la experiencia vital de Clarasó. En cualquier caso, son cuestiones que tienen que ver con la recep-

ción. Así, por un lado, tendríamos la recepción de *inputs* que pueden ser «sensaciones» o bien «recuerdos», y como tales *inputs* se configuran en la memoria del sujeto; y, por el otro, la recepción de una obra artística como objeto. En ambos casos, la voz autorial enfatiza el aspecto creativo de la mente, es decir, nos advierte de la plasticidad que determina lo que podríamos denominar «las lecturas del mundo», moldeables en función del carácter subjetivo de la percepción humana.

En cualquier caso, las dificultades de comprensión y de convivencia de las parejas, especialmente en forma de matrimonio, constituyen un importante leitmotiv del volumen, localizable repetidamente en la mayoría de narraciones en forma de digresiones, a menudo de tono aforístico.[76] Esta clase de alteraciones del relato hacen aflorar una cierta comicidad procedente de la ironía, especialmente si se comparte las tesis algo machistas y caducas del narrador. Al mismo tiempo, esta voz denuncia con un humor de registro diverso –desde el sarcasmo amargo de lo trascendente a la ligereza de zumbas banales– la imposible consecución del matrimonio tal y como lo establece la doctrina católica, es decir, aquella versión prescriptiva de la unión conyugal en que se idealiza la convivencia de la pareja, con formas de funcionamiento y objetivos absolutamente encorsetados, como la procreación. Se observa, pues, una contraposición entre, por un lado, lo doctrinal en la visión de la figura suprahumana de Cristo y en la fijación de un sacramento matrimonial idealizado, y, por el otro, lo real de la palabra de Cristo en el Nuevo Testamento y de los eternos conflictos dialécticos entre los dos sexos en la vivencia cotidiana del matrimonio.[77] Con ello nos

---

[76] Por ejemplo, en el primer relato, leemos lo siguiente: «quizá las mujeres, aunque no lo digan, se consideran superiores a nosotros en algunas cosas. Quizá lo son» (Clarasó, 1964: 23).

[77] Es decir, se puede establecer una contraposición entre, por un lado, esa concepción idealizada del matrimonio y el discurso dogmático alejado de la realidad de la religión católica –criticado por el autor–, y la palabra de Cristo neo-testamentaria por el otro, palabra que necesariamente debe aplicarse a la cotidianeidad porque de otro modo formaría parte del cuerpo doctrinal que el narrador extradie-

hallaríamos ante un autor que continuaría siendo «tercera España» en el régimen de Franco, y que usaría lo fantástico como género secundario, semioculto, marginal, para expresar unas opiniones que podrían resultar de alto voltaje en la inmediata posguerra.

Justamente, estas opiniones problemáticas podrían referirse a la cuestión identitaria, como por ejemplo las aludidas en el lema de «Más allá de la muerte» con un toque de misterio: «es muy difícil saber lo que somos, pero el problema no se acaba aquí; hay lo que hemos sido antes y lo que seremos después» (Clarasó, 1964: 117). La historia principal del relato sucede entre Salardú y el macizo del Besiberri, en el sur del Valle de Arán. Los Pirineos[78] aparecen, pues, como ese espacio de extrañamiento de lo civilizado, al mantenerse (supuestamente) en la zona ciertas creencias vinculadas con lo sobrenatural o lo preternatural, imagen derivada de su identificación con una naturaleza indómita y de su lejanía con la Barcelona-Ciudad construida desde las instancias *noucentistas*. En el cuento unos recién casados viajan hasta la zona de Salardú, en el Valle de Arán, decidiéndose el esposo a salir por su cuenta de madrugada para escalar el macizo de Besiberri. Al no volver, se organizan grupos de rastreo, pero ya entonces, al principio de la búsqueda, se le aparece a Eulalia, su mujer, en la habitación del hotel, con el equipamiento de montaña y «una vaga luz fantasmal» (Clarasó, 1964: 120). Mantienen un diálogo en el que el aparecido le confirma su muerte accidental, pidiéndole que le espere ya que tiene previsto volver. Eulalia pare una niña, hija póstuma del difunto, a la que

---

gético rechaza, identificándose así con sus aproximaciones a la realidad matrimonial del relato.

[78] Diversos de los relatos de *¡Miedo!* están ambientados en localizaciones de la zona de los Pirineos, en concreto «La bruja de Llo», que es un municipio de la Cataluña francesa, en la comarca de la Cerdaña, o «El Jardín de Montarto», que alude a una montaña aranesa. Clarasó (1978a: 61) confesó en uno de sus artículos que el primer libro de poemas que cayó en sus manos –releído a menudo en su juventud– trataba justamente de los paisajes pirenaicos, en concreto los versos del poeta de influencia maragalliana Joan Guasch recogidos bajo el título *Pirinenques* (1910).

también llama Eulalia, y, veinte años después, ambas viven cómodamente en Barcelona, en el seno de una familia aristocrática. A partir del relato de su madre –que no incluye el episodio espectral–, la joven Eulalia emprende el viaje a Salardú con unos amigos para conocer la zona donde murió su padre. Van al mismo hotel. Al querer alojarse en la misma habitación que su madre veinte años atrás, descubre que está ocupada por un enigmático joven. Eulalia se cuela en su habitación y encuentra un DNI cuya fotografía le recuerda la de su padre, muy borrosa. Pero aquello que más le llama la atención es una fecha: el joven nació el mismo día de la muerte de su padre, el 18 de julio de 1926. Entonces «Eulalia siente una presencia rara a su alrededor» (Clarasó, 1964: 125). A través de la voz narrativa, pues, Clarasó nos presenta una sugerente cuestión de fechas, aludiendo –a partir de una mínima modificación cosmética– a eventos significativos de la década anterior: en vez de 26, un 36 nos da la fecha del alzamiento nacional, que no puede ser más relevante en relación con la muerte física y simbólica del padre. Otra vez surge la muerte del padre, ese artista derrotado por las dos Españas.

En cualquier caso, los dos jóvenes acaban conociéndose y se enamoran. La madre, entonces, tiene un extraño presentimiento. El chico, Evaristo, también confiesa a su novia que emprendió el viaje a Salardú por una quimera que le nació de golpe –descubriendo sus dotes ocultas de escalador–, que reconoció y sabía el nombre del dueño del hotel y que en la montaña soñó que una mujer dormía a su lado, alguien que se parecía a Eulalia, y entonces a ella se le escapa que podía ser su madre. A pesar de retrasar el gran momento, al final Eulalia debe aceptar que esta conozca a Evaristo, el cual indudablemente constituye en sí el segundo fenómeno fantástico de la narración: el doble del padre de la muchacha. Ella pretende ocultar las peculiares coincidencias entre su novio y el padre al que nunca conoció, pero la madre también esconde a su hija que su esposo le prometió volver. El narrador subraya, pues, que de los tres «Evaristo es el único que no tiene secretos» (Clarasó, 1964: 130). Cuando se conocen, el chico y Eulalia madre se reconocen, fundién-

dose en un abrazo, mientras Eulalia hija muere al tirarse del balcón. Al subir el cadáver, la madre y Evaristo todavía están abrazados.

Hay que destacar que se trata de un relato en que el tono es más serio, más ceñido a la narración de hechos inexplicables. Casi no hay digresiones, y a menudo se aplica el estilo indirecto libre. Los acontecimientos fluyen como una serie de determinaciones que el destino ha fijado sin alternativa posible. Ahora bien, en el contexto del volumen y por el distanciamiento extremo que adopta el narrador, hay escenas algo acartonadas, sobre todo la final, que puede tomarse perfectamente como una parodia, aunque, aun así, hay diversos aspectos que no podemos dejar de lado. Por un lado la fecha de la muerte y «reencarnación» del padre alpinista. El inicio de la Guerra Civil, el día en que se desarrolla el golpe de estado militar en la Península, constituye el principio del fin de aquel mundo de esperanza y vitalidad cultural que significó la República, o que hubiera podido significar la República si no hubiese descarrilado por todos lados. El motivo del regreso –del mundo de los muertos– constituiría un intento de mantener el deseo vital y conservar así ciertas esperanzas de cambio respecto al franquismo imperante. Con todo, la espera no puede sino llevar al desastre, porque las expectativas de futuro pertenecen en realidad al pasado, como demuestra Evaristo, provocando con su atracción por la madre el desenlace fatal del relato. Una lectura del texto desde una perspectiva ideológica conduciría a diversas preguntas abiertas: ¿de qué hay que tener nostalgia? ¿Qué debemos rememorar y revitalizar de los tiempos pretéritos para vivir más plenamente, sin acabar aplastados bajo el peso de ese mismo pasado?

Paralelamente, aparte de lugar inhóspito, la zona pirenaica ejerce un papel de frontera. En este sentido, fue el principal paso de huida por vía terrestre para los miles y miles de exiliados de la contienda civil. Cierto es que la familia Clarasó no se exilió, pero sí muchísimos de sus amigos y conocidos, la mayor parte de la elite intelectual del país, aquellos de la España roja y separatista o de la tercera España que se jugaban la vida en ello. No está de más, entonces, pensar que este ámbito de frontera constituye un punto y final de algo importante: el fallecimiento simbólico de una forma

de existencia, al tiempo que permitiría igualmente un retorno, que puede resultar tan fantasmal y fatal como el que viven en sus carnes los protagonistas del relato de Clarasó. En efecto, cabe subrayar el hecho de que es la descendiente la que acaba muriendo, es decir, la víctima de los acontecimientos es la joven Eulalia, que podría representar a toda esa generación perdida –física o culturalmente– por culpa de la contienda civil. El contenido del lema toma, así, una dimensión identitaria en lo ideológico: lo que fuimos, a través de esa catalanidad democrática y plural en convivencia con otros pueblos de España, y lo que seremos, que es algo difícil de predecir en circunstancias tan adversas como lo era la primera posguerra del franquismo.

En este sentido, y volviendo a las reflexiones iniciales de la voz narrativa extradiegética acerca de la imposibilidad de reproducir en el futuro el recuerdo de lo percibido, de la emoción vivida, la reencarnación del padre en la figura de Evaristo representaría esa misma imposibilidad: el recuerdo no es ya el mismo, y puede resultar letal para otros, para *terceros*, las víctimas colaterales de alguien obsesionado con el recuerdo. De este modo, el cuento de Clarasó tiene mucho que ver con la perspectiva de esa Cataluña vencida y sometida, que evitaba en general mirar a un pasado perdido, el pasado de la II República, bastante idealizado, aunque hubiera supuesto sin duda un apogeo de cultura y libertades como jamás antes se había vivido en el Estado español, y más en concreto en la autonomía catalana. Así, lo siniestro del relato converge con el extrañamiento de ese período histórico –la juventud del autor y de un país ilusionado–, un extrañamiento en los dos sentidos del término: la añoranza y la extrañeza ante el recuerdo que nunca puede reproducir de nuevo las sensaciones vividas entonces. Evocando de nuevo las palabras de esa proyección autorial del inicio del volumen, la intención de los muertos –y de sus reencarnaciones– no es aterrorizarnos, sino quizás hacernos presente esta misma máxima desde el afecto y una «tierna cordialidad».

Paralelamente, al examinar las inscripciones ideológicas y los elementos de comicidad presentes en el relato, observamos cómo

todos ellos potencian no solo el aspecto siniestro del mismo, sino también el desarrollo de significados *otros* a partir de determinados enfoques. De esta manera, de todo lo analizado se puede inferir que dos de los comentarios de la voz narrativa extradiegética anteriormente explicitados tenían una función irónica, un humor más hondo que aquel reflejado en las bromas, chanzas y anécdotas de diverso tipo presentes en los relatos de *¡Miedo!*: la proyección autorial extradiegética no sabría trazar la historia de su vida sin convertirla en «un cuento», y en las obras literarias de calidad se perciben elementos no previstos por el escritor. En efecto, respecto a la primera, el enfoque del relato parece ser el inverso: quizás en realidad Clarasó no sería capaz de elaborar un cuento sin poner en él trazas de su propia existencia; y, respecto a lo segundo, quizás haya elementos previstos por el autor que van bastante más allá de las expectativas de los lectores de narrativa fantástica. Así, la clase social de las protagonistas o la atracción sexual morbosa[79] quedarían en un segundo plano. En realidad, ganarían terreno la ironía y los indicios ideológicos, que servirían para manifestar un dolor irreprimible, pero difícil de transmitir de otro modo ante la censura franquista y ante la propia realidad de un autor que se ha quedado no solo sin público, sino incluso sin sistema literario: la resistencia desde un catalanismo derrotado solo puede contemplarse como deformación fantástica, aunque transmitiendo todo la ominosidad que produce la vicisitud de una vida vacía, una existencia poblada *literalmente* de fantasmas.

Como colofón al análisis llevado a cabo, creo interesante referir la alusión directa que nos ofrecía el mismo Clarasó a unos versos extraídos del poema *Canigó*, del inmenso poeta romántico catalán Jacint Verdaguer. El texto aparecía en un artículo de prensa de *La Vanguardia* de 1978 y estaba transcrito en una especie de orto-

[79] Si se plantea seriamente la cuestión del doble en el relato, obviamente estaríamos ante un caso de complejo de Electra al que posiblemente habría sobrevenido también una relación incestuosa entre Eulalia y la reencarnación paterna, algo inédito en la literatura publicada en esa España y difícil de explicar si no es por el filtro de lo fantástico.

grafía prefabriana, retrayéndonos a los tiempos de la publicación de *¡Miedo!*, cuando esta era la única ortografía autorizada y sólo se permitía que salieran a la luz pública autores afines a la ideología religiosa y moral del régimen. Las palabras del vate en boca de Clarasó (1978b: 57) –que declara que los cita de memoria– adquieren sin duda una nueva dimensión tras los acontecimientos de la Guerra Civil y la publicación de «Más allá de la muerte»:[80] «lo que un segle bastí l'altre lo aterra – mes sempre resta el monumento de Déu – y la tempesta, el torg,[81] l'odi y la guerra – al Canigó no el tiraran a terra, no esbrancaràn l'altívol Pirineu».

### 2.2.4. «O ell, o jo» de P. Calders

Pere Calders (1912-1994) es probablemente el autor de la literatura catalana con quien más recurrentemente los lectores en esta lengua relacionarían el término «fantástico», no solo por su calidad literaria indiscutible, sino también por su popular imagen de creador de relatos en que la imaginación siempre va un paso más allá de la realidad convencional. En este sentido, el escritor barcelonés introdujo elementos de carácter no mimético en muchos de sus relatos, que iban desde lo extraño hasta lo fantástico, pasando por lo maravilloso y la ciencia ficción. Aunque inició su quehacer literario bastante joven, con la colección de cuentos *El primer arlequí* y la novela *La gloria del doctor Larén*, ambas de 1936, la Guerra Civil

---

[80] Verdaguer fija en la literatura catalana moderna el espacio pirenaico como ámbito de permanencia de lo sobrenatural, en concreto de un maravilloso precristiano en proceso de desaparición por el avance de la Historia, objetivada en la Reconquista y la consiguiente creación de las nuevas entidades políticas cristianas. El Canigó, por su parte, es una montaña ubicada en la Cataluña francesa que Verdaguer consolidó literariamente como símbolo patriótico de los orígenes nacionales del pueblo catalán.

[81] Obviamente, se trata de «torb», un potente viento pirenaico. La inagotable ironía de Clarasó (1978b: 57) se mantuvo en forma de cinismo en las líneas del artículo en que cita los versos verdaguerianos: «no es nada fácil ahora escribir bien el catalán, sin faltas de ortografía ni de sintaxis».

truncó su carrera y sus aspiraciones periodísticas y literarias,[82] pasando a formar parte de esa generación perdida de escritores al embarcarse hacia México en un exilio que duraría hasta principios de los años 60.[83] A partir de ese momento se reintegró paulatinamente a la vida cultural catalana, colaborando en diversas de las escasas publicaciones destacables en lengua propia.[84] Con todo, sus numerosos volúmenes de cuentos y sus novelas –los escritos tanto en continente americano como una vez regresado a Cataluña– no empezaron a gozar de un interés notable por parte de la crítica y el público lector hasta la Transición, cuando apareció su celebrada colección de cuentos *Invasió subtil i altres contes* (1978) y la joven compañía de teatro *Dagoll Dagom* representó ese mismo año *Antaviana*, un espectáculo basado en algunos de sus textos.

De hecho, en los años 60 y 70, los fundamentos creativos de su obra chocaron de pleno con el denominado *realisme històric*, promovido por los críticos Joaquim Molas y Josep M. Castellet, una concepción de lo literario que se quería adaptación del método creativo del realismo socialista soviético y de los realismos críticos de otros países europeos. Destacados intelectuales catalanes consideraron crucial esta concepción de la literatura para combatir el

---

[82] El reconocimiento llegó una vez restablecido el autogobierno catalán, con la concesión del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (1986) y del Premi Nacional de periodisme (1993).

[83] Tras sus primeras obras quiso continuar la línea de la ficción fantástica con *Gaeli i l'home Déu*, una singular novela que, siendo finalista de la edición de 1938 del premio Crexells –concedido como se ha dicho a *Francis de Cer*, de Clarasó–, quedó inédita hasta 1986.

[84] Sin embargo, cabe advertir que durante el franquismo no destacó por su activismo político. Ahora bien, en los años previos al conflicto bélico militó en las juventudes de Acció Catalana, un partido de cuadros intelectuales catalanistas y republicanos de carácter más bien progresista, y en 1936 se inscribió en el PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), la agrupación política nacida de la fusión de los comunistas catalanes y la federación catalana del PSOE, básicamente porque dicha organización funcionó de crisol de resistencia contra el avance de los golpistas, prometiendo a la vez la futura autodeterminación del pueblo catalán (Pons, 1998: 100-101).

franquismo desde el ámbito de las letras, de acuerdo con los postulados marxistas de concienciación de las clases subalternas. Los aspectos formales del realismo más estricto, la reivindicación de la cotidianeidad y la denuncia explícita de las condiciones sociales se oponían al tipo de literatura que Calders pretendía publicar en esa ya de por sí delicada situación del mercado editorial catalán. Mientras era acusado de alguna manera de frívolo o escapista, él se sentía humillado y arrinconado (Gregori Soldevila, 2002: 486-469). El autor hizo pública su oposición a la estrechez de miras de los impulsores del *realisme històric*, convirtiéndose en abanderado de un tipo de literatura no mimética que pretendía airear lo rancio, acartonado o coartado de la tendencia literaria dominante en lengua propia, al tiempo que no renunciaba a su parcela de reflexión sobre la falta de libertades sociopolíticas en el país a través de la literatura: «caldria comptar, des del principi de segle fins ara, durant quants anys l'escriptor català s'ha pogut expressar amb absoluta llibertat. Veuríem que l'evasió ha estat més sovint conseqüència de buscar les escletxes del mur que no pas a causa de posicions d'esteta» (Calders, 1966: 29).[85]

«O ell, o jo» forma parte de *Cròniques de la veritat oculta* (1955), el volumen de Calders que más trascendencia ha logrado en el mundo de las letras catalanas.[86] El editor Joan Triadú, que distribuyó los cuentos en los tres apartados definitivos que conforman el libro, lo incluyó en el titulado «Ver, però inexplicable». En este caso, el autor catalán reelabora el motivo del doble en un relato que ya ha sido tomado en consideración por la crítica –como veremos– en relación

---

[85] Se trata de la serie de artículos que bajo el título «L'exploració d'illes conegudes» Calders publicó en 1966 en la revista *Serra d'Or*, en respuesta a los planteamientos del crítico Joaquim Molas en su estudio *Literatura catalana de postguerra* (1966), el máximo defensor del *realisme històric*. Para un análisis más extenso del caso, véase Gregori Soldevila (2002: 467-472).

[86] Son significativas las palabras del biógrafo del escritor: «a hores d'ara ja sabem que es tracta d'un llibre fonamental en la història de la literatura catalana moderna, però en aquell moment la seva edició va passar pràcticament inadvertida» (Pons, 1998: 226).

con dicha cuestión, valorando su originalidad y su perspectiva. «Una temporada vaig arribar a ésser tan feliç que m'ensopia» (Calders, 2005: 197). Esta frase, con la que el narrador homodiegético inicia su breve historia, sirve para enmarcar el texto al completo, al describir un estado de ánimo contradictorio que, al tiempo que rompe el horizonte de expectativas de los lectores, adelanta un espacio ficcional en que la paradoja y la antinomia van a predominar como ejes conductores de la narración, como por ejemplo el temor de ese mismo narrador que un exceso de felicidad provoque su posterior desdicha. En este sentido, cabe remarcar un detalle importante: cuando llegó una feria al barrio donde residía, el protagonista escuchó «una rara música mecànica» (Calders, 2004: 197). Allí donde alguien acostumbrado a este tipo de actividades lúdicas vería una representación de la reiteración más bien desagradable de sonidos estridentes propia de las atracciones de feria –ignoro si como reclamo o como forma de aturdimiento mental, o bien ambas cosas–, los lectores de este cuento, en que la extrañeza pasa a ser la norma, no pueden pasar por alto la adjetivación del sintagma: es «rara» y por ello provoca una sensación de estar penetrando en un espacio ajeno, distinto, no propio, mientras que literariamente su mecanicidad en el ámbito de una feria nos evoca el mundo de los autómatas. Es decir, Calders emplea sutiles alusiones a lo fantástico tradicional –en concreto a E.T.A. Hoffmann– para crear un ambiente y una red significativa singulares.[87]

El relato actúa desde el principio como un texto justificativo, puesto que ya en el segundo párrafo el narrador se dirige a un

---

[87] Gregori Soldevila (2006: 147), que pone de relieve las reiteradas subversiones del tópico del doble respecto a la tradición literaria por parte del autor barcelonés, señala que una de ellas consiste en escenificar el enfrentamiento entre los personajes en «O ell, o jo» como una «brega de carrer», frente al duelo en un palacio romano en «Wilson Wilson», de Edgar Allan Poe, pasando de lo dramático y casi épico de esta a lo trivial y cotidiano del cuento caldersiano. Para un estudio pormenorizado de estos cambios de registro y otras transgresiones metanarrativas, véase Gregori Soldevila (1992) y su reescritura con algunas modificaciones, es decir, Gregori Soldevila (2006: 134-155).

narratario anónimo y genérico, al cual implica con una interrogación retórica y, a pesar de la distancia que denota el tratamiento –definido por el marco cultural coetáneo–, intenta identificarse con él mediante una expresión en que implícitamente se predice un comportamiento idéntico al del narrador, con la forma «mateix» como indicador significativo: «què podia fer? Vós mateix» (Calders, 2004: 197). La imagen que ofrece de sí mismo en las primeras líneas del cuento es la de un sujeto despreocupado, un vividor que aprovechaba la felicidad que le había sido dada –se supone que gracias a una cierta solvencia económica–, pero que paradójicamente buscaba la comprensión y la aceptación de los lectores con su justificación. Esta estrategia resulta lógica a la vista de su comportamiento posterior, en que demuestra hasta dónde es capaz de llegar con el uso de la violencia.[88] En efecto, el descubrimiento de otra persona que era idéntica a él creó un grave estado de desarreglo mental en el sujeto: «i vet aquí que em disposava a pujar a la Gran Roda, quan vaig veure que un individu igual que jo prenia bitllet per entrar al Tub de les Rialles. He dit que era igual que jo, però amb això no n'hi ha prou; és que s'assemblava tant a mi, que era com jo mateix davant meu. Era com la meva imatge fora del mirall, dotada d'independència» (Calders, 2004: 198). Este perturbador caso de autoscopia[89] provocó en el narrador una reacción de

---

[88] Piquer (2003a: 401), por bien que aclara que el motivo del doble no es ajeno a escritores de los años 20 y 30 –precedentes con que temáticamente «O ell, o jo» tendría concomitancias–, subraya la sorpresa que provoca la violencia proyectada por el narrador hacia su doble.

[89] En relación con figuras del doble no autoscópicas que provocan perturbaciones en el ser humano en términos lingüísticos y culturales, Pedrosa (2006: 262) menciona los siguientes casos: «el loco con doble personalidad, el gemelo hermano de alguien idéntico a sí mismo, el homosexual que se empareja con otra persona de su mismo sexo, el incestuoso que se acerca a alguien de su misma carne, el fantasma que duplica el vivo en el mundo de los muertos, el adulto y el recuerdo del niño que fue cuando se encuentran frente a frente, el enmascarado (villano o superhéroe) dotado de una segunda espuria personalidad, el constructor de autómatas, el titiritero, el ventrílocuo o el autor literario de los que emanan voces de criaturas a veces no suficientemente diferenciadas de las de sus genitores…».

rabia tal que atacó a su doble y acabó desfigurándolo, situación que impedía que ambos volvieran a ser identificados. Tras las declaraciones de los testimonios y del narrador mismo, el agente del orden certificó la ausencia de delito por parte de este, otorgándole incluso la razón y asumiendo la adecuación de su comportamiento en esa disyuntiva: «no hi ha delicte. Jo hauria fet igual. Jo i qualsevol home ben nascut, em penso» (Calders, 2004: 199).

El espacio ficcional que el narrador recrea se concentra en la parcela estrecha y particular de la realidad en que se movía, constituyéndose un escenario que no supone la totalidad de su mundo, sino un apartado singular de aura mágica o como mínimo extremadamente anormal. Así, los hechos suceden en un pequeño parque de atracciones itinerante que se había instalado cerca de la residencia del narrador, que además era un hotel: se trata de lugares con un cierto cariz de «artificialidad», en cuanto están vinculados con la eventualidad y la movilidad, y sobre todo se oponen al concepto de hogar, de lugar fijo y propio de existencia. Además, el narrador admitía que los sitios que frecuentaba estaban vinculados con el ocio y la cultura –cines, teatros, jardines públicos, cafés–, es decir, aquellos ámbitos estrechamente ligados a lo convencional y a lo innatural en general. Respecto a la pequeñez, la expresión de sensaciones de opresión por la falta de espacio es más que evidente: «el cel em queia al damunt, el món se'm feia petit […]» (Calders, 2004: 197). Esto enlaza con la falta de ambiciones y de grandes retos por parte del narrador. Es decir, como corrientemente se difunde en la psicología divulgativa, la satisfacción y la sensación de felicidad dependen de la naturaleza de los objetivos que nos marquemos, y más en concreto de si son realmente factibles, si se encuentran al alcance del sujeto ya sea gracias al esfuerzo o a una ventajosa probabilidad, o bien simplemente forman parte ya de su mundo cotidiano. Sabido es que los proyectos inalcanzables o irrealizables conllevan frustración y congoja, que más pronto o más tarde serán proyectadas hacia las personas del entorno inmediato. Ahora bien, como los grandes retos son imprescindibles de cara a los avances de la humanidad, los progresos civilizatorios y la épica de la Historia,

la actitud del protagonista probablemente sea juzgada por los lectores como mediocre y banal, o incluso mezquina. De este modo, el personaje quizás no sea el reflejo de un humano «normal» en el sentido de corriente y mayoritario, el fruto de una estadística regularizadora de la condición humana, puesto que moralmente se sitúa por debajo de los estándares mínimos exigidos.

En efecto, si la aproximación exegética al texto se basa en la moral, entonces o bien la figura autorial pretende establecer que los humanos tendemos habitualmente a la mezquindad,[90] o bien nos propone una reflexión sobre la condición mezquina de algunos humanos, que los conduce a actos violentos. Nos puede dar una pista, en este sentido, el hecho de que el doble estuviera comprando una entrada para el *Tub de les Rialles*,[91] es decir, una de las atracciones de la feria, en este caso dirigida a provocar la risa entre sus participantes, mientras que, por su lado, el narrador se dispusiera a montar en la *Gran Roda*[92]. De esta manera, mientras que este último pertenecería al cúmulo de mortales que sigue unas directrices predeterminadas, girando en una gran rueda de la cual no se puede salir y creando así un efecto de repetición cíclica de

---

[90] Una muestra de comicidad irónica que apunta en este sentido es la imposibilidad de cruzar apuestas por parte de los espectadores de la pelea a causa de la gran semejanza entre los dos oponentes, por lo que se deduce que aquellos –mirones empedernidos– poseían una tendencia habitual a apostar en lugar de intentar separar a los violentos y evitar los daños derivados del altercado.

[91] Esta atracción existió realmente, como explicaba Alexandre Cirici en *La Barcelona tendra* (1975), posiblemente aludiendo al parque recreativo Atracciones Apolo, instalado a mediados de los años 30 en la zona del Paralelo barcelonés: «la gent pot fer-hi moltes coses: anar als cavallins o al fuet, els autos de xoc o a les muntanyes russes, al tub de les rialles o a la casa encantada, a la cascada o al tir al blanc, pot emmirallar-se als espills deformats o exercitar-se a conduir automòbils, pot fer anar el scalèxtric o patinar de veritat, pot ficar-se al cuc que es tapa o pot enfilar-se en un miniavió a reacció» (Generalitat de Catalunya, 2011: 13). Sawicka (1996: 190) apunta tres funciones básicas de la tendencia de Calders a concretar en sus relatos la referencia al lugar en que se desarrolla la historia: el contrapunto a lo inverosímil, la nostalgia del emigrante y una forma de rendir homenaje a su tierra.

[92] Con este nombre se solían designar norias de gran tamaño, cuyo referente principal fue la *Grande Roue* instalada en París en 1889 cerca de la Torre Eiffel.

comportamientos y calamidades, el doble pertenecería a ese tipo de personas que creen en la risa salvadora, en la capacidad de salirse de las normas con espíritu positivo y alegre, sin el lastre de la subordinación al espíritu de resignado sufrimiento y el regodeo enfermizo en el dolor terrenal, una concepción vigente en aquella época en círculos intelectuales de tendencia progresista.[93] De hecho, la castración burguesa de la imaginación, fruto de una mentalidad incapaz de aceptar la fantasía, será condenada y parodiada en muchos de los escritos de Calders, reflejando un pensamiento contrario al capitalismo alienador (Bath, 1987: 179). Si esto es así, entonces es comprensible que en los relatos de Calders se exalte a menudo la revuelta de los sometidos –sean las clases desfavorecidas, animales indefensos o vecinos que sufren una injusticia– (Piquer, 2003b: 224), y que, consiguientemente, el doble de «O ell, o jo» sea en realidad una de las víctimas de esa lógica burguesa gris, autocomplaciente y carente de sensibilidad, al ser arrollado hasta acabar desfigurado, es decir, convertido en uno más de la masa, un ser neutro sin rasgos particulares: un ser alienado.

Sin embargo, a pesar de la presunta diferencia inicial de actitudes vitales entre ambos personajes en el plano simbólico, cuando en el texto se encontraron sus miradas se produjo un inmediato proceso de animalización que afectó a ambos por igual: de sus bocas salió «[…] un rondineig que no recordava gens la veu humana, i les nostres orelles es posaren altes, tenses, com en els grans moments. Semblàvem –demano perdó pel paral·lel– dos gossos que es troben acarats de sobte en tombar una cantonada» (Calders, 2004: 198). Incluso se produjo un anhelo de cosificación parcial por parte del narrador, deseando que sus puños fueran piedras y no manos, un deseo que implicaría el abandonamiento radical de rasgos humanos

[93] En cada obra particular, el doble presenta un sentido diferente, en función de las relaciones que establece el motivo con otros temas, habiendo casos incluso de significados opuestos, como el observado por Todorov en la diferencia entre Hoffmann, en que el doble es positivo al significar la victoria del espíritu sobre la materia, y Maupassant, en que el doble es negativo al encarnar la amenaza de un peligro (1970: 151-152).

ante al terror de lo «sobrehumano» que representa la figura del doble autoscópico, o sea, la duplicidad de dos esencias humanas estrictamente personales e intransferibles. Es importante subrayar un hecho obvio: el discurso es controlado por el narrador, o sea, a partir de su cosmovisión describía como «gran momento» el episodio de conflicto que derivó en pura agresión violenta. Al mismo tiempo, siguiendo con la isotopía ideológica planteada, el hecho de que este mismo personaje pidiera perdón por la comparación establecida resulta un indicio de otro de los vicios que los sectores progresistas a los que pertenecía Calders achacaban al cristianismo conservador, es decir, la hipocresía, puesto que el narrador era bien consciente desde el principio del fragmento que estaba empleando un símil animal –el refunfuño nada humano, las orejas altas de la bestia en estado de alerta–, cuya explicitación en la imagen de dos perros era solo la (consiguiente) culminación de ello.

Todo ello puede remitir al trauma de la Guerra Civil, un conflicto que cambió la vida del autor del relato, en el sentido de que, a pesar de las ideologías que subyacían en la justificación de las acciones militares de ambos bandos, el comportamiento en un contexto de odio tal bestializó incluso aquellos que iban con las mejores intenciones. ¿Son los dos humanos idénticos la representación de aquellas dos Españas enfrentadas en el 36? ¿Fue el mundo occidental del periodo de entreguerras ese parque de atracciones en que la civilización parecía haber mejorado en dirección a un ocio que pretendía disipar las tragedias cotidianas y los conflictos políticos intrínsecos a la sociedad del momento, aunque después se demostró que no era más que el decorado de un artificio?[94] En mi opinión sería una interpretación ideológica plausible, como otras que se podrían formular al respecto.[95] No hay que dejar de lado que,

---

[94] Visto de este modo, el hecho de que los espectadores de la pelea no crucen apuestas puede ser interpretado como una alusión sarcástica al Pacto de No Intervención que suscribieron la gran mayoría de países europeos durante la Guerra Civil.

[95] Calders manifestó repetidamente su repulsa a la violencia, como en una ocasión pocos meses antes de fallecer: «la violència […] no resol mai res. Si res m'ha

pese a la identidad completa entre ambos rivales, tras la victoria del narrador, este estaba convencido de que se había hecho justicia y la autoridad (policial) le dio la razón,[96] por el simple hecho –se supone– que él era el vencedor, aquel que había logrado mantener su identidad original sin ser desfigurado como el perdedor. Es decir, algo equiparable a lo que sucedió tras la Guerra Civil, cuando se produjo una aceptación implícita de la victoria de Franco por parte de los aliados al no intentar restablecer militarmente el régimen democrático anterior, hecho que comportó una terrible decepción entre los núcleos republicanos del exilio.

En otro orden de cosas, el humorismo ha sido una de las facetas con que más se ha etiquetado a Calders, y él mismo no desmentía este aspecto fundamental de su producción literaria.[97] La ironía que

---

ensenyat la vida és que la violència no resol mai cap situació, ni les guerres» (Pons, 1998: 102). Diversos relatos caldersianos de carácter fantástico o extraño presentan un escenario de conflicto bélico o de querella entre colectivos humanos, con abundantes reflexiones sobre la violencia y la otredad, como «La revolta del terrat», «Fet d'armes» –ambos incluidos en *Cròniques de la veritat oculta*– o «El batalló perdut», de la colección *Demà a les tres de la matinada* (1959). Obviamente, no queda sino citar su novela o reportaje de campaña *Unitats de xoc* (1938; 1983), escrita a partir de su experiencia como combatiente durante la Guerra Civil, aunque bajo los condicionantes de la censura militar y el necesario aliento a las tropas, por bien que sin demagogia ni épica barata. Para un análisis detallado de la relación entre la guerra y la obra de Calders, véase Gregori Soldevila (2006: 96-109).

[96] Si la «razón» y la «justicia» se cumplieron, y una autoridad corroboraba la inocencia del narrador protagonista, la deformación de lo fantástico de Calders nos aproximaría a los *exempla* medievales, aunque por la vía de una parodia difícilmente aceptable solo como tal, puesto que parece evidente –algo remarcado por bastantes críticos– la intención ideológica del escritor a la hora de plantear sus relatos. Para una aguda argumentación sobre la relación entre la obra de Calders y ese tipo de literatura ejemplarizante, véase Tavani (1997).

[97] Sin duda, Calders constituye el ejemplo más relevante y popular de aquella tendencia –destacada por Martínez-Gil (2004: 164) entre los autores catalanes– consistente en hacer derivar los relatos sobre monstruos hacia lo fantástico con toques humorísticos; y aquí no debemos olvidar que el doble en sí resulta una figura monstruosa, calificada por la crítica especializada como el tema fantástico por excelencia (Jourde & Tortonese, 2005 : 39) o como intrínseco a la modalidad narrativa de lo fantástico (Ceserani, 1999: 121).

se desprende de determinadas afirmaciones del narrador desestabiliza el discurso,[98] en especial cuando se refiere a normas y leyes, como al afirmar que su felicidad «[…] contravenia lleis gairebé immutables i que sant hi hauria, o poder diví que hi posaria terme» (Calders, 2004: 197). Observamos que el marco creencial se adecuaba al mayoritario en aquel época, es decir, al de la fe en fuerzas sobrenaturales que afectarían el devenir de los humanos, sin que estos pudieran evitarlo. Pero hay en el relato de Calders una crítica sutil a los dictados de la Iglesia católica. En efecto, de acuerdo con el fragmento citado, el fin de la felicidad humana no se debe a causas accidentales o fortuitas, nacidas del azar, sino a la Providencia –la Ley misma del dios monoteísta–, que impone el sufrimiento como una de las condiciones inevitables para la existencia humana. Se trata, a mi parecer, de una crítica del discurso doctrinal que determina no solo la inevitabilidad del sufrimiento terrenal, sino también la necesidad de que sea aceptado con resignación (cristiana) por parte de los humanos, limitando las pretensiones de actuación para modificar los pretendidos designios de Dios. Y, al mismo tiempo, resulta primordial relacionar todo esto con la descripción inicial del protagonista como una persona mediocre, interesada y miserable, puesto que entonces él sería la encarnación de ese discurso que limita a las personas, que coarta sus ambiciones de mejora de la condición humana, al asumiendo su Ley y la ideología religiosa que las sustenta. En consecuencia, viendo su actuación durante el encuentro con su doble, se puede llegar a la conclusión, conforme a la argumentación presentada, que para acabar con la violencia

[98] Esto afecta a la cuestión de determinación genérica del texto. Así, entre otros, Joan Melcion (1986: 72) apunta la distancia que separa la obra del catalán de lo fantástico tradicional –en su lectura todoroviana– a causa de la aplicación caldersiana de la ironía: «[…] si la literatura fantàstica ha establert els seus propis codis, la narrativa de Calders es distingeix precisament per la manipulació irònica d'aquests codis. La literatura fantàstica es basa en l'especulació sobre els límits de la versemblança, mentre que la literatura de Pere Calders es caracteritza per la transgressió constant i intencionada d'aquests límits». En el cuento analizado, el narrador incluye, por ejemplo, una ironía metanarrativa en que compara la figura del doble con un autor que recurre al pseudónimo lleno de personalidad de otro escritor.

haría falta acabar con la religión, o como mínimo con su vertiente institucionalizada.[99]

Por otro lado, cabe apuntar dos conclusiones importantes por lo que respecta a la comicidad caldersiana. Por un lado, al incidir en la creación de mundos *otros* y de soluciones mentales complejas, el empleo de la ironía constituye en sí mismo un ataque a la línea de flotación de la mentalidad burguesa, anodina y banal, plana y deshumanizadora, siempre empeñada en eliminar cualquier traza de fantasía en los sujetos.[100] Por el otro, cierto es que la parodia y el humor podrían conllevar una rebaja del efecto fantástico, surgido de la irrebatible presencia de un doble autoscópico. No obstante, el hecho de que dicha comicidad haga reflexionar a los lectores acerca de la naturaleza humana, mostrando que el supuesto «sentido común» se confirma mediante la violencia –mediante un acto bárbaro que priva a otro ser humano de sus rasgos identificativos–, se eleva como aquello que refuerza la fantasticidad del relato, entendida esta como la trasgresión de un principio de realidad por medio de un suceso preternatural que produce desasosiego en alguno de los participantes del proceso de lectura, ya sea implícita o empírica.[101] Paralelamente, en Calders, la deformación de los cuerpos y de los caracteres demuestra una plasticidad que tiende a lo esperpéntico, al ridículo ajeno –aunque tengamos igualmente la siniestra sensación de tener frente a nosotros un espejo–, cosa que fácilmente podría derivar en una forma desgarrada de misantropía. Sin embargo, no es así, y seguramente el factor que determina esta

---

[99] Para un análisis complementario al presentado acerca de la relación entre ideología y religión en la obra de Calders, véase Piquer (2003b: 227- 229).

[100] No puedo estar más en desacuerdo, pues, con la afirmación de Piquer (2003b: 230) según la cual los mecanismo irónicos de los relatos del escritor catalán son un «maquillaje» o una «pátina» usados por este para «embellecer» el texto literario, puesto que a mi entender constituyen la *raison d'être* de su ideología estética y política.

[101] Únicamente disiento del análisis de Calders llevado a cabo por Gregori Soldevila (1992: 209) en la afirmación taxativa de esta según la cual el autor priva a sus relatos de la trascendencia originaria de lo fantástico, eliminando el «componente inquietante» que los caracterizaba.

excepcionalidad es la presencia de lo fantástico. En efecto, la fantasticidad en los relatos de este autor provoca, en el fondo, que se relativice la deformidad humana, lo mediocre o miserable de las personas, las carencias de los personajes representados: ¿qué son estas minucias ante los misterios del Universo? ¿Qué pretensiones tiene el ser humano de ser alguien estimable en ese espacio con fisuras por las que traspasan abrumadores ecos de lo incognoscible? Las limitaciones del sujeto se sitúan al mismo nivel que las limitaciones del mundo que le rodea, hermanamiento que salva al ser humano de su autoodio acomplejado. En «O ell, o jo», el humor paródico y mordaz se conjuga con lo moral y lo ideológico en un ensamblaje que permite que lo fantástico se visualice como una llamarada de pavor ante el *Doppelgänger*, impeliendo la inquietud y el desasosiego subyacentes hacia la reflexión en torno a los elementos constituyentes de lo humano.

### 2.2.5. «En el hemisferio sur» de C. Fernández Cubas

Cristina Fernández Cubas (1945) es una escritora catalana de expresión española que ha cosechado múltiples éxitos como narradora dentro del marco de lo fantástico, lo insólito y lo extraño. Como afirma Valls (2014: 10), gracias a su narrativa breve la autora «[...] se ha convertido en una de las cuentistas más prestigiosas del país de las últimas tres décadas», en un grupo en que él sitúa a escritores como José Mª Merino, Juan José Millás o Javier Marías: «la autora comparte con los narradores citados el gusto por lo misterioso, enigmático y sorprendente, aunque su concepción del relato sea distinta [...]». «En el hemisferio sur» pertenece al volumen de cuentos *Los altillos del Brumal* (1983), el segundo de la autora, en que se confirmaba su tendencia a lo inquietante y, en parte, también a lo fantástico.[102] Dicha tendencia se había iniciado con *Mi hermana Elba*,

[102] En mi opinión, de los recogidos en *Todos los cuentos* (2008), *Los altillos del Brumal* constituye el volumen en que aparecen más narraciones inequívocamente fantásticas.

publicada tres años antes, una de las tres obras –junto con dos libros de Ricardo Doménech, *La pirámide de Keops* y *Tiempos*– que Roas (2010: 3) destaca como exponentes de un importante cambio que conduciría al auge de la narrativa fantástica española en los años 80 y 90, y que Valls (2014: 10) ha etiquetado más ampliamente como «el renacimiento del cuento español contemporáneo».[103] De hecho, da la sensación de que la obra de Fernández Cubas no ha sido la consecuencia de un proceso evolutivo en el ámbito literario, sino más bien –igual que el núcleo contracultural de la Movida en el ámbito musical coetáneo, si se me permite la arriesgada comparación– una reacción des de la Alteridad literaria en la sombra, como vendría a afirmar Masoliver Ródenas (2007: 22): «sin tradición literaria, sin tradición nacional y sin identificación generacional, parece surgida de la nada para configurarse como una escritora única, aislada de un mundo literario en el que ocupa, *malgré-elle*, un espacio sólido y bien definido».[104] Desde el punto de vista ideológico, Fernández Cubas no se ha distinguido por ningún aspecto concretizable aparte de su distancia con el soberanismo catalán, echando mano de una discreción envidiable, quizás por no estar presente en las columnas de opinión de los periódicos, a diferencia de autores como Calders, Merino o Sánchez Piñol, por citar algunos ejemplos. De su biografía, además del aspecto literario, sobresale su labor desde joven como periodista y su periplo vital por diferentes ciudades del mundo, como El Cairo, Lima, Buenos Aires, París o Berlín.[105]

---

[103] Este mismo crítico define *Los altillo del Brumal* como un «libro importantísimo» en dicho fenómeno (Roas, 2010: 3).

[104] Masoliver Ródenas (2007: 22) reflexiona sobre la ubicación literaria de la escritora comparándola con otros autores residentes en Cataluña que también escriben –o escribían– en español, a saber, Goytisolo, Mendoza o Vázquez Montalbán, a los cuales define como «inconfundiblemente escritores catalanes en castellano».

[105] Cabe mencionar que se relacionó con la alta burguesía catalana de raigambre conservadora, al estar casada con el escritor Carlos Trías Sagnier, hijo del falangista catalán Carlos Trías Beltrán y hermano del político del Partido Popular Jorge Trías Sagnier. Su marido Carlos participó activamente en los fundamentos del partido Ciudadanos, que en Cataluña tiene como bandera su oposición a la independencia del país y a algunas de sus políticas clave en la defensa de la cultura propia. Se da la

El narrador[106] homodiegético de «En el hemisferio sur» es un editor que nos introduce a una autora con la que mantiene una relación bastante especial. Se trata de Clara Galván, una atormentada escritora que le despertaba contrariedades y malestar a nivel personal por su comportamiento y actitud. De hecho, el lazo creado entre ellos no se puede concebir adecuadamente sin saber que ambos se habían conocido en su época de estudiantes universitarios. Él era un escritor frustrado que había entrado en la carrera de editor forzado por sus carencias creativas, su incapacidad de escribir ni una sola novela completa y publicable. De este modo, su resentimiento –hondo y doloroso, como se verá– le empujaba a comentarios y digresiones que presentaban a Clara descaradamente como una mujer frívola, superficial, acostumbrada al lujo y sobre todo insoportablemente egocéntrica,[107] usando en ello tópicos varios acerca de las artistas de éxito y las mujeres de clase alta en general. En cualquier caso, la característica que la particularizaba era el hecho de escuchar en su mente una Voz a la que aludía enigmáticamente en sus conversaciones con el editor, una Voz que se había convertido en su inspiración creativa, aunque no estaba exenta de inconvenientes que afectaban a su sensible mente de autora. Además, esta inquietante manifestación fónica había adquirido una autonomía tal que parecía tener voluntad propia y la capacidad ilocutiva y directiva de cualquier ser humano: «Ella es la Voz. Surge

---

circunstancia de que Trías Beltrán volvió a la palestra pública a finales del siglo XX a raíz de un reportaje de la televisión pública catalana en que se presentaban pruebas históricas sobre su participación en la inculpación del político catalán democratacristiano Manuel Carrasco i Formiguera, contribuyendo a propiciar la condena y ejecución de este en plena Guerra Civil.

[106] Masoliver Ródenas (2007: 27) afirma que es una narradora, pero obviamente debe de tratarse de un descuido, puesto que las marcas de género referidas a la voz narrativa que aparecen a lo largo del cuento son siempre masculinas.

[107] Dolido por haber tenido que pagar la cuenta en un restaurante de precios prohibitivos, el narrador afirma lo siguiente: «nunca me ha dejado de sorprender el egoísmo de los dolientes, la incapacidad de trascender sus problemas, o de vislumbrar los abismos en los que pueden hallarse sumergidos los otros» (Fernández Cubas, 2014: 114).

de dentro, aunque, en alguna ocasión, la he sentido cerca de mí, revoloteando por la habitación, conminándome a permanecer en la misma postura durante horas y horas. No se inmuta ante mis gestos de fatiga. Me obliga a escribir sin parar, alejando de mi pensamiento cualquier imagen que pueda entorpecer sus órdenes» (Fernández Cubas, 2014: 106). De hecho, si al principio la percibió como una veta creativa que le podría ayudar a desarrollar su talento, posteriormente el lado siniestro de la Voz aumentó al darse cuenta de que tenía acento extranjero.

Este desconcertante fenómeno coincidió con un descubrimiento que la atormentó todavía más. Así, en una librería encontró una novela titulada *Humo denso*, de una autora de apellido extranjero –como la Voz–, Sonia Kraskowa. El libro le llamó la atención, puesto que la cubierta se ilustraba con una mujer en el mismo estado que ella presentaba la noche anterior, y acabó comprándolo. Sin embargo, antes de hacerlo, pasó un pequeño calvario de ominosidad metaficcional: reconoció en las primeras líneas las ideas y sensaciones sentidas en su última etapa creativa bajo el influjo de la Voz, y, al musitar que creía estar volviéndose loca, el librero le comentó que el título de otra obra de la tal Kraskowa era justamente *El día en que creí volverme loca*. El estado psicótico empeoró al hallar *Humo denso* en su mesita de noche a pesar de haberlo tirado a la basura, sospechando que alguien, «los otros», habían descubierto su (supuesto) plagio de la obra de la autora eslava. Guiada por la arbitrariedad del gesto de abrir la novela por una página al azar y seguir las acciones del personaje –acto que se podría remitir irónicamente a las técnicas creativas del dadaísmo aplicadas a la existencia–, se mudó a un buen hotel. Enterado de los sucesos, el editor encargó los libros de Kraskowa, y decidió pasar el fin de semana en casa de su tía Alicia, no sin antes entregar a Clara una carpeta con recortes de periódicos, mientras un presagio se adivinaba entre líneas al notar este los dedos de la escritora «rígidos como los de una muerta» (Fernández Cubas, 2014: 116). El lunes, al volver al trabajo, el editor fue informado de una noticia terrible. Resulta que Clara había muerto en extrañas circunstancias, pero él no solo no parecía inmutarse ante los hechos, sino que incluso daba la impresión de

alegrarse de ello, estando convencido de que la mujer había evitado un destino mucho más fatídico: deteriorarse hasta el fin de sus días en un hospital psiquiátrico.

Fue entonces cuando el narrador empezó a desentrañar la singular historia de la escritora: su verdadero nombre era Clara Sonia Galván Kraskowa, puntualizando que su padre procedía seguramente de la península ibérica y su madre, de un país más frío, al vincularlos con los olivos y los girasoles respectivamente. Los lectores también descubrimos que en sus tiempos universitarios existió una rivalidad entre ellos, enfatizada internamente por el editor al saberse derrotado por su joven compañera en un modesto certamen literario al que él había presentado una narración, de la cual se sentía «convencido y orgulloso», pero que quedó como su única obra (Fernández Cubas, 2014: 117). De su frustración ante la incapacidad de vencerla, de ese conflicto irresuelto convertido en trauma, surgió seguramente la idea del narrador de entregar aquella carpeta a Clara. Se trataba de una recopilación de recortes de prensa y críticas favorables que denominaba «dossier Sonia Kraskowa», el cual ocasionó un baño de realidad al que no pudo enfrentarse una Clara más perturbada que nunca, quizás, por las dudas identitarias que siempre la habían atormentado, hasta convertirse en un «torbellino de mundos que anidaba en su perturbado cerebro» (Fernández Cubas, 2014: 117).

La misma mañana que se enteraba de su fallecimiento, el narrador recibió el manuscrito de una novela póstuma de Kraskowa, suministrada por su agente literario y titulada *Tornado*, es decir, una imagen metafórica de ese revuelo mental que parecía haber llevado a la muerte a la persona física de Clara Galván. En ella se revelaba igualmente la confesión por parte de una misteriosa proyección autorial –en forma de posdata a la dedicatoria de la obra– de la injusticia que supuso que, en aquel concurso pretérito, se otorgara el galardón a su relato y no al del joven estudiante, el futuro editor frustrado. Y no era esa la sola verdad que se exponía acerca del deplorable episodio: «alguien (lamentablemente no existe el femenino para ciertos pronombres personales) se encargó de ocultarlo a los ojos del jurado» (Fernández Cubas, 2014: 119). Es decir, el

reducto de poder femenino en el mundo de las letras había dado hachazo a la obra de un hombre por el mero hecho de serlo, a través de un jurado literario en un momento en que adquiría peso específico la literatura femenina, caracterizada por alguno de los rasgos mencionados anteriormente e insinuados en el relato de Fernández Cubas.[108] Aquel engaño, que había comportado al editor un trauma de por vida, lo dejaba atónito y desencajado, por lo cual dejó el trabajo y recurrió de nuevo a la casa de su tía Alicia como refugio final del cazador cazado: sin haberla avisado de la visita, misteriosamente le esperaba un chocolate todavía humeante.

Ahora bien, ¿hasta qué punto se puede hablar de «cazador cazado»? El discurso del narrador nos sumerge en una visión determinada de la protagonista.[109] Por ejemplo, ya al principio de la historia crea un marco de impresiones sobre ella, como la declaración misma acerca de su relación, sintética pero suculenta: «sí, en el fondo, éramos buenos amigos» (Fernández Cubas, 2014: 105). Conociendo lo sucedido, habría que ir literalmente hasta «el fondo»

---

[108] En un interesante estudio, la investigadora polaca Magda Potok (2010: 66-71) analiza la narrativa de mujeres contemporánea en español que, a partir del *boom* de los años 70 y 80, generaliza una escritura femenina basada en el subjetivismo, la indagación sobre el propio yo, desembocando a finales de los 70 en «excelentes novelas» que desean ahondar en la identidad femenina. Elementos todos que aparecen en el relato de Fernández Cubas.

[109] Como afirma Rebeca Martín (2007b: 135), «en la obra de Cristina Fernández Cubas, quien tiene el don de la palabra ostenta generalmente el poder». Esta investigadora establece dos tipos de narradores no fidedignos en la narrativa de la escritora –usando el concepto de Booth de *unreliable narrator*–, adscribiendo «En el hemisferio sur» al primero de ellos: «por un lado, los que hacen del lector un depositario de sus continuas incertidumbres, desorientándolo hasta el infinito, y por otro aquellos que establecen una comunicación en apariencia cómplice cuya fiabilidad, sin embargo, queda socavada en el intento de ocultar lo extraño o censurable de su comportamiento» (Martín, 2007b: 138). A mi parecer, no obstante, que la capacidad manipuladora del editor fuera vencida supuestamente por el personaje femenino de Clara no disminuye su voluntad tergiversadora y mangoneadora para ocultar justamente sus propias limitaciones personales, como sucedería en relación con el segundo de los modelos de narrador no fidedigno presentados.

para descubrir la sustancia de dicha amistad.[110] Además, con este tipo de frases se concluye que en la prosa de la autora los detalles cuentan, y mucho. Así, el relato empieza con una incierta –pero prototípica– revelación: «a veces me suceden cosas raras» (Fernández Cubas, 2014: 105), sugiriendo la inconsistencia de la mujer frente a la seguridad aparente del editor al principio del cuento. Esta seguridad, no obstante, se construye a base de socavar la imagen de «la otra».[111] En relación con ello, la función autorial parece prever dos tipos de lectores de su relato: por un lado, aquellos que participan de los prejuicios tradicionales acerca de las mujeres, en especial en su papel de profesionales autónomas, unos lectores que aceptan acríticamente este discurso como algo natural y tienden a identificarse con el personaje del editor; por el otro, aquellos que en seguida sospechan de los comentarios y el deje machista del mismo, los lectores con sensibilidad feminista, que recelan por lo tanto del narrador y de toda su recreación de la historia.[112] Seguro que estos advierten las dicotomías de género empleadas por el editor como proyección de un grave complejo de inferioridad frente a las mujeres, en este caso focalizado en Clara, cuya victoria en el

---

[110] La relación de amistad era lo suficientemente poderosa para que el editor y la escritora discutieran directamente entre ellos los quehaceres creativos de esta última sin pasar por la figura intermediaria del agente literario.

[111] El narrador mencionó la piel de serpiente de una de las piezas de vestir de ella, volviéndolas a sacar a colación cuando apuntaba para sí que la mujer no estaba bien de la cabeza, con las evidentes connotaciones del reptil en lo que respecta al sexo femenino.

[112] Apunta Jackson (1981: 103-104) que no es accidental que tantas autoras de la tradición gótica sean mujeres, puesto que han empleado lo fantástico para subvertir la sociedad patriarcal, es decir, el orden simbólico de la cultura moderna, mencionando a las siguientes: Charlotte y Emily Brontë, Elisabeth Gaskell, Christina Rossetti, Isak Dinesen, Carson McCullers, Sylvia Plath o Angela Carter. En este mismo sentido la teórica británica señala la creciente importancia en la narrativa femenina de formas narrativas no realistas (Jackson, 1981: 186). Como indica Valls (2014: 13), respecto a relatos como «En el hemisferio sur», la autora tuvo que salir al paso de determinadas «interpretaciones gratuitas» de la crítica feminista «más perezosa».

concurso literario universitario constituía un herida insuperable en la psique del escritor frustrado.[113] Ello se enmarca en una crisis de masculinidad más amplia, al ver su cuota de poder como hombre amenazada por mujeres que ni acataban sus órdenes ni se ajustaban a su cosmovisión o modelo de mundo.[114] Se trata de una crisis que se refleja perfectamente en la decisión de pasar el fin de semana en que planeó la venganza contra Clara, así como los días siguientes a su fallecimiento, en casa de su tía Alicia, un lugar que no solo le recordaba sus años apacibles de estudio, sino sobre todo la protección y el cuidado femeninos en sí, una proyección del seno materno en forma de casa con jardín y desayunos de chocolate caliente.[115]

A medida que avanza la lectura gana crédito la interpretación que tacha de machista (patético) al editor. En este sentido, da la impresión de que la función autorial –de la mano de Fernández Cubas– quisiera vengarse de un narrador tan rastrero ridiculizándolo, como cuando hace que se le rompa la silla del despacho y acabe por los suelos con «cara de estupor» (Fernández Cubas, 2014: 109), o cuando le muestra reventando el globo de un niño sin motivo alguno. Sea como sea, este patetismo irrumpe, también, por unas disfunciones psicológicas similares o equivalentes a las que

---

[113] Así, ve al folio sin escribir como un objeto «feminizado», denominándolo irónicamente «La Holandesa de la Blanca Sonrisa» y emprendiendo con él una relación imaginaria de tipo sádico, al presentarlo como un rival que lo amenaza y deja en ridículo, y al retarlo a «hundir» en su fondo blanco las palabras que le «harán daño» (Fernández Cubas, 2014: 107). Igualmente, por ejemplo, se lamentaba de que su secretaria no se presentaba al despacho cuando la reclamaba por el interfono.

[114] El narrador también expresaba sutilmente la típica visión sexista de la mujer cuando pretendía interpretar las palabras de Clara durante su último encuentro –«su entonación astutamente premeditada, o quizás patéticamente sincera […]» (Fernández Cubas, 2014: 119)–, al subyacer en sus palabras la (impuesta) doble naturaleza femenina, manifestada en los extremos de la *femme fatale* o la *donna angelicata* posromántica, respectivamente.

[115] Esta impresión aumenta cuando la tía le pregunta con lenguaje infantil acerca de sus nuevas «travesuras» (Fernández Cubas, 2014: 115).

presenta la escritora al principio del relato, es decir, mostrando perturbaciones graves causadas por la lectura de textos de la escritora, que le conducían al delirio y le provocaban una terrible sensación ominosa. Llegó a medicarse por este tipo de estados alterados de su psique. En este sentido, el editor se perfila como un desdoblamiento de la autora, puesto que sus rasgos conforman una versión opuesta y complementaria de la misma, o sea, femenino vs. masculino, inspiración vs. improductividad. También declara: «a mi manera, yo también había oído voces» (Fernández Cubas, 2014: 108). De este modo, la condición de desdoblado le acerca al Otro, adquiriendo rasgos adscritos habitualmente a la mujer. Descubrimos, pues, que se preocupa por su aspecto deteriorado por los años, que es bastante presumido –se retoca el peinado con un espejo antes de salir del despacho– y que, como ya he mencionado, toma fármacos sin control al padecer agobiantes psicosis.[116]

En relación con todo ello, un aspecto muy interesante del cuento es la función del maquillaje. Así, mientras confesaba su tormento al narrador, Clara aparecía cubierta de un maquillaje que se le descomponía por las lágrimas y la rabia, como si la cosmética fuera la representación de aquella capa de seguridad y temple que todo artista de éxito debe demostrar en público, aunque se deshaga en la intimidad, en lo más real de la existencia. El narrador, por su parte, se quejaba de los rasgos de su cuerpo que denotaban un envejecimiento mal llevado, pero él no podía maquillarse, por su sexo, por lo cual tenía que exponer continuamente su condición ridícula, su triste y patética realidad, aunque su posición en el escalafón profesional pudiera sugerir otra cosa. Cuando Clara se limpiaba la cara en el lavabo de la editorial, mostrando su rostro sin maquillaje,

---

[116] Fracasan los intentos del narrador de mostrarse como el prototipo de hombre del patriarcado occidental, es decir, un tipo racional, guiado por la reflexión y la rigurosidad: llama «atolondradas» a un grupo de secretarias que seguramente no están sino charlando entre ellas, y afirma detestar el lloriqueo de las mujeres con que «adornan» a su entender las confidencias o dramatizan situaciones cotidianas (Fernández Cubas, 2014: 111-112), al tiempo que él mismo aparece en las situaciones más ridículos, como se puede observar.

el editor la describía como leemos a continuación: «[…] admiré, complacido, el nuevo rostro de Clara. Parecía una niña. Iba a decirle lo bien que resultaba sin maquillar, lo alegre que me sentía ante su transformación, pero ella había vuelto a accionar el grifo» (Fernández Cubas, 2014: 111). De este modo, el maquillaje era una capa sobre la piel, sí, pero no para ocultar una fealdad, sino para mostrar otra cara de sí misma, una impostura de artista de éxito, una exigencia del guión en el caso de una mujer de cierta edad que ejerce de dama de las letras en la posmodernidad del *marketing* y las apariencias, como si tuviera miedo de mostrar su auténtica –y bella– faz ante el mundo. El nombre de la escritora es, pues, *claramente* irónico.

Y, hablando de nombres, obviamente debemos tratar sobre esta especie de pseudónimo literario que tantos quebraderos de cabeza produjo a los dos personajes protagonistas, y a los lectores. Como la mayoría de casos en que se emplea un nombre-tapadera, en este caso se trata de una forma de invocar una identidad ocultada por motivos diversos. El narrador aseguraba reconocer en los textos de Kraskowa a la Clara con la que hizo migas en la universidad, período en que según él esta sufría ciertos complejos por lo indeterminado de sus orígenes, y lo concreta en una aclaración: «la búsqueda desesperada de una identidad, la necesidad obsesiva de encontrar sus raíces, la opción por la parte eslava de su apellido en homenaje a una madre que nunca conoció» (Fernández Cubas, 2014: 117). El apellido Kraskowa presenta una forma ortográfica polaca y existe realmente en esta lengua. Con todo, evoca más bien un apellido ruso.[117] Obviamente, simboliza la alteridad absoluta de esa

---

[117] Comunicación personal de Barbara Łuczak. En el relato, sin embargo, da la impresión de que se quiera identificar con un apellido checo cuando Clara plantea en primera persona los orígenes de la tal Kraskowa: «*nací en el barrio judío de Praga, en la avenida Pařížská, en la calle Maiselova, o junto a la sinagoga Staronová*…, por ejemplo» [la cursiva en este caso es del original] (Fernández Cubas, 2014: 110). En todo caso, no he podido identificar el apellido como de ascendencia judía. Existe, sin embargo, una población polaca en Silesia que lleva el nombre de Kraskowa y que históricamente albergó población judía, como muchos otros lugares de la zona, cabe decir.

parte del yo de Clara ajeno a la calma y la exaltación estereotípicas de la vida placentera del mundo mediterráneo –y más en concreto de Barcelona, como leemos en el cuento–, vinculándose, pues, con la exaltación romántica del sufrimiento, del apasionamiento descarnado, según el tópico literario que relaciona lo eslavo con las almas atormentadas y el obcecamiento pasional frente a lo racional: la imagen del polaco luchando sin descanso por la patria y la libertad, mezclada con la de ciertos personajes de las novelas de Dostoyevski y otros autores rusos.

La inscripción metaficcional en la narración resulta clave,[118] y es detectable en múltiples fragmentos como la siguiente frase de Clara: «todo lo que yo escribo, está escrito ya. Todo lo que yo pienso, lo ha pensado antes alguien por mí. Quizás yo no sea más que una simple médium… o peor. Una farsante. Una vil y repugnante farsante» (Fernández Cubas, 2014: 109).[119] ¿En qué sentido podría ser una

---

[118] Coincido con Roas y Casas (2008: 51) en lo siguiente: «el cuento de Fernández Cubas nos ofrece una magistral utilización fantástica de la metaficción, al postular la intersección de dos órdenes irreconciliables (realidad y ficción) entre los que no existe continuidad posible».

[119] Por un lado, tenemos la alusión a la intertextualidad en el sentido que le quiso dar el discurso posestructuralista, es decir, que había habido tanta creación verbal de historias a lo largo de la historia humana que la originalidad resultaba imposible; por el otro, parece que se produzca una referencia irónica a lo preternatural del espiritismo, poblado de farsantes dispuestos a aprovecharse de incrédulos. Es decir, en un par de frases, el texto realiza un giro metaficcional en que se ironiza sobre los planteamientos desalentadores posestructuralistas y sobre las creencias paranormales, ubicando paródicamente ambos fenómenos en una oposición simbólica. En este sentido, es curioso que fuera un espiritista, el filólogo Frederic W.H. Myers, quien en 1886 sugiriera en un artículo que el psiquismo humano posee una multiplicidad de personalidades, y que justo ese mismo año Stevenson publicara *Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Por otra parte, el narrador del relato de Fernández Cubas también aprovecha la ideología estética romántica con el fin de ironizar sobre el acto literario, estética en que el dolor y el sufrimiento son vistos como elementos creativos, pero parodiados aquí, en el seno de una sociedad posmoderna en que el bienestar y la seguridad vital resultan el trasfondo inevitable del paradigma ideológico. Como afirma el narrador: «Clara podía considerarse una mujer afortunada. Hasta sus crisis resultaban tremendamente literarias, sus abatimientos envidiablemente creativos. "¡Qué argumento!"» (Fernández Cubas, 2014: 112).

«farsante» Clara Galván? Hemos visto que el narrador reiteraba una imagen de ella no tanto como autora, sino sobre todo como personaje de un determinado tipo de novelas con que se identifica a muchas autoras de literatura femenina, es decir, aquellas que se tiñen de confesión y sentimentalismo, mostrándose como alguien que se dejaba llevar por los sentimientos, incapaz de valerse por sí misma ante las adversidades y los descalabros amorosos.[120] Claro está que, en la configuración de tal imagen, actúa de forma determinante la función autorial, que aplica los códigos de los estereotipos machistas y masculinistas a fin de establecer un doble juego, en el cual el editor se revela finalmente como un manipulador frustrado ante el talento y el éxito de la protagonista. Así, hacia el final de la historia, él pretendía aprovecharse de la falta de juicio de la escritora, puesto que, de las explicaciones y desvaríos de esta, se le había ocurrido la idea de una novela con un tema impactante: «una escritora como Clara aterrada ante la Voz, ante su doble, ante su propia e inocente infamia» (Fernández Cubas, 2014: 117-118). No obstante, su proyecto se desbarató ante la lectura del manuscrito de *Tornado*, que desarrollaba justamente esa misma idea, reproduciendo literalmente alguno de los episodios vividos por ambos. Además, en dicho texto su narradora demuestra que conocía las intenciones maquiavélicas del editor, fruto de «[…] ideas contradictorias, de sueños, de frustraciones, de conmiseración hacia sí mismo […]», y era plenamente consciente de lo ridículo del comportamiento y la imagen del mismo (Fernández Cubas, 2014: 118). Y digo «narradora» con toda la intención: ¿por qué debería ser la autora, Clara, aquella que describe lo insulso y patético de su compañero? ¿No sería Sonia Kraskowa esa narradora que no podemos identificar con la autora física, Clara Galván, aquella que interpretaba un papel ante él, del cual a lo mejor esta no era consciente porque la única consciente de todo ello era la narradora? Creo que así es.

---

[120] En relación con el aspecto metaficcional del relato, cuando el narrador afirmaba que «estaba acostumbrado a confesiones de este calibre» (Fernández Cubas, 2014: 105) se refería seguramente de modo irónico al tipo de literatura.

Si, como asegura el editor, Sonia Kraskowa era una autora de *best-sellers* de carácter «intimista», literatura que decía detestar (Fernández Cubas, 2014: 110), y la figura de Clara asume los rasgos de personaje de este tipo de relatos, se invierten los papeles entre ambas: Kraskowa, la doble que actúa de narradora –con una fuerte función autorial– en las novelas elaboradas *de facto* por Clara, toma a esta como a su protagonista modelo, convirtiéndola en mero personaje, en un acto de rebeldía llevado a cabo tanto por parte del desdoblamiento de la escritora como por parte de la voz narrativa de sus relatos.[121] En mi opinión, en este punto radica la gracia metaficcional del relato de Fernández Cubas, es decir, la personificación de una narradora que supera en inteligencia y perspicacia tanto a su autora física como a su editor,[122] una narradora que asume la función autorial de la obra, pero sin que por ello deba de encarnarse en un personaje ajeno al texto de *Tornado*, sino apareciendo tan solo como la corporización textual de una Voz insustancial. Visto de este modo, el relato nos advierte de un cierto fracaso: la posibilidad de victoria de la mujer-autora frente a la encarnación del patriarcado tiene lugar únicamente mediante la ostentación de la razón cartesiana, esa entidad intangible e independiente del cuerpo, enajenada de la sustancia física. Estamos, pues, ante una

---

[121] En una línea paralela, la conclusión de Masoliver Ródenas (2007: 28) acerca de la narración aquí analizada se concreta en la idea de que, para Fernández Cubas, «[…] sin perturbación no hay desdoblamiento ni hay escritura».

[122] Por su lado, Martín (2007b: 139) focaliza la atención en el comportamiento de Clara, quien –frente a la mediocridad y egoísmo del narrador– habría urdido una maquinación todavía más perversa, destruyendo la instauración de un orden tranquilo al enredarlo en el destino que ella misma habría diseñado para él en su obra póstuma: «[…] la veta perversa de Clara hace del editor un juguete en sus manos. A lo largo del cuento, éste se revela como un hombre anodino, amargado, egoísta y poco comprensivo. Pero es Clara quien siempre ha dominado la situación. […] El poder de Clara para construir la realidad a través de la escritura le transforma en un pelele» (Martín, 2006: 224). Incluso el refugio de la tía Alicia es visto por esta investigadora como una interferencia metaficcional de Clara, dejando «[…] un final abierto a la fatalidad en la tradición fantástica de Maupassant, donde los personajes se saben indefensos, vayan donde vayan» (Martní, 2006: 224).

formulación claramente heredera del Logos de la filosofía griega clásica, que Platón y otros pensadores posteriores entronizaron como vehículo constitutivo de la supremacía masculina.[123]

Por otra parte, en relación ya con la cuestión de la fantasticidad del relato, está claro que la Voz que inspira la escritura de la protagonista remite tanto a las voces de lo fantástico tradicional que giraba en torno al tema de la locura, como a una objetivación algo irónica de la inspiración creativa. En ambos casos, este elemento puede ser considerado un motivo metaficcional, referido al imaginario literario occidental –con un toque irónico difícil de negar–,[124] desde la posesión platónica hasta la inquietud del otro interno de la literatura finisecular, pero no necesariamente constituye un aspecto preternatural, puesto que el único testigo de su existencia sería aquella que le cedía *volens non volens* un rincón de su mente.[125] Obviamente, podría quedar la duda acerca de su naturaleza: ¿se trata de un ente espectral que afecta a la escritora protagonista? Pasaría a ser entonces un cuento fantástico en el sentido todoroviano de la hesitación, aunque seguramente más de un crítico apuntaría el cariz metaficcional comentado más arriba, rechazando el postulado de la fantasticidad. Ahora bien, como advertía Roas en un congreso internacional que tuvo lugar recientemente en León,[126]

---

[123] Valls (2014: 19) considera que Fernández Cubas pretende otorgar cierto valor gnoseológico al conjunto de su narrativa, contenga o no elementos de carácter preternatural: «[…] puede entenderse como una reflexión sobre lo fantástico y las posibilidades que éste nos proporciona para obtener una visión distinta, más compleja, de la realidad».

[124] Por ejemplo, en alusión a la Voz, el editor no dudó en dirigirse a su autora con sorna: «[…] me estás hablando de algo a lo que los antiguos llamaban "musa", una señora a quien invitaría ahora mismo, con muchísimo gusto, si supiera que iba a acudir a mi cita». La sorna se vuelve autoironía si, en una relectura, somos conscientes de las causas que habrían frustrado la carrera literaria del editor.

[125] Volpe (2014: 120-121) insiste en el trastorno mental de Clara Galván como punto de partida de la dislocación del relato en dos niveles temporales, asumiendo que uno de ellos, el metaficcional, deriva de la locura de la escritora.

[126] Se trata de «Figuraciones de lo insólito», que se celebró en la Universidad de León del 5 al 7 de noviembre de 2014; concretamente, la afirmación del estudioso se

el aspecto irrefutablemente preternatural del cuento es el hecho de que, al final del mismo, cuando el editor quería refrescarse tras tantas emociones acumuladas, el agua del sumidero giraba en el sentido de las agujas del reloj, es decir, en la dirección que toma naturalmente en el hemisferio sur, pero no en el hemisferio norte, donde se ubica el testigo de dicho fenómeno, es decir, el perplejo narrador de la historia.[127] Así, al igual que sucede con los objetos que Casas (2007: 72) analiza en algunos relatos de Fernández Cubas, el remolino de agua que se había formado en algo tan cotidiano como un lavabo abría una brecha «[…] en una realidad que a menudo se resquebraja ante su sola presencia».[128]

Desde un punto de vista ideológico, Fernández Cubas nos lleva al reino del espectáculo literario en mayúsculas: la ruptura sintáctica de los niveles de realidad en el relato se recrea en unos efectos metaficcionales anclados a su vez en una serie de tópicos y prejuicios que circulan en el imaginario occidental contemporáneo. Es decir, el puntal de la narración no son crípticas alusiones culturalistas que marcarían una frontera social entre lectores –aunque haberlas, haylas–, sino una intertextualidad referida a la obra de la escritora catalana y al cuento en sí que permiten una permeabilidad no solo entre lo real y lo irreal, sino también entre las diferentes

---

efectuó durante el debate con Fernández Cubas moderado por Ana Casas, la tarde del día 5.

[127] En un artículo consagrado a la escritora española, este mismo estudioso planteaba la posibilidad de que el suceso fuera una metáfora que resumiría el fracaso vital del narrador y su necesidad de regenerarse, apuntando que «En el hemisferio sur» forma parte del grupo de «[…] cuentos que se mantienen en una ambigüedad irresoluble, aunque su atmósfera y construcción lleve a sospechar que lo sucedido también tiene esa dimensión transgresora propia de lo fantástico» (Roas, 2007a: 52, 54). Por su parte, en el prólogo a *Todos los cuentos* de Fernández Cubas, Valls (2014: 13) señalaba que la calificación de fantástico aplicada a este relato quizás se hubiera fijado con «demasiada ligereza», puesto que a su modo de ver la narración trata acerca de la identidad de una escritora que pierde la razón.

[128] También se podría interpretar simbólicamente, como hace Calafell Sala (2009: 353) al ver en dicha anomalía la aceptación final del editor de hacer «marcha atrás» siguiendo el sentido de las agujas del reloj.

capas de amantes de la literatura. Esta «democratización» exegética pasa, como ya he dicho, por una intrincada red de alusiones más o menos veladas a prejuicios acerca de la mujer, concepciones sobre la configuración de los géneros y visiones sexualizadas del poder. Intentar fijar un mensaje feminista como eje definitorio del relato, o como efecto moralizador del mismo, resulta contraproducente por la riqueza y la condición lúdica de los mecanismos empleados. Ahora bien, se puede afirmar que la reducción de la figura patriarcal del narrador a la víctima propiciatoria de una reconcentrada venganza –«un pelele»–, acarada al destino de una mujer que acaba siendo víctima sacrificial de su plan o de sí misma, supone una equiparación de las construcciones genéricas en el cuento. Es decir, se tiende a igualar las estructuras que dan sentido a los géneros y a las diferencias de sexo en nuestra sociedad, despolitizándolas y mostrando sus vertientes más ridículas y esperpénticas. La muestra más evidente de dicho proceso de equiparación es el recurso a la autonomía cartesiana de la razón registrada más arriba, en que, asimismo, la creación literaria se revela como una sublimación de la descendencia física: una escritora frustrada sin hijos pero con muchas obras –engendradas por una voz incorpórea, además–, y un editor frustrado sin obras, encerrado en la condena ficcional de ser un «sucedáneo» de hijo fuera de la red significativa del patriarcado.

### 2.2.6. «El hombre que salía por las noches» de J. J. Millás

Juan José Millás (1946) es un escritor y articulista español de origen valenciano que ha residido desde la infancia en la capital del Estado, creando el ingente volumen de su obra narrativa en castellano y convirtiéndose en uno de los autores más «mediáticos» –en el mejor sentido de la palabra– de la actual escena literaria, con novelas como *Papel mojado* (1983), *El desorden de tu nombre* (1987), *La soledad era esto* (1990) o *El orden alfabético* (1998). Entre otros premios, ha recibido el Planeta 2007 y el Premio Nacional de Narrativa 2008 por la novela *El mundo*. Su obra inicial ya estuvo marcada por

la sombra de lo fantástico, aspecto que se fue consolidando en las creaciones literarias posteriores. Como hombre de letras ha sobresalido igualmente en el ámbito de la prensa escrita, participando a través de numerosos artículos de opinión en los debates políticos, sociales y culturales que han surgido en las últimas décadas en España, habitualmente desde una posición progresista de línea socialdemócrata y con tintes anticlericales, que le ha costado duros enfrentamientos con los sectores más conservadores de la sociedad española.[129]

El volumen en que aparece «El hombre que salía por las noches», es decir, *Ella imagina*, fue publicado originalmente en 1994 y lleva un subtítulo referido a las obsesiones de un personaje ficcional llamado Vicente Holgado –reiterado en diversas obras de Millás–, obsesiones que rondan por las distintas narraciones del libro. De este modo, Holgado aparece como tal en la mayoría de los cuentos[130] y, en la totalidad de los integrados en el volumen, encontramos a alguna figura ficcional que –aunque no lleve su mismo nombre y apellido– se caracteriza por actitudes y comportamientos similares: un exceso de imaginación o la dificultad de relacionarse con los demás que le llevan a la marginalidad, la soledad, la desesperación o la muerte.[131] Además, como el relato se suele foca-

---

[129] El uso de la palabra «anticlerical» en este caso se refiere a una oposición drástica ante ciertos privilegios de la Iglesia católica y su presencia –o la de cualquier otra religión– en el ámbito de lo institucionalmente público, en la línea del laicismo galo. Respecto a la ideología de Millás como intelectual activo, Casals Carro (2003: 121-122) analizó un segmento de sus columnas en el periódico *El País* con sugerentes conclusiones, entre las cuales se lee que para él el liberalismo es el «ogro ideológico»: «Millás es un escritor con una ideología izquierdista sin fe en los partidos políticos. Quiere la igualdad entre los seres humanos y renuncia a hablar de los demás ideales de la Ilustración. La libertad le parece palabra vana que no usa. Esa libertad reside para Millás en la voluntad humana de pensar. Libertad de pensamiento, libertad de imaginación. Libertad para la escapada de la realidad. Tampoco tiene demasiada fe en la condición humana, por lo que la fraternidad, o la solidaridad tienen poco eco en Millás».

[130] En dieciocho de los treinta y dos relatos, como explicita Casas (2009b: 211).

[131] Se trata de un personaje que, como comenta el mismo escritor español, tiene aquella mirada infantil que hace que lo cotidiano devenga fantástico (Casas, 2009b: 211).

lizar en la figura de este personaje, se acaba infiriendo que el conjunto de historias que se ofrecen en el libro podrían ser experiencias de las múltiples existencias de que ha parecido gozar Holgado. Este es el caso de la narración seleccionada, protagonizada por un marido calavera cuyos problemas de comunicación se concentran tanto en la persona con quien en principio debería compartir su cotidianeidad –o sea, su mujer–[132] como en sus colegas de parranda, en una narración en que la sorpresa final exige una reconsideración del mundo de tal magnitud por parte del anónimo protagonista que cae en la desesperación y huye sin dejar rastro.

El punto central del relato de Millás resulta bastante simple, o eso parece a primera vista: el protagonista acaba convencido de que su mujer se ha transformado en un maniquí, tras varias noches en que él se había ido de juerga dejando en su lugar uno de esos muñecos en la cama. La historia, con su nada forzado aspecto humorístico, se basa en el personaje típico del hombre que considera un derecho inherente a su sexo divertirse sin tener en cuenta las necesidades o la opinión de su mujer, aunque ello le provoque continuas broncas familiares. Así, el protagonista, un habitual de las copas nocturnas mientras su mujer se quedaba en casa, se encontró en plena borrachera un maniquí en un contenedor, ocurriéndosele la «absurda idea» de utilizarlo como sustituto de sí mismo, por lo cual lo guardó solícitamente en el maletero del coche (Millás, 2012: 189).[133] A pesar de la presumible insolvencia del truco, decidió aplicarlo a partir de la noche siguiente. Puesto que su mujer consiguió que vieran la televisión juntos hasta altas horas, salió de casa

---

[132] De hecho, si como afirma Jiménez Ramírez (2006: 211) Millás, en sus obras, logra crear la sensación de extrañamiento al aplicar de modo transgresor asociaciones imaginativas por medio de la transposición de elementos de un plano significativo, metalingüístico, a otro ajeno, en este cuento dicho extrañamiento toma una notoria forma de deshumanización, puesto que la ausencia que se da es la del lenguaje mismo: la escasísima comunicación de la pareja tiene carácter gestual, en un mundo matrimonial sin palabras.

[133] El hecho de que el maletero del coche sea, implícitamente, un lugar seguro ante su mujer indica que el sexismo en la casa también pasaba por el dominio masculino del automóvil, sin intromisiones en la materia por parte de la mujer.

todavía más tarde de lo normal, tras simular que se acostaba con ella para toda la noche. La frase del narrador heterodiegético que expresa el primer contacto entre la mujer (dormida) y el maniquí muestra un acoplamiento aproblemático entre ambos.[134] Esta sensación toma un cariz de ligera ominosidad cuando el protagonista creyó ver en el maniquí, al retirarlo de su posición «sustitutoria», el deje del placer de haber yacido agarrado por su esposa: «le pareció que el rostro de su sustituto tenía un gesto de satisfacción que no había advertido en él cuando lo recuperó del contenedor de basuras […]» (Millás, 2012: 190). La interpretación de la mueca del maniquí como una sonrisa verdadera al regresar a casa y quitarlo de la cama se consolidaba con el paso de los días, días en que las juergas nocturnas del marido no cesaron, y la bebida en exceso siguió su curso, cosa que además –aunque ello no se explicite en el relato– lo convertía en un alcohólico peligroso para con su entorno. Sea como fuere, el alcohol consumido –a saber, la droga legal que funciona en el relato de elemento distorsionador de las fronteras entre lo real y lo fantástico– podría estar alterando su percepción de los hechos, posibilidad que él incluso asumió en un momento dado: «claro que siempre que contemplaba al muñeco estaba borracho, por lo que podía ser una sugestión promovida por el alcohol» (Millás, 2012: 191).

El protagonista parecía asumir una actitud cínica, puesto que se comportaba de forma maquinalmente egocéntrica en su abandono del hogar matrimonial, habiendo perdido –ya la primera noche de maniquí– la sensación de culpabilidad que suele acompañar a este tipo de engaños conyugales: «se sentía bien, como si el peso de la culpa le hubiera abandonado definitivamente» (Millás, 2012: 189). De hecho, el cinismo llegaba a los límites de lo abyecto cuando sintió una «punzada de celos» al recordar por un momento que su mujer estaba en la cama con otro, o sea el maniquí (Millás, 2012: 190). A medida que transcurría el tiempo, sin interrumpir su arriesgado experimento con el muñeco, se incrementó su necesidad

---

[134] «Ella se dio la vuelta sin llegar a despertarse y colocó una mano sobre la cintura del muñeco» (Millás, 2012: 189).

de control como marido posesivo que era –una muestra evidente del machismo que afecta la estructura conceptual de las relaciones de género propia de aquellos hombres y mujeres educados en determinadas épocas y entornos–, cosa que se deduce de su malestar y su malhumor incluso cuando estaba de fiesta con los amiguetes, los cuales gradualmente renegaban de él, acabando en un estado de soledad que lo hermanaba con otros personajes de *Ella imagina*.[135] Esta actitud es definida por el narrador como «una especie de fobia», formulación empleada como mero eufemismo para esquivar la categorización del hecho como una obsesión de poder y de dominación sobre su esposa, un caso claro de machismo en una de sus manifestaciones psicológicamente más problemáticas. Al mismo tiempo, su rechazo a comprobar de día –y sin los efectos del alcohol– el aspecto «real» del maniquí demuestra la cobardía que habitualmente acompaña a los sujetos con tendencia a abusar de las personas del otro sexo, atacados de un brutal complejo de inferioridad.

En cambio, el personaje femenino se nos presenta como la mujer abnegada que incluso agradece –o así lo interpretamos junto con su marido– que este supuestamente no saliera la primera noche que ella pasó con el maniquí, preparándole «un excelente desayuno» (Millás, 2012: 190). Esta misma actitud, que al principio podía conformarse al esquema del comportamiento tradicional de la fémina sufridora, gradualmente se fue transformando en un estado de sospechosa felicidad. Con todo, a pesar de que su entorno se manifestara de modo positivo hacia su persona –tenía libertad para pasárselo bien por las noches, su mujer estaba contenta y le dedicaba atenciones con esmero–, la espiral de depresión en que cayó el protagonista viene a demostrar que su problemas no se derivaban

---

[135] Afirma el narrador que «[…] se emborrachaba solo en el extremo de las barras mientras cantaba canciones de amores desgraciados y de celos» (Millás, 2012: 190). Mainer (2000: 31) destaca que, ya desde su primera novela, *Cerbero son las sombras* (1975), la figura paterna en Millás se alza como un autoridad que pretende ejercer dominación sobre la familia, pero que inspira una profunda pena por su incompetencia y su derrota.

del entorno, de la alteridad, sino de sí mismo, es decir, tanto de su incapacidad de asumir las limitaciones de su edad y potencial físico, como de su discriminación continua de la esposa bajo el pretexto subyacente de no haber encontrado el amor verdadero.[136] Por si fuera poco, una noche, al regresar de sus tropelías en los bares y meterse en la cama, no logró localizar el cuerpo caliente de su mujer, sino que se llevó una sorpresa monumental: «sintió un contacto duro. Subió las manos en busca de los pechos y percibió dos bolas sin pezón, como si estuviera abrazando a un maniquí. Tuvo un movimiento de terror que controló inmediatamente, por lo que no llegó a abrir los ojos».

Estos encuentros nocturnos con su mujer transformada en un maniquí se reiteraron en el tiempo, por lo cual creció en él la sospecha de que (también) estaba siendo sustituida por un maniquí. Justamente en esta expresión impersonal del hecho, que el narrador también emplea,[137] radica el quid de la cuestión, mediante una precisa intervención lingüística de la voz que relata la historia: si el alcohol no estaba afectando a su percepción del hecho ¿quién sustituía a su mujer? ¿Fue el muñeco completamente humanizado? ¿O se produjo una especie de contagio de cosificación por parte del maniquí de rasgos humanizados, como si este tuviera algún poder preternatural en este sentido? Ahora bien, ¿y por qué no podemos pensar que fue la mujer quien, tras descubrir una de aquellas noches que su esposo la engañaba con un burdo muñeco, no decidió pagar con la misma moneda al borracho de su marido, confiando que su estado alcoholizado le impediría racionalizar el (contra)truco y pudiendo, pues, pasar las noches en cualquier otro sitio mejor que en la cama matrimonial, con un hombre apestando a alcohol? La

---

[136] Se trata, de hecho, de una serie de síntomas de naturaleza psicosomática que le afectaban por diversos frentes: malestares y dolores producto de sus andanzas de trasnochador empedernido, así como «una tristeza sin fronteras», que crecía al sentir que «[…] estaba perdiendo al mismo tiempo la juventud y el amor» (Millás, 2012: 191).

[137] «[…] Aquella sensación de que su mujer había sido sustituida por un maniquí fue creciendo sin prisas con el paso de las noches» (Millás, 2012: 192).

formulación (algo) macabra del narrador acerca de la sensación de esa metamorphosis,[138] pues, enfatiza ante los lectores el profundo machismo del marido, que había cosificado de tal manera a su mujer que era incapaz de imaginársela –ya fuera en estado de embriaguez o ebrio– actuando por sí misma, *motu proprio*. De hecho, la transferencia de rasgos entre lo animado e inanimado resulta bastante productiva en la obra del escritor español.[139]

De todos modos, una mañana lo único que le quedaba en la cama al protagonista era el maniquí de su mujer, por lo que decidió ir hasta el coche a por el que había recogido tiempo ha en la basura: «lo colocó junto al cuerpo de la mujer y ambos muñecos rodaron hacia el centro de la cama, como si se buscaran. Los tapó, salió de casa, y desapareció entre el tráfico sin que se haya vuelto a saber nada de este hombre» (Millás, 2012: 192). Por todo ello, cabe evaluar en perspectiva la categorización de la fantasticidad presente en el relato. En efecto, se observa una duplicidad de elementos clave que podría conducir a estériles discusiones bizantinas, por lo cual vale la pena discernirlos argumentadamente. Por un lado, una opción es la del objeto con poderes preternaturales, basada en el supuesto de que el maniquí poseyera la habilidad de convertir en objeto de su

---

[138] No podemos obviar tampoco las reminiscencias sin duda paródicas del famoso relato de Kafka sobre la extraordinaria «metamorfosis» de Gregor Samsa, es decir la transformación de un humano en un ser de distinta naturaleza, carente del significado clásico o tradicional de este tipo de insólitos sucesos en la literatura premoderna. No obstante, el trasfondo de ambas narraciones es profundamente distinto: mientras que el eje sobre la cual gira el texto del escritor de Praga es la reacción del entorno de Samsa ante el fenómeno preternatural, problematizando la sociedad como lo extraño, lo inquietante de nuestro mundo moderno, en el cuento de Millás las únicas reacciones analizadas son las del individuo protagonista.

[139] Como afirma Contadini (2014: 107): «[…] uno de los temas más importante de la literatura millasiana es la disolución de barreras y criterios aptos para separar el mundo animado del inanimado, los seres vivos de los objetos inertes, las personas de las cosas. En varias ocasiones los personajes son asimilados a maniquíes, fantoches, muñecas, engranajes mecánicos, como si el hecho de estar con vida fuese una condición precaria e imprevista, como si la existencia comportase, además de las capacidades vitales, también las características de los objetos inanimados».

misma especie a la esposa del protagonista.[140] Una presunta prueba de dicha posibilidad es el hecho de que, cuando el marido los reunió en la cama, se produjera un efecto de unión entre ambos, rodando hacia el centro de la misma en un movimiento que a todas luces difiere de la reacción física esperable en dos objetos inanimados de ese peso y volumen, a no ser que el colchón fuera extraordinariamente mullido.[141]

Por otro lado, también de forma bastante evidente, se puede localizar en el texto de Millás trazas patentes del motivo del doble desde su concepción clásica de carácter siniestro inaugurada por Freud[142]. Me refiero, obviamente, al hecho de que en el clásico «Der Sandmann» de Hoffmann la ominosidad del relato proceda de la confusión entre animado e inanimado que sufre el protagonista, Nathanael, enamorándose de una autómata, Olimpia, como si se tratara de una mujer de carne y hueso. El descubrimiento de la objetualidad del ente con aspecto humano conlleva un efecto siniestro que contribuirá de modo determinante a la locura del muchacho.[143] Conectando con este marco interpretativo, si la mujer

---

[140] De esta manera, si se considera que el marido ha vislumbrado el abismo que significa la cosificación de las personas, aunque no comprenda cómo ha podido suceder lo inexplicable, se podría aplicar al relato el planteamiento de Roas (2007b: 245), según el cual «Millás se sirve de lo fantástico no sólo para denunciar la arbitrariedad de nuestra concepción de la realidad, sino también para postular –en un sentido muy cortazariano– una visión más amplia de ésta […], aunque ello no signifique entenderla».

[141] Este aspecto constituye de hecho otra vuelta de tuerca en la obra millasiana, de la cual se ha destacado el uso del «espacio oscuro bajo la cama» como uno de los motivos de la representación física de los confines entre niveles de realidad, que Giovannini (2000: 244) denomina «puertas espacio-temporales».

[142] Mainer (2000: 21) define al autor como «un lector asiduo de Freud y sus seguidores». Por otro lado, Casas (2009b: 206) advierte que una de las variantes habituales del tema del doble, la simetría, constituye uno de los «denominadores comunes» de la colección *Ella imagina*.

[143] Aunque no existe un doble humano autoscópico de Olimpia en el relato de Hoffman, Clara funciona como un contrapunto de rasgos similares, y obviamente en uno que marca la diferencia: su condición de persona. Cabe señalar que los paralelismos entre ambos personajes femeninos han conducido a determinadas conclu-

se hubiera transformado efectivamente en un maniquí por un efecto fantástico, se trataría de su doble cosificado, una autoscopia de naturaleza objetual que habría llevado a un estado alterado de la consciencia al testigo de dicho suceso,[144] un marido vaciado de todo, también de esperanza. Paralelamente, en determinados fragmentos de la historia aparecen elementos que evocan el motivo del *Doppelgänger* aplicado al marido. En este caso, se trata del tema del doble como sustituto, es decir, no como fenómeno autoscópico, sino como suplantación de las características y las funciones del individuo. De esta manera, el muñeco iba ocupando espacios de la realidad del esposo, más allá de su cometido nocturno, ejecutando no solo las acciones que le suponíamos al marido en el lecho conyugal,[145] sino perfilándose como el «marido ausente», habitando y estaando en la casa más horas de las que pasaba en ella el «marido real». Recibía, así, las atenciones prestadas por la mujer abnegada: «aquel cuerpo rígido había mejorado en general, como si todas sus necesidades, de la índole que fueran, estuvieran siendo satisfechas plenamente en aquella casa»[146] (Millás, 2012: 191). En realidad, pues, es el narrador quien, con la elección de las expresiones y las frases para referirse

---

siones sobre lo ideológico en Hoffmann, como en el caso de Falkenberg (2005: 122), quien asegura que los rasgos comunes contribuyen a expandir la crítica a la burguesía coetánea por parte del escritor germánico, muy en la línea de otros aspectos de su obra.

[144] En este sentido, el título del relato podría ser deudor de una exitosa novela de Oliver Sacks publicada originalmente unos años antes, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1985), en que se explicita la confusión por parte de un hombre de su mujer por un objeto inanimado. Valga decir que el título en español del relato clásico de Hoffman también se formula con el núcleo sintagmático de «un hombre», en este caso acompañado de un calificativo objetual: «El hombre de arena».

[145] El narrador se guarda de concretar mínimamente la actividad sexual que habría estado manteniendo el marido con su esposa hasta el momento de la llegada del maniquí, pero, al ser presentado él como un personaje estereotípicamente sexista, entendemos que o no había en absoluto contacto sexual entre ellos, o bien se limitaba a un ritual de escasísima regularidad a fin de mantener las apariencias.

[146] No está de más decir que se trata de una suplantación fundamentada en planteamientos patriarcales, es decir, dando por supuesto que es la mujer aquella que debe satisfacer «las necesidades» del hombre de la casa.

a la actitud del protagonista hacia el maniquí, contribuye también a humanizarlo, a descosificarlo, colaborando así a hacer del marido juerguista un sucedáneo de marido.[147]

El cuento analizado y «El hombre que controlaba el mundo», que cierra *Ella imagina*, forman un tándem de historias sobre la masculinidad, planteando situaciones en que se revelan serias trabas para el hombre concreto a la hora de satisfacer los dotes de control atribuidos al sujeto masculino por la red significativa del patriarcado: en el relato aquí tratado las limitaciones se dan más bien con su entorno, mientras que en «El hombre que controlaba el mundo» tienden a producirse en relación con su propio cuerpo o su identidad.[148] Por otra parte, en la primera de las narraciones se detecta la remisión a dos cuestiones que han preocupado a multitud de pensadores, políticos y ciudadanos concienciados en la contemporaneidad: por un lado la desigualdad de las mujeres, aquí en forma de mantenimiento de las estructuras de poder patriarcal en el ámbito familiar, y por el otro la cosificación de las personas y de las relaciones humanas en general. El valor de la narración radica en haber sabido conjugarlos desde un productivo punto de vista ideológico, integrándolos además con una revisión del tema del doble que, como hemos visto, tiene aires de inversión del clásico, y enlaza consiguientemente con la cosificación de las mujeres. Igualmente, el relato entronca con el tema del consumismo como problema propio de la era de bienestar de que Occidente ha estado gozando hasta ahora: si el maniquí fue recuperado por el marido de un contenedor de basura, cuando estaba en perfecto estado –el maniquí, no el marido–, esto significa que se había cometido previamente un malbaratamiento de bienes y se había arremetido, aunque fuera simbólicamente, contra el desarrollo sostenible que pretenden implementar las autoridades, al menos sobre el papel.

---

[147] Por ejemplo, el uso de la locución «cara a cara» para representar un posible encuentro entre el hombre y el muñeco, que atribuye una faz humanizada a este último (Millás, 2012: 191).

[148] Aunque, como se ha visto más arriba, estos aspectos también tienen una destacable presencia en «El hombre que salía por las noches».

Quizás aludiendo a aquel marxismo crítico con el capitalismo por la deriva materialista de este, el cuento podría leerse como un eco paródico de una queja feminista: la cosificación de las relaciones humanas no empezó con este moderno régimen de producción, sino con el tratamiento de las mujeres como objeto de transacción entre grupos sociales, idea que impulsó definitivamente la teoría general del intercambio de Lévi-Strauss, expuesta en *Les structures élémentaires de la parenté* (1949).[149] De este modo, en la lectura preternatural del fenómeno relatado, aquí la figura del maniquí obviamente sería un catalizador simbólico en que convergerían reificación, consumismo y fantasticidad.

En definitiva, en la narración de Millás se nos presenta a un individuo desquiciado entre una mentalidad tradicional de carácter patriarcal que parece habitar sobre todo en su mente y una realidad en que dichas estructuras mentales se están diluyendo, igual que se diluye al final del relato la presencia de la mujer, la esposa abnegada de un pasado en vías de extinción. Así, pues, en este relato la fantasticidad se conforma simbólicamente a una cosmovisión de origen preindustrial que adquiere un formato espectral de modo paulatino, siendo el marido el valedor y la encarnación de la misma en la realidad contemporánea.[150] De acuerdo con esto, él sería lo más fantasmagórico del cuento, como confirma su huida final hacia la

---

[149] «La relation globale d'échange qui constitue le mariage ne s'établit pas entre un homme et une femme qui chacun doit, et chacun reçoit quelque chose : elle s'établit entre deux groupes d'hommes, et la femme y figure comme un des objets de l'échange, et non comme un des partenaires entre lesquels il a lieu» (Lévi-Strauss, 1967: 135).

[150] En este sentido, cabe mencionar la oposición que plantea Žižek (1994: 8) entre dos modos de «mentira disfrazada de verdad» –la base del concepto de ideología de la corriente simplificadora de los textos de Marx y Engels–, afirmando que la manera preponderante hoy en día de dicha actitud es el cinismo, cuya fórmula ya no es el clásico de ese marxismo resumido en la frase «no saben lo que hacen, pero lo están haciendo», sino «saben muy bien lo que están haciendo, y sin embargo lo continúan haciendo». En el relato, me decanto por pensar que el protagonista se mueve más bien en la línea de la falsa conciencia que el filósofo esloveno concibe como «clásica».

nada. En síntesis, focalizando en el efecto fantástico con respecto al componente ideológico, al menos dos aspectos juegan en contra de la impresión pavorosa en el relato: la comicidad que lo inunda en forma de ironía o parodia y la oposición ideológica desde una perspectiva concienciada a la víctima en última instancia del (supuesto) suceso preternatural.[151] Queda, sin embargo, la inquietud por lo imaginativamente insólito del relato y, sobre todo, por el hecho de que importantes motivos del texto remiten a las fórmulas más interiorizadas de lo ominoso en los abismos de la mente humana, o como mínimo eso afirmaba Freud.

### 2.2.7. «Entre simétricos» de J. Mª García Hernández

El autor madrileño José Mª García Hernández (1960), con escasa producción narrativa, pero una valiosa originalidad, realiza un interesante ejercicio de revitalización del tema del doble en el relato «Entre simétricos». Una de las características que destacan del libro en que se publicó, *Desenmascarar a Kavarokios* (2005),[152] es la presencia de textos homodiegéticos que relatan experiencias propias o de personas con las que el narrador posee vínculos estrechos, descubriendo en diversos de ellos discursos en segunda persona dirigidos a un narratario, que en el caso del relato seleccionado es femenino. En «Entre simétricos», el monólogo de la narradora se combina con

---

[151] Así, los lectores pueden llegar a sentir pena, vergüenza ajena o sensación de triunfo ante el sentimiento de horror que muestra el protagonista al sospechar una injerencia de lo fantástico en su realidad cotidiana.

[152] Este volumen fue galardonado con el Premio Tristana de novela fantástica 2004. A pesar del género al cual se adscribió como participante –y ganadora– del concurso literario, y del subtítulo «Novela en trece flashes», tras un análisis de los textos que conforman el libro me atrevo a determinar que la obra de García Hernández está formada por trece relatos con suficiente independencia –en la mayoría de casos–, pero con un potente hilo conductor: la presencia de un misterioso personaje de procedencia griega llamado Kavarokios. Roas y Casas (2008: 52) distinguieron el libro como uno de los más interesantes de entre los nuevos narradores de literatura fantástica.

respuestas de dicha narrataria, a quien en ningún momento se percibe de forma directa en el texto, intuyéndola por las marcas de diálogo que aparecen. Se crea así la sensación de la presencia implícita de una amiga de la niña protagonista.[153] Una presencia mucho más explícita, a la vez que mucho más siniestra, es la de una doble que parece hallarse al otro lado del espejo. El tema importante del relato, con todo, son las explicaciones de la voz narrativa adolescente acerca de los abusos sexuales reiterados por parte de su padre. Justamente es gracias al hecho de tener una doble especular que consigue vengarse de él, puesto que es esta última quien asesina al suyo, liquidando simultánea y simétricamente también al de la narradora: «[…] la tía ha cogido su cuchillo y se ha ido para el cuarto de baño, donde estaba su papá afeitándose, preparándose, como el mío, para ir al trabajo, y allí, delante del espejo, le ha pegado un corte tal en el cuello que le ha dejado seco» (García Hernández, 2005: 32).

La (supuesta) doble es presentada por la voz narrativa al principio mismo de la narración: «ella se llama Mari Mar, como yo, aunque se escribe de otra manera. Se escribe... bueno, si pones mi nombre enfrente de un espejo sabrás cómo se escribe» (27). Así, desde niña la protagonista sentía que cuando se miraba en el espejo veía a otra persona en lugar de a sí misma, persona con la cual llega a entablar relación gracias a la ayuda médica.[154] La inversión del nombre compuesto en el espejo comporta, como dice, una forma de

---

[153] Podría ser igualmente un diálogo con una tercera persona inexistente, al mismo nivel que la doble en el caso en que esta fuera imaginaria.

[154] Por lo que respecta al hilo conductor del volumen, la voz narrativa revela que fue en la clínica del doctor Kavarokios donde descubrió cómo entablar comunicación con la otra niña: «ellos trabajan mucho con eso y ayudan a la gente a comunicarse con el del otro lado» (García Hernández, 2005: 28). El hecho de que la explicación del efecto fantástico sea corroborada «médicamente» no implica necesariamente –en este relato– el paso a la ciencia ficción, ya que no se enfoca globalmente hacia lo científico como conjunto de avances a tener en cuenta ni se problematiza el asunto, sino que se plantea sobre la base de aspectos psicológicos más propios de los textos en que se duda acerca de la fantasticidad o la locura de los personajes.

escribirlo diferente, que en mayúsculas conlleva la inversión de la R y por lo tanto incluso un alfabeto distinto, un alfabeto *otro*.[155] Además se trata de un nombre que evoca una superficie líquida que puede servir para reflejar una imagen, sobre todo porque se trata de un reflejo «tumultuoso», y la historia es realmente tumultuosa. Ahora bien, ¿qué certeza tenemos de la existencia efectiva de la doble? Bien, leemos expresiones verbales emitidas por la doble, que trenzan puntualmente el texto en forma de diálogo, y, además, como se verá, la simetría especular da la impresión de quebrarse en determinados momentos, por lo cual la otra dispondría de autonomía.[156]

Sin embargo, la doble también podría ser una invención que intentara reflejar la expresión de un yo presente en la consciencia de la narradora como contrapunto a la necesidad de aparentar en la realidad social.[157] En este sentido, se crea una asimetría entre ambas, puesto que el yo de la narradora se intenta superponer a la doble especular. Así, cuando esta no estaba feliz ella podía aparentar estarlo, cosa que comportaba que la otra especular también tenía que comportarse del mismo modo. Paralelamente, cuando el yo narrativo estaba triste, la otra especular también lloraba. En este sentido, podríamos pensar que existe un dominio de la situación por parte del superego, que imprimiría estados de ánimo a través de sus decisiones: «[…] ella era más lista y más considerada conmigo, y pocas veces me forzaba a mostrarme de forma distinta a como me apetecía». Se observa, pues, la necesidad de un otro

---

[155] La referencia al alfabeto ruso como forma de escritura de los personajes que se hallan al otro lado del espejo aparece explícitamente en el discurso de la protagonista. La cuestión aquí radica en el carácter de forma compuesta de su nombre, que repite la forma «Mar» usando una vocal identificada fonéticamente con la conjunción copulativa «y».

[156] Un ejemplo inicial es que la doble especular habría tenido un novio más que la protagonista.

[157] En este sentido, los espejos actuarían como ventanas a la verdad ya que, durante los abusos, no hay espejos, y por eso la niña protagonista no puede saber qué le está sucediendo a su alteridad.

solidario que sirva de compensación a la falta de apoyo y de verdadera comunicación con otras niñas o adultos sobre los abusos sufridos por parte del padre. De esa necesidad de una copresencia surge una relación de sumisión por parte de la protagonista.[158] De este modo, la doble especular es definida por ella con un cariñoso velo negativo,[159] y es la otra quien la lleva a desnudarse y hablar de temas sexuales, aunque de manera eufemística.

Esta misma dualidad la encontramos en los padres duplicados: el padre de la voz narrativa y el de la otra especular, que es muy parecido al suyo, igual de encantador y dicharachero, «[…] pero en otros momentos era también duro, antipático y muy malo. Muy, muy, muy malo. Porque resulta que cuando nadie le veía ni había espejos ni nada, se le metía en el cuarto y le hacía cosas malas. Pero muy malas» (García Hernández, 2005: 30). Esto se concreta más adelante:

> Me contaba cómo se le ponía encima y le tapaba la boca para que no llamara a nadie y para que no se la oyese llorar, y cómo la tocaba y la besuqueaba de muy mala manera. Y aunque por el día ella le intentaba hacer razonar, y él a veces le pedía perdón y le prometía que no iba a volver a ocurrir, siempre volvía a hacerlo. Y cada vez la cosa iba a más y la situación era más violenta.[160] (García Hernández, 2005: 30-31)

De esta forma, se observa una transformación simétrica de papeles: el abusador se arrepiente y aparenta que la culpa le ha hecho renunciar a su cruel estatus, mientras que la doble especular, que podría representar el inconsciente –el caos traumático a la manera

---

[158] La niña plantea que la otra especular a veces toma la iniciativa, y ella siente los efectos de ello: «si ella se da un pinchazo con un alfiler y por consiguiente me lo doy yo, no es que yo únicamente ponga cara de dolor, es que, caray, me duele de verdad» (García Hernández, 2005: 29).

[159] Mediante calificativos como «la mala», «golfa», «pellejona» o «la picarona» (García Hernández, 2005: 29).

[160] Las consecuencias en todo caso son para las dos: «[…] he tenido que llorar con ella muchas mañanas después de alguna de esas noches terribles» (García Hernández, 2005: 30).

de Freud–, se convierte en la instancia del juicio y el raciocinio, al intentar hacer entrar en razón a su padre. Ahora bien, a lo largo del relato en el ámbito de la otra especular domina el mundo de las emociones verdaderas, mientras que en la realidad de la narradora protagonista se nos presenta un mundo de apariencias, carente de una racionalidad convincente.

Como en el relato de Baroja, la edad de la voz narrativa y el trasfondo psicoanalítico suponen un deterioro de la credibilidad de esa voz.[161] Con todo, por bien que nada de lo explicado por la niña se salga de lo racionalizable a partir de un estado de alteración mental, el nexo con la clínica del doctor Kavarokios refuerza la fantasticidad del relato.[162] Y de igual forma que en «Médium», entra en juego un cierto grado de comicidad. Así, en el relato de la niña víctima de abusos hay una ironía que se deriva del uso de expresiones que toman un significado nuevo a la luz de las deducciones que va realizando el lector sobre los actos ilícitos cometidos por el padre, mostrando también la capacidad del sujeto narrativo de lamentar indirectamente su terrible situación. Por ejemplo, antes de poderse comunicar con su doble con la mímica y la lectura labial, la narradora afirma: «¡lo que ha tenido que sufrir la pobrecita durante tantos años!», mientras que la madre es descrita de forma más bien caricaturesca como «asustadiza e inocentona» (García Hernández,

---

[161] A mi entender, la verosimilitud del relato también adolece cuando la narradora –una adolescente– empieza a llamar «tu simétrico» a la doble especular, usando un lenguaje técnico con veleidades de generalización: «[…] cuando tu simétrico te fuerza a algo que no pensabas hacer, te sobreviene una sensación muy extraña» (García Hernández, 2005: 28). En esta misma frase, además, parece que el sentido se proyecte hacia el padre y sus abusos, y no solo a su experiencia con los espejos. Es decir, el «simétrico» no sería solo la imagen de la otra especular, sino que también podría definir ese otro que consideramos parte de nosotros como progenitor.

[162] Esta clínica, a pesar de ser acusada repetidamente de promover y divulgar falsedades científicas, está presente en algunos relatos más como una mera justificación de actos inexplicables o temibles, creando pavor en los lectores ante lo a menudo inexplicable: ¿se trata de una manifestación de aquella antigua atracción del ser humano por la charlatanería que parece revelar lo desconocido?

2005: 27, 31). El tono del fragmento del asesinato tiende también a la caricatura, a un desparpajo que se sucede sin pausa, como se puede leer: «¡qué tajo! ¡Qué precisión, qué fuerza, qué decisión y limpieza en su movimiento! ¡No te puedes imaginar lo que me ha costado imitarlo a la perfección!» (García Hernández, 2005: 32). Asumiendo los principios aristotélicos sobre la comedia, la perspectiva de superioridad que se confiere a los lectores desde la función autorial en textos en que la locura afecta a uno o más personajes conlleva un inevitable efecto humorístico colateral. Ahora bien, ¿está lo supuestamente fantástico por debajo de lo humorístico en el relato? A mi entender lo siniestro y la violencia que se observa en el cuento permiten a lo fantástico –o, mejor dicho, a su posibilidad– tomar las riendas del mismo.

La violencia relatada no proviene solo del victimario, sino que hay una reacción de defensa por parte de la niña, una reacción especular que constata que la violencia solo provoca violencia, en una espiral sin fin.[163] Sin embargo, aunque al principio la respuesta amedrenta al padre, después se vuelve para él un juego, recayendo en «[…] las guarrerías de siempre» (García Hernández, 2005: 31), y provocando un aumento de la excitación y las exigencias sexuales del abusador, que adquiere así el abyecto rango de violador: «[…] el caso es que tuvieron una pelea muy fuerte y él, después de reducirla, acabó atándola a la cama, la desnudó del todo y le hizo lo único que le faltaba por hacerle. Sí, sí, eso mismo» (García Hernández, 2005: 32). Es interesante comprobar que se produce un juego especular con la doble consciencia en diálogo, al crearse la situación en que la ira y «la mirada de loca» de la doble son un indicio que permite saber a la protagonista «lo que se avecinaba. Lo

---

[163] «[…] Y decidió responder con violencia y defenderse a patadas y puñetazos. Y tan bruta fue una vez que cuando su padre se le ponía encima lo golpeó con el despertador en la frente y le hizo una brecha tremenda» (García Hernández, 2005: 31). Todo este fragmento está exteriorizado en la figura de la otra especular, que se autoconvence de la bondad de su resistencia violenta: «y como gracias a ello consiguió que al menos la dejara en paz dos semanas enteras, se reafirmó en la idea de que lo mejor era defenderse ella misma» (García Hernández, 2005: 31).

que ella iba a hacer. Porque en su interior la muchacha lo tenía muy pero que muy clarito» (García Hernández, 2005: 32). Así, en otra vuelta de tuerca del juego especular, la apariencia pasa a definir la figura de la doble especular, mientras que las emociones se refugian en la protagonista del relato, que acaba compartiéndolas plenamente con la otra, que es quien *siente*. Este estado le permite además actuar como motor de venganza, la venganza que culmina con el asesinato del progenitor o de los progenitores que se dedicaban a abusar sexualmente de su(s) hija(s).

En conclusión, más que un relato basado en el reflejo de una simetría física, nos hallamos ante un texto que usa la abstracción de la duplicidad para elaborar un entramado de asimetrías, en el cual el lenguaje ejerce un papel determinante.[164] No obstante, conceptualmente, la simetría es solo posible por medio de la unión de las dos entidades constituyentes, en un *continuum* orgánico conformado como un todo. Teniendo en mente los principios medievales de la creación artística moralizadora, podemos decir que la simetría, antiguo símbolo de perfección y expresión matemática de lo Bello, se rompe por diversas de sus costuras, convirtiéndose en este relato contemporáneo –como en muchos otros de cariz fantástico– en una siniestra derivación hacia el desbaratamiento de la Verdad y la Bondad. La ideología de base del texto es claramente feminista, en su vertiente de protesta contra los abusos de poder patriarcal y concienciadora de una problemática –la violencia sexual– que en el pasado tendía a ser ocultada mediante el papel regularizador de las instituciones sociales, o el AIE de Althusser, especialmente la Iglesia y la familia. Ahora bien, a mi entender, la preocupación ideológica sobre el tema que se ha conseguido establecer en Occidente tras siglos de mutismo e hipocresía no son para el autor del relato más que pretextos para poder elaborar una trama acerca del tema del

---

[164] Así, el hecho de que la primera y tercera personas del imperfecto de indicativo del verbo «querer» sean idénticas permite la ambigüedad sobre a cuál de las madres se oculta información –siendo en efecto a las dos a la vez: «[…] no quería que lo supiera para que no se disgustase» (García Hernández, 2005: 31).

doble, en una estrategia narrativa que conlleva una macabra ironía al tratar sobre el asunto de los abusos sexuales y el brutal crimen consiguiente. No quiero decir que se trate de una banalización del asunto, ya que el efecto siniestro de la posible fantasticidad del texto levanta un muro de alta tensión al respecto, pero el relato no sirve de estandarte del componente ideológico antipatriarcal. Y en ello radica precisamente la virtud del cuento, al saber combinar la sutileza del vaivén dubitativo acerca de la doble con la visibilización sensibilizadora de una injusticia que la sociedad debe poder abolir, derribando los islotes de patriarcalismo machista existentes.

## 2.3. Objetos con poderes preternaturales

### 2.3.1. «El talismán» de E. Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) fue la más prolija de las prosistas en lengua castellana del siglo XIX, especialmente en lo referente a la narrativa breve, en la cual sobresalió tanto por su calidad como por una cantidad que incluso hoy no ha podido ser determinada:[165] «[…] llegó a ser la figura que dio más auge al desarrollo general de la narración breve en la España de la pasada centuria» (Paredes Núñez, 1990: 5). Gallega y viajera empedernida, la escritora supo poner al servicio de la creación realista sus finas dotes de observación,[166] que también recalaron en un conjunto de relatos fantásticos que han sido reconocidos por la crítica y por bastantes antólogos de dicha modalidad narrativa en lengua española. Además, la inmensa cantidad de temas y de cuestiones tratados en ellos permiten que podamos profundizar en posturas y planteamientos so-

[165] A este respecto, véase Paredes Núñez (1990a: 7-8).

[166] Como difícilmente podría ser de otra forma para un crítico como Paredes Núñez (1990a: 38), que da muestras de casticismo y propensión a una terminología de análisis escasamente académica, el «verdadero genio de la autora se encuentra en el realismo».

ciales y políticos que se han adscrito por ello a la autora.[167] Gullón (1997: 181, 185-186) la caracteriza como una intelectual liberal, persona erudita y leída desde joven, gustosamente moderna, que tuvo que ponerse diversos «velos» ante la sociedad en que vivía –el religioso de católica o el literario de naturalista–, velos que la crítica ha aprovechado para encasillarla.[168] «El talismán», el cuento publicado más tempranamente de todos los analizados en el presente estudio, vio la luz en *El Imparcial* en enero de 1894 y fue recogido con posterioridad en los volúmenes *Arco Iris* (s.a.)[169] y *Cuentos sacro-profanos* (1899). El curador de su obra cuentística completa, Juan Paredes Núñez (1990b: 493), que afirma que el tema del relato ejerció una especial fascinación en la autora, lo clasifica entre las narraciones religiosas de la misma al haber sido incluido en el volumen de *Cuentos sacro-profanos*. El catolicismo de Pardo Bazán fue evidente en numerosos textos tanto de creación como de tipo ensayístico, y ha sido profusamente estudiado por especialistas que recogen, igualmente, los límites y las incongruencias respecto al discurso coetáneo de la Iglesia de conocidos posicionamientos de la autora, que pueden caracterizarse *grosso modo* como feministas.[170] De hecho, se trata de ideas propias de un liberalismo decimonónico en que los hombres y las mujeres se igualan a través del intelecto, haciendo abstracción de su conformación corporal (Gullón, 1997: 193).

---

[167] «Sus inquietudes políticas y sociales quedan perfectamente delimitadas, tal vez más claramente que en ninguna otra obra, e incluso muchas veces por encima de las propias manifestaciones de la autora, en los cuentos dedicados a esta temática [religiosa]» (Paredes Núñez, 1990a: 6).

[168] Gullón (1997: 187) afirma que los intelectuales españoles decimonónicos no pudieron equilibrar su adquirida modernidad con aquella ética tradicional a la que todos se conformaban.

[169] Por bien que no se dispone de una fecha impresa, se ha deducido por la época de trabajo del editor que salió en la última década del siglo XIX. Patiño Eirín (2012-2013: 335-336), entre otros expertos, fija la fecha exacta en 1895.

[170] Por ejemplo, González Martínez (1988: 17-18) asevera lo siguiente: «Emilia Pardo Bazán, en los años que transcurren entre 1890 y 1904, sobre todo en los primeros años de este período […] despliega una actividad feminista reivindicativa tanto a través de su actuación personal como en su obra literaria».

Mediante una técnica que prefigura una proyección autorial en el texto literario, la historia es introducida por un narrador heterodiegético, quien en seguida induce a suponer la aparición en cualquier momento de un fenómeno preternatural, al sugerir a los receptores de la misma que, para leerla, enciendan un velón en su aposento o se acerquen a un estanque una noche con luna. Aunque al principio se puede confundir con aquel narrador extradiegético, quien relata realmente la historia es una narradora homodiegética que no nos es presentada por la voz extradiegética hasta el epílogo final, con un lacónico «la dama que me había referido singular suceso» (Pardo Bazán, 1990: 428). El misterio que envuelve a la dama, incrustado en lo prodigioso del relato, se refuerza al advertir el narrador extradiegético que ella estaba «más pálida que de costumbre» al final del texto, tras referir el suceso (Pardo Bazán, 1990: 428). De hecho, esta narradora, una mujer residente en Madrid, de clase alta, confiesa creer en la veracidad de los fenómenos preternaturales.[171] Con todo, curiosamente es la dama quien da muestras de realismo y de cotidianidad, tanto al principio, cuando asegura que no pretende dar verosimilitud al cuento, sino que sucedió tal como ella explica y de modo poco «romancesco» (Pardo Bazán, 1990: 425), como al final, sugiriendo que la premonición fantástica puede ser fruto perfectamente de la casualidad, siendo el narrador extradiegético –identificable con la autora– el creador de efectos enfatizadores de la fantasticidad del relato.

En una fiesta del embajador austríaco la dama conoció al primer secretario de la Embajada, el barón de Helynagy,[172] con quien man-

---

[171] «[…] Siempre he profesado el principio de que en lo fantástico y maravilloso hay que creer a pie juntillas, y el que no cree –por lo menos desde las once de la noche hasta las cinco de la madrugada–, es tuerto del cerebro, o sea medio tonto» (1990: 426). Con este apunte horario se abre una duda acerca de la inserción de ironía por parte de la figura autorial, que presuntamente ejerce de voz narrativa extradiegética. Sea como fuere, resulta interesante la metáfora del escéptico racionalista como alguien a quien le fallan las funciones de uno de los hemisferios del cerebro, si aceptamos la transposición del problema visual de un tuerto al ámbito neurocognitivo.

[172] Este término, de reminiscencias húngaras, aparte de recordarnos la existencia por aquel entonces del Imperio austro-húngaro, añade misterio al relato por

tuvo una conversación más normal de lo que preveía dado el «tono misterioso y las reticentes frases» con que le anunciaron al personaje (Pardo Bazán, 1990: 425). La descripción del mismo destaca la artificialidad de su apariencia, justificada por su condición de diplomático, pero lo que despierta la curiosidad de la narradora son los rumores que atribuyen al barón la posesión de un talismán con poderes mágicos: «sí, un talismán verdadero: algo que, como la "piel de zapa" de Balzac, le permitía realizar todos sus deseos y salir airoso en todas sus empresas» (Pardo Bazán, 1990: 425). En efecto, el talismán le proporcionaba todo aquello que se proponía o deseaba: gracias a él, parece que salió de la pobreza, pudo hacer carrera política convirtiéndose en diplomático de alto rango, conquistaba a las mujeres que se le antojaban y vencía en los duelos que disputaba. Como advierte la narradora: «[…] sólo una protección misteriosa podía dar la clave de tan extraordinaria suerte» (Pardo Bazán, 1990: 425). La creencia supersticiosa de la dama y una ambición inconfesada la condujeron a querer hacerse con el objeto maravilloso, entablando una relación de amistad con el diplomático húngaro a la espera de la ocasión propicia. Y esta se produjo de improviso y a instancias del mismo barón, que solicitó precisamente a la narradora que le guardara a buen recaudo el talismán, puesto que sospechaba que se lo pretendían robar en un viaje que debía realizar de inmediato a Viena.

En este contexto, le explicó a la narradora cómo llegó a sus manos: un «israelita venido Palestina» le había vendido el talismán, al que no dio entonces mayor importancia (Pardo Bazán, 1990: 427). El aspecto del mismo repugnó a la dama, que vio en él la forma de un diminuto cuerpo de hombre grotesco y horripilante, al poseer la forma de la raíz de la mandrágora que, según las leyendas antiguas, se caracterizaba por su antropomorfismo. Es el *homunculus* que ella examinó visualmente para acabar confirmando que se trataba de un elemento natural, no un truco ni una burda falsificación. Guardado

---

lo incógnito del país y la lengua, en contraposición a Austria, más cercana culturalmente. La narradora misma nos confirma la nacionalidad del aristócrata, supuesto descendiente del caudillo magiar Tacsoni.

junto con sus joyas, empezó a angustiarla, temiendo que uno de sus acreditados quejidos lúgubres la matara de un susto letal, por lo cual lo dejó en una cristalera del comedor al lado de otras pertinencias de menor valor, que fueron robadas por un criado nuevo junto con la caja que contenía el preciado talismán. Tras ser detenido el ladrón por la policía, no pudieron recuperarlo porqué confesó haberlo tirado a un sumidero de alcantarilla, lo que impidió dar con él «[…] aun a costa de las investigaciones más prolijas y mejor remuneradas del mundo» (Pardo Bazán, 1990: 428). En el fragmento conclusivo a modo de epílogo relatado por el narrador extradiegético en forma de diálogo con la dama, esta revela el trágico final del barón: «murió en un choque de trenes, cuando regresaba a España»[173] (Pardo Bazán, 1990: 428).

El talismán empieza a mostrarse como un bien peligroso cuando la narradora señala que el barón, tras sus espectaculares golpes de fortuna, presentaba un aspecto desmejorado: «[…] hasta percibí en él, más que la insolente alegría del que tiene la suerte en la mano, un dejo de tristeza y de inquietud, una especie de negro pesimismo» (Pardo Bazán, 1990: 426). De hecho, él mismo confiesa que la causa de ese abatimiento radica en el miedo a estar viviendo en una ficción y perderlo todo en un momento dado, al dudar sobre si se trata de «un tesoro de mágicas virtudes» o bien «un fetiche despreciable», una hesitación que constituye el núcleo de lo fantástico tradicional todoroviano, del cual el personaje magiar es perfectamente consciente:

> En los hijos de este siglo, la fe en lo sobrenatural es siempre torre sin cimiento; el menor soplo de aire la echa por tierra. Se me cree «feliz», cuando realmente no soy más que «afortunado»: sería feliz si estuviese completamente seguro de que lo que ahí se encierra es, en efecto, un

---

[173] En relación con la dualidad moral proyectada por el talismán y el desgraciado destino del protagonista del relato, la autora gallega no se aleja del paradigma de la época de escritura del relato: «es la presencia del mal, la muerte o lo inevitable lo que todavía está fascinando en el fin de siglo de doña Emilia en expresión, eso sí, más interiorizada, borrosa e incierta» (Latorre, 1997: 394).

> talismán que realiza mis deseos y para los golpes de la adversidad; pero este punto es el que no puedo esclarecer. (Pardo Bazán, 1990: 426-427)

En su explicación acerca de los sucesos favorables en su existencia reciente, el barón menciona la incapacidad de determinar si eran fruto de un «milagro» –cosa que aproximaría el fenómeno al paradigma cristiano–, puesto que individualmente bien podrían ser explicados mediante la razón. Vemos, por lo tanto, que la introducción de la duda en el ser humano, frente a la sólida fe del pasado entonada por el diplomático húngaro, constituye la representación psicosomática del malestar coetáneo, el pensamiento que provoca el abatimiento, el decaimiento y la desesperación en esa sociedad finisecular, manifestados y desarrollados literariamente por distintas corrientes literarias. Se trata de un *in-between* que él mismo asume como *leitmotiv*: «[…] la mayor desgracia de un hombre es el no ser escéptico del todo, ni creyente a machamartillo» (Pardo Bazán, 1990: 427). En este sentido, el relato formaría parte del grupo que Soler Sasera (2006: 214) considera focalizado en «la dimensión interna de lo fantástico»: «se trata […] del tema de la conciencia y de la percepción de lo fantástico como manifestación de los miedos y pasiones del ser humano, la vivencia del fenómeno como una amenaza y, sobre todo, como una duda, como una incertidumbre».

La narradora, en su función de filtradora de datos y de elaboradora de un discurso, sustenta este mismo posicionamiento, aunque más decididamente del lado del sobrenaturalismo. De tal modo que, si bien lo fantástico como creencia queda en un estado nebuloso entre lo preternatural y lo sobrenatural cristiano,[174] para la gran mayoría de los lectores españoles de la época lo lógico debía ser suponer que la narradora se refería a este último paradigma creencial. Ahora bien, esta vincula la solidez de la fe –en la fortuna

---

[174] Respecto al relato «La santa de Karnar», Molina Porras (2006: 28) realiza una afirmación igual de válida para las reflexiones aquí expuestas en relación con «El talismán»: «actuando casi como una etnóloga Emilia Pardo Bazán hace que lo fantástico y lo milagroso se confundan».

personal, en este caso– con la capacidad de liderazgo a nivel transhistórico,[175] por lo cual se superaría el marco estrictamente cristiano para establecer un paradigma de la era preindustrial que estaba en proceso de desaparición: el barón húngaro es un síntoma de ello. Con todo, el rechazo de la narradora hacia las supersticiones de Oriente –a las que denomina «patrañas» (Pardo Bazán, 1990: 428)– y el supuesto origen de la mandrágora del relato, en Palestina, confirmada por personas de confianza de la narradora, muestran una sintomática vinculación con el cristianismo.[176] Además, el temor que asalta a la dama cuando duerme en la misma habitación en que está el talismán, es decir, la creencia en supersticiones sin confirmar –a diferencia de lo que se da a entender en relación con la fortuna del barón– supone la pérdida irrecuperable del talismán.[177] Por otro lado, la nacionalidad del personaje central de la narración seguramente no es arbitraria, resultando una evocación del Este tanto por su exotismo como por ser el feudo vampírico renovado ficcionalmente en la producción fantástica occidental. En este sentido, el ser que duda es un afortunado que no sabe valorar ni gestionar su potencial, quedándose en un intermedio existencial, como el vampiro, que no está ni vivo ni muerto.

La importancia de este relato a nivel teórico consiste en sus continuas reflexiones acerca de la dicotomía entre poder y peligro

---

[175] «La victoriosa arrogancia de los hombres grandes dimanó siempre de la confianza en su estrella, y el barón de Helynagy, incapaz de creer, era incapaz asimismo para el triunfo» (Pardo Bazán, 1990: 427).

[176] «[…] Me aseguraron que no es posible falsificar una mandrágora, y que así, cual la modeló la Naturaleza, la recogen y venden los pastores de los montes de Galaad y de los llanos de Jericó» (Pardo Bazán, 1990: 428). Además, cuando al final del cuento debe responder a la pregunta directa sobre si cree en el talismán, lanza una exclamación, «válgame Dios» (Pardo Bazán, 1990: 428), que a mi parecer remite más a su fervor católico que a un desacato al segundo mandamiento.

[177] En relación con esto, hay que tener en cuenta que los temores de la narradora derivan de confiar en las palabras del noble húngaro, que es quien le advierte del riesgo de escuchar el gemir de la mandrágora sin estar envuelta «en un sudario de seda o de lino: sólo así dispensa protección la mandrágora» (Pardo Bazán, 1990: 427). La personificación de la hesitación debilitadora del espíritu humano no puede ser nunca una buena consejera.

inherente a lo fantástico en su vertiente creencial, convirtiéndose casi en lemas de una época literaria y de toda una modalidad narrativa. De hecho, a diferencia de otros textos de la autora gallega y del abanico de autores de lo fantástico de la época, el conflicto central profundo no se da aquí entre el racionalismo científico y la fe religiosa, sino entre dos modos creenciales, y más en concreto entre la legitimidad y la validez de cada uno de ellos.[178] Así, la percepción física de la mandrágora de forma homínida, acerca de la cual la duda solo tendría lugar si se pensara que la narradora podría haber sufrido una alucinación, constituye el fenómeno que otorga carta de plena fantasticidad[179] al relato (Latorre, 1999: 211). De esta manera, la duda, representación del espíritu científico, en la narración es empleada básicamente para presentar la debilidad y la inconsistencia del ser humano moderno,[180] pero el combate de fondo va más allá de esta constatación, propia de un talante católico que relega a un segundo plano las dudas de fe, constituyentes de una lectura más «humana» de la cuestión. La moraleja implícita lo pone de manifiesto:[181] no todas las creencias son válidas, sino solo las creen-

---

[178] Como recoge Latorre (1997: 382), el desprecio hacia las creencias no normativas o tradicionales –o los contenidos literarios no fundamentados en ellas– por parte de Pardo Bazán era tan notable como la siniestra atracción que sentía por ello: no veía nada de metafísica elevada en las enseñanzas de Blavatsky y tildaba de «misa negra» la obra de Huysmans, por bien que siempre halló en la literatura decadentista aportaciones de tipo espiritual (Latorre, 1999: 214).

[179] Molina Porras (2009b: 476) asegura que en este relato aparece lo fantástico puro, aunque a la manera de Todorov solo podría entenderse esta etiqueta aplicada a las propiedades preternaturales del talismán. En cualquier caso, no puede aceptarse la consideración de Koszarska (2010: 561), quien asegura que las narraciones de Pardo Bazán en que se dan elementos preternaturales «[…] no son ni estrictamente fantásticas ni tampoco puramente realistas», sino que se hallarían en un indefinido espacio intermedio.

[180] La narradora describe el «descreimiento» como aquello «que todo lo marchita y todo lo corrompe» (Pardo Bazán, 1990: 427).

[181] En el prólogo a *Cuentos sacro-profanos*, Pardo Bazán (1999: 611) reniega de cualquier pretensión didactista, en un acto loable con el cual no cabe discrepar: «he dado a la presente colección el título de *Cuentos sacro-profanos*, porque lo de profano corrija lo de sacro, y nadie suponga que tales historietas y poemillas tienen

cias en lo sobrenatural que merecen confianza, especialmente por la tradición que las avala. Si bien lo pagano era fuente de espiritualidad, alumbrando como tal la fortaleza y la integridad de la persona, la fe que realmente salva es la fe católica, que además es la que se da normativizada implícitamente en el texto, al aparecer como el sentido común o el realismo cotidiano que hemos observado en la narradora al principio y al final del relato. A pesar de su atracción malsana por el talismán, ella intuye de alguna forma la terrible malignidad de la mandrágora.[182] En efecto, sus deslices para con otro tipo de creencias, en este caso supersticiosas y propias del pensamiento pagano tradicional, la llevan por el camino de la amargura: desde el sufrimiento y la angustia hasta la deshonra de acercarse a un hombre por intereses pecuniarios y ser robada por su propio servicio, pasando por uno de los peores pecados capitales, o sea, la avaricia. Justamente, va a ser este uno de los motivos centrales del relato que analizaré a continuación.

### 2.3.2. «La esfera prodigiosa» de L. Valera

Luis Valera (1870-1927), hijo del también diplomático y reconocido escritor decimonónico Juan Valera,[183] publicó dos colecciones de cuentos en que destaca la presencia de lo fantástico y lo maravilloso:

---

pretensiones de enseñar o edificar». La cuestión estriba en la lectura, no en la intención, a pesar de tratarse de un desplazamiento difícilmente evitable en textos con contenido de reflexión religiosa como «El talismán», cuya estructura significativa además es el objeto de análisis.

[182] Según Latorre (1999: 214), esta siniestra intuición también está vinculada a la degeneración moderna que se ha visto en otros aspectos del relato.

[183] Baquero Goyanes (1992: 195) señala que: «resulta evidente que los méritos literarios del padre oscurecieron los del hijo. Pero aunque estos no puedan competir ni aun aproximarse a los del padre, puede que sean suficientes como para rescatar del olvido una producción cuentística de alta calidad literaria». Por otro lado, Torres-Pou (2013: 75) considera que la narración seleccionada para el análisis «[…] parece escrita por Juan Valera, tal es la similitud que tiene con el estilo, el contenido y el humor de *Morsamor*».

*Visto y soñado* (1903) y *Del antaño quimérico* (1905). A pesar del general desconocimiento acerca de Valera hijo,[184] «La esfera prodigiosa», perteneciente al primero de los volúmenes mencionados, ha sido antologizado como uno de los mejores relatos fantásticos de la España dominada por la corriente realista.[185] La originalidad de la narración estriba, en buen medida, en la introducción de un tema sin duda opaco a un gran número de españoles de la época que, si bien podían conocer hasta cierto punto a alguna de las figuras mencionadas en el cuento, como Mme. Blavatsky, eran ajenos a los arcanos del ocultismo vinculado con una de las grandes religiones orientales, el budismo. En este sentido, el escritor y académico José Mª Merino (2009: 58) subraya que, salvo en algunos autores como Luis Valera, temas como el magnetismo, el esoterismo, el positivismo materialista o la teosofía aparecen apenas apuntados en la literatura fantástica decimonónica española peninsular. En efecto, en «La esfera prodigiosa» el misterioso objeto del título –que constituye el elemento preternatural del relato– es utilizado básicamente para explicar el esoterismo budista[186] (Casas, 2009a: 369), que Baquero Goyanes entronca en cierto modo con la doctrina sobre el Yoga[187] atribuida al sabio Criyasacti en «La buena fama» (1894) de Juan Valera, y que Torres-Pou (2013: 76) engloba en la sátira del esoterismo en boga en aquellos años.

En el *incipit* del cuento el narrador extradiegético dice transmitir la historia de un amigo que le «[…] juró solemnemente haber sido testigo presencial del rarísimo y misterioso lance de la esfera […]»,

---

[184] Sawa y Valera constituyen sin duda los dos autores tratados en el presente estudio cuya información biográfica y repercusión bibliográfica a nivel académico es menos abundante.

[185] En este sentido, véase Molinas Porras (2006).

[186] Litvak (1990: 105) también apunta en esta dirección al afirmar que lo preternatural conduce en este «bonito cuento fantástico» a la historia de la difusión del budismo en China. Para un estudio centrado en la exposición de lo religioso en «La esfera prodigiosa» véase González Gonzalo (2007: 202-208).

[187] Se trata del Radja-Yoga, catalogado como «magia blanca» en el relato (Valera, 2006: 145).

describiéndole como una persona muy formal, además de «falta de la imaginación necesaria para urdir un complicado embuste»[188] (Valera, 2006: 123). Como la promesa hecha por dicho narrador de no explicar la versión de los hechos del amigo había prescrito a causa del fallecimiento de este, decide revelarla. Resulta que este amigo, holandés residente en Pekín, que recibe en el texto el nombre ficticio de Lucas Van Stralen para ocultar su identidad, sufrió un cambio repentino de carácter: de la jovialidad, la simpatía y el afecto pasó a una actitud taciturna, arisca y huraña.[189] Incluso se llega a manifestar dudas acerca de su cordura, aunque lo que realmente temía el narrador era la reacción de los demás hacia su testimonio de unos hechos extraordinarios.[190] De este modo, observamos que al personaje le asustaba que la heteroimagen del holandés como comerciante pragmático, serio y formal se tambalease y su propia estructura identitaria se resquebrajase ante la mirada del otro, inquisidor incrédulo. De alguna manera, este papel es asumido por el narrador extradiegético, que inicialmente discernía tres opciones ante el extraño comportamiento de su compañero de andanzas en la capital del Celeste Imperio: los efectos del alcohol, del opio o de la pérdida del juicio.

Tras finalizar esta primera sección introductoria y pasar a la segunda, se produce un cambio de voz y Van Stralen adopta el papel de narrador homodiegético. En ella explica como adquirió un Buda sentado de bronce de mitad del tamaño natural que le había impresionado sobremanera, no faltando en su descripción una nota

---

[188] Este aspecto es enfatizado más adelante, subrayando al tiempo su perfil de cámara humana: «grandes eran sus dotes de observador; su fantasía, escasa» (Valera, 2006: 124).

[189] Casas (2009a: 366) relaciona Van Stralen con el narrador de «Médium» y con el amigo del narrador extradiegético del relato «El que se enterró» por la perturbación mental que provoca en todos ellos el hecho de haber sido testigos de un fenómeno preternatural.

[190] «A veces creo que estoy loco… pero no, no lo estoy… Lo que me pasó es tan cierto como que ahora es de día; y sin embargo, si yo lo contara, ¿quién habría de creerme?» (Valera, 2006: 125).

de sensualidad: «admirable es su expresión de soñadora serenidad, de místico arrobamiento; no menos admirables son el modelado de su cuerpo semi-femenino y la elegancia y sobriedad de las pleguerías, adornos y atributos…» (Valera, 2006: 127). Al día siguiente tuvo ocasión de presentarse a otro occidental, al que tanto el narrador extradiegético como él conocían de vista –cosa que refuerza la implicación del oyente de la historia en su discurso verosimilizador–, un desconcertante personaje poliglota más mayor, decaído y con pelo largo, cuyo intrigante aspecto despertaba la curiosidad de las dos voces narrativas del cuento. Su erudición y sus conocimientos como hombre de mundo son presentados por el narrador intradiegético con superlativos tales que puede llegar a evocar en el lector alguno de los personajes que la tradición ha representado con la inmortalidad de lo diabólico, no siendo ajeno a este extremo Van Stralen, que irónicamente alude a él denominándolo «diablo de hombre» (Valera, 2006: 129). Fue este sabio estrafalario quien determinó no solo la antigüedad de la pieza adquirida por el holandés –apenas posterior en dos o tres siglos al fallecimiento de Buda–, sino la preeminencia de la pieza sobre todas las otras de la colección del mismo; y fue él quien, rebuscando en el interior hueco de la estatua, encontró primero un papel amarillento enrollado en sánscrito y después una esfera en el interior de la cabeza del buda. Su actuación no acabó aquí, sino que, al haber sido iniciado en los arcanos del budismo durante años, se vio capaz de interpretar el manuscrito y disertar sobre el asunto ante su interlocutor.

La esfera, creada siglos atrás por Agatasatru –un maestro ocultista del budismo indio–, es descrita como un objeto alternativamente transparente y traslúcido, visiblemente ligero, en que destacan unas propiedades de apariencia preternatural, esto es, está hecha de un material indeterminable:

> Invisible casi, de puro diáfana, cuando la mano que la sostenía estaba en la sombra; reluciente como un ascua de oro, rutilante como una gema, cuando le daba la luz de lleno. Su tamaño, algo mayor que el de una naranja de las gordas. Decirle a usted de qué materia estaba hecha, es lo que no sabría. Hubiérase dicho que de cristal hueco, a no ser

> porque no era quebradiza, sino más dura que diamante, pues ni con un diamante pudimos rayar su deslumbradora superficie. (Valera, 2006: 133)

Y posee una movilidad desconcertante:

> Y la más singular era que el globo a penas si pesaba. Se le escapó de las manos a mi amigo o visitante mientras le estábamos examinando, y, en vez de caer de prisa al suelo, descendió muy despacio, flotando casi, como una pompa de jabón. El remolino de aire que se armó al precipitarnos ambos para coger la esfera, hizo dar a ésta unos cuantos barzones por el ambiente, subir, bajar, bailar en raudo giro, e ir a chocar contra unos u otros muebles, rebotando en ellos y resonando con armonioso y suave retintín. (Valera, 2006: 133)

Incluso podía flotar en el aire por sí misma, mutando a la vez de forma, ante el estupor y la inquietud de Van Stralen, testigo del fenómeno fantástico provocado mentalmente por el anónimo erudito, según confesó posteriormente. En efecto, en el papel que había leído para sí previamente, este sabio singular había hallado no solo información sobre la penetración y el contenido del budismo esotérico en China, sino también «[…] una explicación de lo que es la esfera, así como de sus miríficas virtudes» (Valera, 2006: 143).

En un principio, el hecho de que el diámetro de la esfera fuera más ancho que el cuello del buda que en teoría la tenía atrapada provocó que Van Stralen sospechara que el experto en arte que le acompañaba le estaba jugando una broma pesada. Pero este insistió en unas propiedades del objeto que rehuían las leyes conocidas de la ciencia: «la esfera salió por sí sola, tras de mis dedos, sin que éstos la tocasen…» (Valera, 2006: 135). De hecho, el erudito le intentó explicar detalladamente a Van Stralen la causa de la maleabilidad de la esfera –comparándola previamente con el paso de un huevo por el cuello de una botella–, pero justo en el momento en que iba a hacerlo, el holandés le interrumpió, incrédulo ante las palabras de su colega. Se trata, en realidad, de un aspecto importante del relato: el recurso a la imagen de que en el texto se tiende a desvelar los misterios, es decir, a hacer comprensible lo presuntamente inexpli-

cable aclarando lo inexplicado, aunque manteniendo siempre de modo bastante sutil un ineluctable silencio sobre aspectos que forman parte del campo esotérico y su revelación, o bien conllevaría un fantástico explicado (racionalizado) a lo Radcliffe, o bien supondría tener que formular nuevas teorías del conocimiento ajenas a las actuales, cosa difícilmente factible y justificable en un texto de estas características.

En este mismo sentido, como ya se ha dicho, uno de los motivos principales que seguramente llevaron a Valera escribir el cuento analizado fue la posibilidad de exponer una serie de datos vinculados con la historia y los principios del esoterismo budista, centrados en la figura histórica de Hiueng-Tsang, que es presentado en el relato como uno de sus divulgadores en China una vez ya introducida la religión en este país.[191] Así, el narrador intradiegético se explaya en digresiones y descripciones[192] que ralentizan considerablemente el relato. Este material contribuye, pues, a la imagen mencionada más arriba, o sea, a la apariencia de una narración donde se minimiza lo inexplicado, aunque en realidad quedan trazas de inexplicable por su naturaleza preternatural: «no dice el papel cómo se las compuso Agatasatru para fabricar la esfera, ni de qué materia la fabricó, y aunque lo dijera no lo entenderíamos del todo»[193] (Valera, 2006: 146). Incluso se intenta buscar analogías con

---

[191] Básicamente se extienden en Valera (2006: 137-151).

[192] Algunas de ellas denotan una voluntad de incluir información para los lectores ya conocida por el narratario del relato de la esfera, o sea, el narrador extradiegético, cosa que provoca cierta artificiosidad en el discurrir del texto, como por ejemplo cuando Van Stralen añade el inciso sobre su colección de antigüedades chinas «ya sabe usted que las poseo de primer orden», o las reiteraciones de fórmulas del tipo «usted no ignora […]» (Valera, 2006: 129, 130). Todo ello erosiona la verosimilitud del monólogo de la voz intradiegética como discurso del que participan dos amantes y conocedores del arte del Oriente antiguo.

[193] Otro claro ejemplo de ello es la alusión a «[…] las seis incomprensibles facultades sobrenaturales, atributo de los más conspicuos Custodios de la ciencia espiritual» del budismo, que, aunque son precisadas en el texto –desmaterialización de objetos sólidos, telepatía, precognición y omnisciencia, bilocación, psicoquinesia–, como su calificativo permite deducir, no son desentrañadas en su funcionamiento

la ciencia experimental para poner en claro el funcionamiento y las características de la esfera, en un fragmento a mi entender no exento de cierta ironía:

> Así como en los colegios e institutos bien organizados del mundo occidental hay gabinetes de física y química provistos de infinidad de aparatos, maquinarias y armatostes para la instrucción práctica de los alumnos, así quiso Agatasatru que, en el centro docente de ocultismo próximo a ser fundado, hubiera un gabinetito de experimental enseñanza psíquica, cuyo único instrumento, pues otros no eran menester, fuese la esfera prodigiosa regalada a Hiueng-Tsang. (Valera, 2006: 147)

Se trata, pues, de un (pretendido) combate contra lo inexplicado a merced de lo inexplicable.

Al final de su exposición teórica, el sabio excéntrico revelaba la esencia misma de la esfera que, como instrumento preternatural cargado de una cantidad insondable de energía psíquica, permitía al ser humano obrar cualquier prodigio si lo deseaba con vehemencia. Fue entonces, al experimentar con la invisibilidad que permitía el prodigioso objeto, cuando salió a la luz la naturaleza corrompida del simpático y aparentemente despreocupado holandés, quien expresó claramente su codicia y su ambición desmesuradas, como imagen del ser humano mediocre que, aun conociendo los principios más básicos de la religión budista relativos a la renuncia al deseo subjetivo, se olvida repentinamente de ello en cuanto el asa del poder se pone al alcance.[194] Dicha imagen de una naturaleza humana corrompida se fusiona con la cobardía que mostraba el mismo personaje ante la posibilidad de sacar provecho experiencial

---

complejo, sino que son reducidas a la mera categoría de «milagros» (Valera, 2006: 144-145). De hecho, la caracterización de las capacidades preternaturales de Agatasatru –especialmente la omnisciencia y lo inescrutable de sus objetivos para con la esfera– lo equipara al Dios monoteísta, excepto en la vertiente demiúrgica de este.

[194] En referencia al objeto del cual es propietario, exclamó: «con él van a ser mías todas las riquezas, todas las mujeres de este mundo; mío el poder, mías la facultad de arreglarlo todo a mi capricho, de trastornar el orden de la naturaleza y de cambiar el curso de los acontecimientos» (Valera, 2006: 148).

y formativo de la esfera, tal y como proponía el excéntrico erudito. En efecto, a pesar de ser testigo presencial de las manifestaciones preternaturales del objeto, Van Stralen mostraba un temor acérrimo a intentar ampliar sus efectos, bajo el pretexto de su falta de conocimientos acerca de las enseñanzas ocultistas que conforman el eje narrativo del relato, hacia las cuales a pesar de todo el narrador daba muestras de desdén aprovechando cualquier resquicio de su discurso.[195] Igualmente, esa naturaleza humana fácilmente corruptible se asoma en la figura del mismo sabio, cuya alegría desbordada por el control de la esfera lleva al narrador a compararlo con «un avaro» que contemplaba y acariciaba «sus tesoros» (Valera, 2006: 153). De este modo, las dudas que corroían a Van Stralen respecto al posible robo de la esfera por parte de su colega muestran la incapacidad de salir del esquema formulado antiguamente como «homo homini lupus est».

Sea como sea, la cobardía del narrador no es sino una muestra más de ese miedo hacia lo preternatural, como se observa claramente en la descripción por parte de Van Stralen de sus sensaciones cuando el sabio misterioso consiguió hacerse invisible y desaparecer de su vista: «¡la sangre se me heló dentro de las venas, los pelos se me pusieron de punta! Vacilando, mudo de terror, sin poder raciocinar, di unos pasos y me planté delante de la butaca vacía. En el espejo se reflejaba mi imagen; la imagen de un hombre pálido, desencajado, muerto de miedo» (Valera, 2006: 152). No obstante, dada la cantidad de espacio destinada a la minuciosa descripción de las sensaciones y los aspectos perceptibles del poder de la esfera, el temor de Van Stralen no parece surgir tanto de una reacción ante un misterio insólito que se ocultaba en su indescifrabilidad, sino de la constatación objetiva de un talante cuasi empirista por su énfasis en la tangibilidad del hecho preternatural.[196] Incluso el experimento últi-

---

[195] «No estoy iniciado en los misterios del Radja-Yoga, ciencia que hasta hoy había tenido no más que por una filfa divertida» (Valera, 2006: 151).

[196] Cabe destacar las asimilaciones con los avances tecnológicos coetáneos –como el cine o los rayos X, por ejemplo– a la hora de tratar de explicar los fenómenos preternaturales a los que el narrador asistía maravillado.

mo del extravagante erudito extranjero, mucho más «metafísico» a su parecer por pretender superar las fronteras kantianas de las formas puras a priori (Valera, 2006: 158), también presenta rasgos de dicho empirismo sensualista y sensacionalista, en forma de reto chulesco entre el escéptico (Van Stralen) y el ambicioso sabio.

Valera recurre a dos estrategias narrativas que distancian al narrador de los hechos sucedidos, a saber, un ejercicio de ambigüedad en que se presentan unos hechos relatados por un tercero como verídicos y, a la vez, una cierta ironía al respecto que se intuye en diversos fragmentos del cuento.[197] De este modo, la supuesta incontestabilidad de los hechos relatados deja bastante que desear. La frase que abre el relato constituye un alambicado ejemplo de dicha ambigüedad distanciada y potencialmente irónica:[198] «casi seguro estoy de que lo que aquí me propongo referir, no ha de merecer crédito alguno a quien lo lea» (Valera, 2006: 123). La clave radica en el uso del verbo «haber», cuyo significado se bifurca ambiguamente entre la probabilidad y el deber o la conveniencia; con todo, el hecho de que la seguridad del narrador acerca de la incredulidad de los lectores no fuera total ensancha las posibilidades de duda y la inducción a la fantasticidad del relato, pero al mismo tiempo la voz narrativa no se comprometía ante la veracidad de lo sucedido, afirmando que tanto podía haber sido «soñado o real», y que en cualquier caso era «divertido y curioso» (Valera, 2006: 124). Por otro lado, casi todos los supuestos objetos mediadores –el buda, el papel en sánscrito hallado en su interior, así como el sombrero

---

[197] A este respecto González Gonzalo (2007: 202, 209) habla directamente de parodia, enmarcándola como rasgo característico de lo fantástico modernista.

[198] La ironía se detecta en otros lugares del texto. Así, el color de los ojos de Van Stralen es comparado con el de los adornos de la porcelana de Delft, neerlandesa como él mismo (Valera, 2006: 124). La descripción del experto con quien el holandés experimenta los poderes preternaturales de la esfera también cuenta con un matiz irónico, remitiendo a la imagen del profesor chiflado, o «sabio extravagante» como es etiquetado en el relato: «gesticulaba mucho, daba brinquitos sobre una u otra de sus largas y delgadas piernas de ave zancuda, sacudía la cabeza y se pasaba las manos por las revueltas melenas grises. […] De puro emocionado, se le entorpecía la lengua al perorar y salían las palabras atropelladamente» (Valera, 2006: 132).

y otros objetos del sabio desvanecido– que presentaba Van Stralen al narrador extradiegético resultan inválidos como tales, por su incapacidad de confirmar los hechos preternaturales acaecidos. Incluso la impronta de uno de los botones de la americana de Van Stralen en las lentes del sabio, impronta que habría sido producto de la desmaterialización progresiva del sabio estrafalario, puede tener una explicación científica razonable. En definitiva, la desaparición de este, la falta de pruebas al respecto –destruidas las únicas que quedaban en un incendio–, el escepticismo del receptor de la historia narrada por Van Stralen y la muerte de este último por el cólera cierran la puerta a cualquier conjetura que vaya más allá de una vacilación que tenga presente la ironía y las contradicciones insertas en el relato.

Ahora bien, la contraposición de indicios acerca de la verosimilitud de los sucesos fantásticos se incrementa si –como coetáneamente resultaba factible– se conocía mínimamente la biografía del autor, es decir, del Luis Valera diplomático que pasó un tiempo en China justo en el período histórico en que tienen lugar los insólitos hechos narrados. En efecto, la coincidencia biográfico-ficcional empuja a la identificación entre la voz narrativa extradiegética y el escritor, en un exponente fehaciente más que incrementa la posible veracidad de lo relatado, especialmente cuando el narrador extradiegético concluye su relato como figura autorial proyectada.[199] Paralelamente, aunque Baquero Goyanes (194) asegure –seguramente con razón– que «Luis Valera heredó de su padre el gusto por los temas exóticos y orientales […]», lo cierto es que pasó una temporada de su vida en China por obligaciones profesionales, al ser destinado a la legación española en Pequín entre septiembre de 1900 y mayo de 1901. Justo en esa época, las relaciones entre la población local y los extranjeros como Valera no pasaban por su mejor momento a causa de la reacción violenta de grupos chinos –tradicionalistas, racistas y sobrenaturalistas– en contra de la

[199] «[…] He escrito y publico la historia susodicha porque la juzgo curiosa […]» (Valera, 2006: 164).

presencia de foráneos occidentales y sus colaboradores (Torres-Pou, 2013: 59).[200] Los así llamados «bóxers» también hacen su aparición en el relato, cimentando la construcción contextual realista que hace de fondo ante la figura preternatural de los prodigios de la esfera: Van Stralen residía en una casita china fuera del barrio de Legaciones, al «[…] haber sido incendiada, a manos de los bóxers, la vivienda europea que antes habitara» (Valera, 2006: 124).

En este sentido, Torres-Pou (2013: 65), estudioso de los escritos de viajes de Valera, pone de manifiesto que la relación de este con las tierras en que le tocó representar diplomáticamente al Estado español fue notablemente hostil, como queda reflejado en *Sombras chinescas* (1902), interesante obra narrativa de viajes del escritor:

> […] Valera es un fiel defensor de la civilización occidental y de sus valores. Esta actitud queda subrayada en el modo en que expresa la repugnancia que despierta en él la sociedad china. Este sentimiento, que en ocasiones llegará a superar el de simple asco para alcanzar el de horror, es una constante desde las primeras páginas que relatan su llegada a China.

Resulta interesante, además, que estas convicciones le impulsaran a considerar como incompatibles ambas culturas, enfatizando los conflictos que de ello derivaban, al tiempo que era consciente de estar profanando espacios sagrados de una realidad ajena como resultado de una brutal y trágica contienda (Torres-Pou, 2013: 67-68). En este sentido, a lo largo de «La esfera prodigiosa» se repite la etiqueta peyorativa «amarillos» para designar a los chinos, en una construcción pretendidamente metonímica, aunque inequívocamente racista.[201] Como afirma González Gonzalo (2007: 208), Luis Valera

---

[200] «No era ése el mejor momento para viajar al Celeste Imperio, pues un movimiento xenófobo conocido por los europeos como *bóxer* y por los chinos como *yihe* o *yihetuan* había ido tomando fuerza, se había extendido por todo el norte de la China y amenazaba las vidas y los intereses de los occidentales establecidos en el país, así como la de todos aquellos que simpatizaban o trataban con las potencias internacionales» [la cursiva en este caso es del original] (Torres-Pou, 2013: 59).

[201] Obviamente, en el discurso finisecular la formulación de tesis en base a razas y sus supuestas características particulares formaba parte de la realidad académica

observa la cultura y la sociedad chinas desde unos arquetipos occidentales que forman parte de «[…] unos paradigmas falseados en los que no se reconocen las peculiaridades del otro».

La feminidad de la imagen del buda y la atribución de rasgos propios de este género a los elementos clave de su fantasticidad –la esfericidad del objeto preternatural–, carentes de líneas rectas y ángulos, que se vincularían con el orden y la configuración del mundo masculina, así como los efectos mentales de lo fantástico en Van Stralen, similares a las manifestaciones psicológicas de estados alterados atribuidos a las mujeres (cerrazón, imprevisibilidad, neurastenia), conducen a una imagen feminizada de lo fantástico, creando un discurso que aumenta las dudas y la debilidad de su propia veracidad mediante sutiles mecanismos sexistas. Fijémonos, además, que la imagen estereotipada de la mujer que ha sido proyectada por el discurso patriarcal dominante, como ser completamente voluble e incomprensible, cuadra con los atributos del objeto con poderes preternaturales del relato.

En suma, en la narración analizada parece plantearse que la corrupción del ser humano procede de sus impulsos innatos de control y dominio de la realidad para satisfacer su constante deseo de placer. En el caso de Van Stralen esa voluntad de dominio toma cuerpo en el valor de la seguridad y el poder sobre el entorno, sea a través de su escepticismo inicial, sea como temeroso testigo de los poderes preternaturales de la esfera, mientras que en el caso del sabio la capacidad de control también degenera en codicia. De hecho, la ironía máxima del relato, a mi entender, radica en la contraposición entre el postulado fundamental del budismo que obliga a renunciar al deseo individual,[202] por un lado, y, por el otro,

---

e intelectual occidental. Ahora bien, cabe mencionar que el padre del escritor, Juan Valera, no creía en el concepto de raza, puesto que a su entender solo servía para despertar odios y rivalidades (Litvak, 1990: 161).

[202] Esto se observa en el mismo texto, por ejemplo en las palabras del sabio extranjero con que anima a Van Stralen a seguir el camino de la iluminación budista: «¡váyase usted al Tíbet! […] Usted es joven puede todavía dominar sus instintos

la presencia de un objeto –vinculado en principio a la vertiente ocultista de dicha religión– que comporta la potenciación de ese deseo a través de la sensación de control. Esto, obviamente, está estrechamente vinculado al fetichismo de los colonizadores «blancos» del relato –y de la realidad histórica–, un fetichismo que se contradice con aquel objeto mismo de deseo intelectual que son las creencias budistas. El afán de control y dominio que manifiestan como representantes del colonialismo explotador y «anhelante» anula la integridad de entusiasta del budismo no solo de Van Stralen, empleado en el servicio aduanero y pragmático fiel a los planteamientos del escepticismo occidental frente a lo desconocido, sino también del sabio estrafalario, figuración de la curiosidad subjetiva del Yo que inherentemente caracteriza la ciencia occidental.[203] No se trata, en definitiva, del deseo de renunciar a sí –propia de tales creencias–, sino del deseo de experimentación sensualista que propició el cientificismo empirista occidental.

En «La esfera prodigiosa» de Luis Valera, la estrategia de ironización, el establecimiento de antinomias en lo creencial y de contraposiciones en aspectos ligados a la fantasticidad, así como las referencias socioculturales peyorativas hacia el otro –aquel que no es un varón occidental de raza blanca con cierta posición social– suponen el sabotaje de los fundamentos mismos del relato típico de lo fantástico oriental, y en parte de lo fantástico en general. En este sentido, paradójicamente, la ideología en el texto parece difuminarse –a través de la ironía– para hacerse en realidad más fuerte como instrumento de erosión de una realidad ajena a la oriunda del

---

materiales, descartarse de sus groseros apetitos, y caminar con paso firme por la vía de la iniciación espiritual» (Valera, 2006: 157).

[203] Así, el erudito asume el discurso del anhelo subjetivo cuantificado: «ha deseado usted [Van Stralen] a medias, y tan sólo a medias ha dejado usted de ser visible. ¡Deseche el miedo y ponga ahínco en sus voliciones!» (Valera, 2006: 154). Por su parte, el holandés adopta una postura más bien lúdica e irresponsable: «repuesto ya de mi asombro, me entretuve en aparecer y desaparecer en el espejo con la rapidez de una visión cinematográfica. Ya había perdido el miedo y me divertía como un chiquillo» (Valera, 2006: 155).

autor, de un mundo habitualmente explicado a base de una fantasía artificiosa, de cartón-piedra, pero en el cual, en este caso, la fantasticidad rivaliza con la ciencia en su explicabilidad, solo para salir derrotada y, una vez más, adolecer de su indómito cariz inescrutable. En este sentido, si en la narración se utiliza el fondo hiperrealista que he detallado más arriba, quizás no sea exclusivamente para confrontarlo con lo preternatural y actuar así el efecto fantástico tradicional, sino para legitimar esa erosión desde la autoridad del testimonio proporcionado por la función autorial.

### 2.3.3. «La veu de Madame Ricard» de D. Ruiz

Diego Ruiz (1881[204]-1959) fue un médico[205] y escritor con veleidades de filósofo e ideólogo en un ambiente de efervescencia cultural y política difícilmente repetible, es decir, el período finisecular y los inicios del siglo XX en Cataluña, en que intelectualmente llegaba con fuerza el pensamiento nietzscheano, se enraizaba el wagnerianismo, y se hacía recurrente la voluntad de ruptura con la tradición romántica y folclorista, mientras que políticamente confluían los movimientos obreristas socialistas y anarquistas con las formaciones de una élite financiera cada vez más regionalista, haciendo el catalanismo de punto de unión –a la vez que de factor distintivo– dentro de un magma de corrientes y aspiraciones que no han acabado de prescribir incluso hoy en día. Eso sí, el posicionamiento ideológico de Ruiz era notoriamente anarquista,[206] argumentado mediante una concepción de tintes nietzscheanos de la existencia que denominó

---

[204] En un estudio relativamente reciente, Jubert Gruart (2007: 17-20) presenta la partida de bautismo del escritor, que añade un año a la fecha de nacimiento reivindicada por Ruiz en vida.

[205] Tras sus estudios en Barcelona y Bolonia, Ruiz entró a trabajar en el manicomio de Salt, cerca de Gerona, en el cual sería tanto director como médico psiquiatra.

[206] En efecto, Malgrat (2009: 10) certifica el anarquismo como: «[la] ideologia que va mantenir al llarg de tota la seva vida, sobretot els anys que va viure a Itàlia i durant les seves estades a Catalunya, en discursos, articles i llibres d'assaig».

«Filosofía del Entusiasmo», personalizada en su autocaracterización mesiánica como genio, algo no demasiado impropio de esa época posromántica,[207] pero que fue el *leitmotiv* de una mordaz recreación (auto)biográfica de Ruiz elaborada por una de las «víctimas» de su egocentrismo, el escritor modernista Prudenci Bertrana.[208] Al mismo tiempo, su visión de la literatura como herramienta de mejora social en su etapa creativa en Cataluña se reprodujo en las páginas del periódico republicano y catalanista *El Poble Català*, uno de los crisoles ideológicos del Modernismo patrio, en el cual valoraba el arte como motor de regeneración social.

Paralelamente, Ruiz representa uno de los singulares casos de adopción literaria del catalán que se han producido en la historia de sus letras, no siendo el único ni mucho menos,[209] pero sí el caso más paradigmático del Modernismo, el primer gran movimiento tras la recuperación moderna de los registros literarios cultos que se integró intencionadamente en las corrientes europeas –especialmente las francesas– en un período más o menos coincidente con ellas, a diferencia del tardío Romanticismo de la *Renaixença*. De hecho,

---

[207] Los fundamentos de sus planteamientos al respecto se encuentran en la obra *Teoría del acto entusiasta: bases éticas*, publicada en Barcelona en 1906. Como recoge Malgrat (2009: 18), obtuvo cierto eco en Suiza, Francia, Italia y Argentina, donde aparecieron estudios sobre el autor y su obra. Con todo, igualmente se ha destacado la decepción de los estudiosos interesados por Ruiz, que pasan de la adulación, fruto de la primera impresión, al hastío rotundo tras descubrir la intangibilidad, las contradicciones, el egocentrismo y el abuso de la anécdota en sus volúmenes de ensayo filosófico (Pérez, 2015: 20-21).

[208] Como afirma Víctor Pérez (2015: 11): «la novel·la relata en primera persona –i sense miraments– les baixeses i els vicis, tan públics com privats, d'un metge extravagant que el lector no podia deixar de relacionar amb Diego Ruiz».

[209] Otro caso interesante en relación con lo fantástico lo constituye Elvira Augusta Lewi, de familia alemana de origen judío instalada en la Barcelona de entreguerras, formada como periodista y escritora entre las élites catalanas, sobre la cual pesa la incógnita de lo acaecido en su vida tras la contienda que acabó con la democracia en el Estado español. Para un acercamiento al componente fantástico en diversos de los relatos de su colección *Els habitants del pis 200* (1936), véase Gregori (2009a).

hay cierto consenso entre los críticos en señalar que sus dos colecciones de narrativa breve en catalán, *Contes d'un filòsof* (1908) y *Contes de Glòria i d'Infern* (1912), suponen no solo una forma de vehicular sus concepciones filosóficas y estéticas (Fuster, 1976: 88; Castellanos, 1992: 33), sino un importante logro creativo (Malgrat, 2009: 27; Pérez, 2015: 16). Por todo ello, su caso contribuyó en cierto modo a reforzar el prestigio interno del sistema literario, así como a su «internacionalización», puesto que, además, Ruiz no se limitará a intentar ser un escritor monolingüe o bilingüe, sino que, en aras de una idea de cosmopolitismo que reverenciaba,[210] asumió el plurilingüismo adaptativo como su forma de estar en el mundo literario, cosa que encajaría con su quehacer de apátrida imbuido de pensamiento anarquista.[211] Sea como sea, su ideología obrerista y su defensa de un catalanismo de orientación libertaria[212] –sostenida a pesar de los problemas y las animadversiones que despertó hacia su persona durante sus estancias en Cataluña– le llevaron a exiliarse junto con otros centenares de miles de compatriotas en las postrimerías de la Guerra Civil, muriendo en el País Vasco francés.

Subtitulado «Narració africana», «La veu de Madame Ricard» es un relato fantástico perteneciente al volumen *Contes d'un*

---

[210] Malgrat (2009: 33-34) también advierte que Ruiz parece sentir una satisfacción especial situando a sus personajes en ambientes internacionales para producir una impresión de cosmopolitismo, conjugándose esto con su obsesión de ser visto como ultramoderno, sabio y refinado.

[211] «En el seu periple per Europa, va viure entre altres ciutats, a Barcelona, a París, a Bolonya, a Arle, a Suïssa, a Biaritz, a Tolosa. De la mateixa manera que canviava de ciutat, canviava d'idioma. Va escriure en català, castellà, francès i italià i fou traduït a l'alemany» (Malgrat, 2009: 10). Malgrat (2009: 11) atribuye la causa de estos continuos desplazamientos, que dieron lugar a sus escritos apologéticos y reivindicativos, a unos principios ideológicos a los cuales considera que se mantuvo fiel hasta su muerte.

[212] Aunque sus simpatías hacia el anarquismo –desde posicionamientos iniciales antiestatistas y revolucionarios– no cesaron de crecer a lo largo de su vida, en sus escritos Ruiz aunó obrerismo y catalanismo como sinónimos de «justicia» (Jardí, 1985: 96, 103). El crítico catalán que recuperó del olvido a Ruiz en la época democrática, Enric Jardí (1985: 169, 175, 177), lo encasilló como representante paradigmático e ideólogo de la izquierda catalanista del Modernismo.

*filòsof*[213] que se recrea en el esoterismo hermético, acompañado de un tono modernista afectado, repleto de cambios de tono y teñido de la filosofía del autor. En él, dos hermanas adolescentes[214] italianas –concretamente de Módena–, Nora y Bianchetta, residen en Orán a causa de unos negocios de su padre. La primera es la narradora homodiegética de un relato intradiegético que conforma la mayor parte del texto. Su narración viene propiciada por una invocación: en un breve fragmento inicial, la voz narrativa extradiegética la incita a recordar la historia sucedida en relación con la voz de Madame Ricard. Se puede interpretar que esta, una septuagenaria de nacionalidad francesa retirada en esa ciudad argelina colonial, encarna a la narradora extradiegética, evocando hechos que ella misma protagonizó. Nora nos habla a un año vista de los sucesos relatados y centra su discurso en la figura de Madame Ricard, ya que, al ser ella y su hermana unas jovencitas fuera de lugar, aisladas en su etapa de inmigración forzosa en un territorio tan cercano y a la vez tan distinto como es el Magreb respecto al sur de Europa, la anciana les hace compañía y les explica historias de su familia, de su país y de sus negocios.

El precedente del evento preternatural usado para crear suspense consiste en oír la voz de Madame Ricard llamando a Nora,

---

[213] Este volumen, que gozó de un cierto éxito debido más que nada al escándalo (Jardí, 1985: 106), contó con un prólogo firmado por el máximo representante poético del período modernista catalán, es decir, Joan Maragall (2009: 46), el cual aludía a la alteridad de Ruiz en el sistema literario catalán –o eso entiendo yo con sus palabras, probable alusión a la lengua materna de este y al realismo prevalente, tanto de gentil naturaleza *noucentista* como de decadente o truculento perfil modernista–, al mismo tiempo que resaltaba su aspecto inquietante, entroncando con su sentido fantástico: «[…] en Diego Ruiz és un element exòtic en la nostra ànima, i exasperat i dolorós, i pertorbador. En una paraula, creador […], en aquella regió, que li és familiar i preferida, del contacte de lo conegut amb lo desconegut, de lo vivent amb les causes, de la por a les remors estranyes que se senten en el confí dels sentits, a l'altra banda del mur que és nostre límit, parant-hi bé l'orella en la quietud de la nit».

[214] Se menciona que una de ellas, Nora, tiene dieciséis años en el momento de los sucesos (Ruiz, 2009: 47).

una voz procedente de la chimenea que presenta una ambigüedad típica de lo *unheimlich*: es conocida y al tiempo, nunca escuchada antes, angustiosa (*anguniosa*) (Ruiz, 2009: 49). A pesar de este efecto siniestro, se trata de una falsa alarma: cuando Nora sube al piso descubre a Ricard frente a montoncitos de monedas que esta teme que sean sustraídas por un «ladrón fantástico» al cual se dirige en forma de monólogo. De este modo se revela la adoración y la estima por este pequeño tesoro metálico por parte de la anciana señora, que va mucho más allá de la pasión mezquina por acumular bienes, volviéndose una avaricia enfermiza focalizada exclusivamente en el objeto: una fetichización en toda regla.[215] Lo expresa la misma Ricard en largas digresiones dirigidas a las hermanas italianas, un fragmento llamativo de las cuales es el siguiente: «jo adoro aquelles rodes regulars, callades, inefables, metàl·liques, sonores i dures –oh, dures com un destí!– d'or, de plata, de coure. No són coses, no; no són mortes. Viuen. Fortament viuen, tenen una ànima, són belles per si mateixes, són adorables pel llur tremp...» (Ruiz, 2009: 53). Se trata del preámbulo de una argumentación en que Ricard equipara la calidad de abstracción de la moneda como capital con la capacidad de abstraer el valor del arte, o de los recuerdos de los seres queridos, y esa misma cualidad abstractiva le permite compararlas con Dios, una divinidad dura como ellas, del color que evoca la eternidad y, en definitiva, igual de «adorables» (Ruiz, 2009: 54) –aunque no se trate de rasgos que en sí definan propiamente al Dios cristiano.

Tomando como modelo las diversas inversiones sintetizadas por Hatem, que como se ha visto en apartados anteriores representarían la malignidad del capitalismo en el pensamiento marxista, la actitud de Madame Ricard convoca tres de ellas: la económica, en que lo abstracto domina lo concreto, como hemos visto al respecto de las reflexiones expresadas por la anciana francesa; la inversión intra-

---

[215] «Són fidels, elles! Els fills no em volen, però elles sí que em volen. El marit m'ha despreciat jove encara, però elles m'estimen... Tenen un nom: jo les batejo, cada vespre; les compto, cada nit...» (Ruiz, 2009: 49).

subjetiva, en que el egoísmo domina la socialidad, ya que en el texto esta condición narcisista se reitera como vertiente relacional de la avaricia; y la inversión óntica, donde la materia muerta domina la vida, puesto que, en su soledad, Ricard está absolutamente determinada por la materia metálica de las monedas.[216] Además, las inversiones económica y óntica son conformadas por la narradora, la joven Nora, como un espacio de seres «fantásticos» –que hoy psicoanalíticamente designaríamos como «fantasmáticos»–, los cuales les permiten abandonar su monótona existencia de hermanas arrinconadas en un piso algeriano, al vincularlos con la imaginación interior y la capacidad de soñar. Se trata, pues, de una alucinación creativa y vitalista.[217]

No es un fantasma quien penetra minutos después del descubrimiento de Nora en la vivienda de Ricard para llevarse sus monedas, sino un misterioso personaje designado como «el noctámbulo» (Ruiz, 2009: 50), que bien podría representar el anunciador de la muerte. El fenómeno fantástico propiamente dicho se produce días después de la «alucinación» comentada en el párrafo anterior, y consiste en la audición post mórtem de la voz de una Madame

---

[216] En este sentido, también resulta interesante observar una metáfora de la narradora en que entra en juego lo concreto, aunque ya abstraído, con la abstracción del alma humana. Así, al descubrir la codicia de la anciana, Nora alude a la «pobreza mora» para intentar justificarla (Ruiz, 2009: 48), aunque no como un estado material sino como una calidad espiritual o un rasgo psicológico atribuidos al pueblo musulmán del Magreb: «i la pobresa mora es va infiltrar en l'ànima envellida, ja predisposada a l'avarícia».

[217] Afirma Nora: «la causa directa jo la veia, sempre, en mi. Dintre de mi. Però, al mateix temps, jo reconeixia que hi havia en mi més domini de la forma, més habilitat, més arts i més foc. […] L'art de l'al·lucinació es resumeix en un sol precepte: *voler que la imatge sigui*» [la cursiva en este caso es del original] (Ruiz, 2009: 55). Por otro lado, el vitalismo es más que evidente en la manifestación literal de alegría y voluntad de vivir por parte de la narradora, abrazando una síntesis perfecta con aquellas loas hacia la materialización del deseo: «la Voluntat de Somniar era el resum de la nostra filosofia» (Ruiz, 2009: 56). De este modo, no es para nada arbitrario que Nora y su hermana sean italianas, ya que el vitalismo ruiziano debió de ser mayormente una influencia de ese país (Carducci, D'Annunzio), al haber vivido en Bolonia ya como estudiante de doctorado.

Ricard llamando a Nora tras haber sido enterrada, bajo unos efectos ominosos que lógicamente superan la ocasión precedente.[218] El hecho de que el suceso sea testimoniado por ambas hermanas mina la posibilidad de una obsesión o un desquiciamiento por parte de la narradora, dejando solo mínimamente abierta la puerta a un caso de alucinación colectiva, bajo el influjo del discurso filosófico del entusiasmo en su versión expresada por Nora. Ahora bien, esta usa una terminología y una perspectiva seudocientíficas en relación con el evento.[219] Ella insiste en querer entender la «causa y la ley» de lo sucedido (Ruiz, 2009: 62), llegando a la conclusión supuestamente racional de que la llamada de Madame Ricard surgía, no de ella misma –al estar afectada de afonía en sus horas agónicas–, sino de una materialidad: así, igual que se produce la sensibilización de las placas del fonógrafo, las monedas acumuladas avariciosamente por la anciana constituirían el altavoz para emitir esa angustiosa llamada.[220] No obstante, su veracidad depende en última instancia del testimonio humano[221] y de su voluntad, volviendo al terreno de la subjetividad paracientífica: «¿i per què la Voluntat, la voluntat humana, no podria fer sensibles les matèries opaques? […] Les monedes tenen el secret d'aquella pobra vella. Madame les ha fetes sensibles; Madame les hi ha infós la seva ànima» (Ruiz, 2009: 64).

---

[218] «Una esgarrifança va gelar la sang del meu cor. Sí, jo havia sentit la veu aquella. Era una veu anguniosa, demanant auxili [...]. Era un accent massa conegut per mi: era Madame Ricard que em cridava» (Ruiz, 2009: 57).

[219] Sin embargo, a pesar de ello, la joven narradora plantea una situación que difícilmente puede tener valor científico, al asegurar en dos ocasiones que la lucha entre la incredulidad y la fe tuvo lugar fuera del mundo regulado por las «leyes de la duración y de la situación», esto es, fuera de las condiciones *a priori* kantianas (Ruiz, 2009: 58, 61).

[220] Malgrat (2009: 23) asegura que el tratamiento del género fantástico por parte de Ruiz resulta innovador por la ambigüedad que supone aplicar en los relatos la explicación racional o científica. Sin embargo, se trata de una práctica habitual tanto en las literaturas extrapeninsulares, como en la castellana o catalana.

[221] «I tinc la pretensió de presentar certs detalls del fet a què em refereixo, suficients per a infondre respecte a tots els qui apreciïn la sinceritat dels documents humans. Pretenc que dubtar de l'exactitud de la meva relació equivaldria a rebutjar la certesa del més verídic testimoni d'home» (Ruiz, 2009: 51).

Las referencias de la narradora extradiegética –que identifico con Ricard– a las «voces amigas» que dice escuchar Nora y a la supuesta vida eterna de esta joven italiana conllevarían la constitución de una comunidad creencial en torno a la pervivencia de los espíritus de los muertos.[222] Esto produce una cierta contradicción, si se quiere, con los planteamientos de Ruiz en torno a su filosofía del entusiasmo, altamente individualista y contraria a los postulados católicos. Así, la línea de pensamiento ruiziano se basaría en la obligación permanente de osar ser Dios, con un único imperativo moral, consistente en la usurpación constante del fruto del árbol edénico del conocimiento para apropiarse del patrimonio de la divinidad: «tenir el valor de caure permanentment en la temptació –i, per tant, gosar pecar, blasfemar i odiar […]» (Pérez, 2015: 25). Con todo, la mencionada comunidad se perfila en el texto de forma muy vaga, pudiéndose asumir una reunión de voluntades libres que compartirían un espacio preternatural incógnito. Al mismo tiempo, obviamente, en este marco ejerce un papel protagonista la solitaria francesa, que es presentada por la narradora del siguiente modo: «Madame Ricard, de totes maneres, era un autèntic "personatge

---

[222] «Dolça Nora, terrible Nora, tu viuràs, malgrat això, més que la llum d'Itàlia i més que les estrelles del desert. Tu ets sempre, tu no passes mai. Tu sents les nostres veus amigues» (Ruiz, 2009: 47). Esta voluntad encaja por partida doble con dos aspectos vitales de Ruiz mencionados por Malgrat (2009: 13): el adoctrinamiento religioso de carácter católico que sufrió durante su infancia, que enlazaría con la base comunitarista que subyace en el fragmento, así como su reacción en negativo hacia Dios en su etapa de madurez, que ayudaría a entender la ausencia de perspectiva católica en el deslumbramiento de la narradora ante el misterio que dice experimentar. Dicha ausencia tomó cuerpo en un «satanismo confeso» por parte de Ruiz (Pérez, 2015: 15), de raíz eminentemente carducciana. Respecto a la afirmación de la narradora advirtiendo que no cree en los espíritus, sino en una «explicación natural» de los hechos (Ruiz, 2009: 61), probablemente se refiera a justificaciones sobrenaturales o preternaturales de los hechos, frente a una adscripción cientificista algo extravagante muy propia del autor del relato: «explicar aquella veu com a producte d'un esperit és posar-se, *precisament*, fora de tota explicació. Tampoc no és explicar. Explicar és reduir un fet extraordinari a una llei de la Naturalesa» [la cursiva en este caso es del original] (Ruiz, 2009: 63).

misteriós" i, si voleu, més que un personatge, un enigma, un símbol. Un emblema» (Ruiz, 2009: 49). En efecto, si el acto entusiasta de constante afirmación del individuo comporta necesariamente la soledad, el alejamiento y el olvido de los demás (Pérez, 2015: 26), Ricard ejemplifica perfectamente este rol, aislada en un Orán extraño y convertida en un emblema del entusiasmo filosófico de Ruiz;[223] y, de hecho, seguramente en una figuración del mismo escritor, como si fuera un curioso presentimiento[224] del deambular por Europa en soledad y maginado que le depararía su incapacidad de mantener un puesto de trabajo estable o unas relaciones sociales con continuidad. Es más, si la avaricia de Ricard era sancionada por el catecismo como uno de los pecados capitales, la filosofía del entusiasmo de Ruiz justamente impelía a cometer este tipo de actos viciosos contra Dios,[225] por lo cual Nora –símbolo de esa juventud que desea encontrar un nuevo tipo de vitalismo liberador– y Bianchetta desearán no solo *compadecer* –la actitud cristiana a secas–, sino sobre todo *comprender* a Madame Ricard, con la cual sellarán ese poderoso sentimiento de intimidad que las unía.[226]

De este modo, la personalización en la figura de Nora de ese vitalismo y el hecho de ser caracterizada mediante una intrigante dualidad –dulce y terrible, africana e italiana al mismo tiempo–

---

[223] Afirma Nora acerca de Ricard: «ens arribà a preocupar la solitud d'aquella senyora. Sola; sempre sola. Cap amistat ni cap relació de família» (Ruiz, 2015: 48).

[224] Pérez (2015: 13) corrobora que Ruiz era un escritor extremadamente proclive a hablar de sí mismo en sus obras. En este caso, si se me permite la ironía, se trataría de un caso interpretable como un fenómeno preternatural, aunque extratextual.

[225] La exaltación del pecado de la avaricia es un acto de blasfemia que, en la argumentación ruiziana contenida en su opúsculo *Diàlegs i màximes del Super-Christ* (1911) –publicado originalmente junto con *Contes de glòria i d'infern*–, tiene un valor moral al manifestar la ambición del ser humano por apoderarse del enigma del universo y transformarse en Dios (Jardí, 1985: 112).

[226] En uno de los monólogos dirigido a las jóvenes hermanas antes de morir, Ricard asevera: «¿no sóc jo, més aviat, una gran ànima apassionada per coses petites, però apassionada amb tot el foc, amb tota la sinceritat, amb tot l'entusiasme de les grans ànimes somniadores?» (Ruiz, 2009: 52).

supone una cierta asunción de símbolo, o incluso de mitificación idealizadora, en que se fusionaría la literatura con las creencias, tomando además a instancias de Madame Ricard la función de autora-testimonio de unos sucesos que, por su carácter trascedente, se perfilan como contenido sagrado del texto narrado. Paralelamente, se observa el uso de la figura femenina para representar una serie de valores misteriosos, en este caso no por una obscuridad intrínseca como «el continente negro» de Freud, sino por la ambigüedad que las caracteriza, la bipolaridad que podríamos relacionar con las imágenes tan difundidas coetáneamente de la *donna angelicata* y de la *femme fatale*,[227] la mujer dulce y abnegada frente a la mujer rebelde y terrible que lleva a los hombres a la perdición. Nora y Madame Ricard por sí mismas reproducen una contraposición entre belleza, juventud y ansias de conocimiento, por un lado, y decaimiento físico, vejez y charlatanería, por el otro. La francesa, por su parte, al ser depositaria de una leyenda, es comparada con un edificio abandonado o las urnas de conventos o palacios, es decir, espacios huecos, vacíos, como si, en lugar de valorar la experiencia que transmite a través de su voz anciana, se quisiera remarcar su inutilidad y su ruina personal por la incapacidad ya de tener más hijos, una de las tareas «sagradas» de las mujeres. En definitiva, y a pesar de alguna dudosa referencia de cariz feminista,[228] la encarnación de Ricard en su propia voz, igualmente inmaterial, subraya esta vinculación con el vacío y lo etéreo, la pobreza física y espiritual al mismo tiempo: si la anciana francesa resultó un apoyo para Nora y su hermana mediante sus historias, fue solo a modo de divertimento pasajero y banal, y si su voz des-

---

[227] Malgrat (2009: 26) establece que tal dicotomía es recurrente en la narrativa breve de Ruiz a la hora de simbolizar la oposición pureza-perversión.

[228] La narradora define la cocina en dos ocasiones como el «despacho de metafísica» reservado a las mujeres por la época de la civilización (Ruiz, 2009: 49; 57), en una afirmación harto ambigua respecto a su sentido: ¿se ensalza el espacio de la cocina para ensalzar también las capacidades (filosóficas) de las mujeres? ¿o se trata de un enmascaramiento del hecho de aceptar implícitamente la reclusión espacial de estas?

pertó un misterio, fue solo como una manera de revelar la capacidad preternatural de transmitir la voz humana a objetos materiales como las monedas.

Respecto al espacio en que suceden los hechos expuestos en la narración, África no puede alzarse como el continente negro en su dualidad de sentidos, espacio de misterios ignorados e innombrables análogo a la piel de sus habitantes, en lectura etnocéntrica suscrita por la dominación colonial secular. De hecho, la población de Orán es descrita por la narradora como cosmopolita, por lo cual se deduce que Nora centra su atención en las clases medias y altas que configuraban el estamento alógeno, nada extraño si tenemos en cuenta que por su edad no tenía demasiadas posibilidades ni motivos para salir fuera de ese ámbito, sentido probablemente como una protección ante lo otro.[229] La joven italiana llega incluso a identificar totalmente el lugar con las personas de este círculo cerrado: «Madame Ricard va ésser per a nosaltres Orà, i nosaltres dues per a Madame Ricard, Orà també» (Ruiz, 2009: 48). Ahora bien, el espacio africano es justamente la alteridad, y ello se visualiza en el texto a través de imágenes que evocan algo terrible y fiero, salvaje, mientras que los países europeos mencionados, Italia y Francia básicamente, se vinculan a la dulzura y el candor. Es decir, el pretendido cosmopolitismo no es más que un eufemismo para evitar términos explícitos que refieran la situación colonial de explotación de la alteridad autóctona. A pesar de aparecer una cierta valorización de los calificativos referidos a lo africano, en realidad no se identifican con los elementos positivos que aluden a la filosofía del entusiasmo transmitida a lo largo de la narración, quedando solo como un aspecto inquietante –pero sin desarrollar– de la personalidad de Nora.

---

[229] Cabe añadir que las dos hermanas son huérfanas de madre, por lo cual Madame Ricard vendría a sustituir la presencia protectora femenina de la difunta a través de rasgos propios en Occidente de abuelas, tías o tías abuelas; y más teniendo en cuenta la ausencia habitual del padre, siempre ocupado con su trabajo fuera de casa.

En definitiva, si bien podríamos encontrar trazas potentes del pensamiento ruiziano en las caracterizaciones de Madame Ricard o Nora, sus rasgos de género conducen a descripciones ancladas en la tradición misógina, aspecto que contradice el presunto espíritu feminista y avanzado del autor del relato. También resulta contradictorio el cosmopolitismo que se reclama, más próximo en el fondo al imperialismo que acabó propugnando Eugeni d'Ors, compañero de bachillerato y de tertulia de Ruiz, que a la convivencia armónica y enriquecedora entre miembros de diferentes culturas. Igual sucede con el espíritu libertario, pudiéndose ambos ser considerados «de salón». En este sentido, por un lado en el texto se detectan indicios de valoración como ideología del progresismo libertario –más que del anarquismo *stricto sensu*–, es decir, la maximización de la libertad individual, la ausencia de creencias institucionalizadas y el aprecio por lo marginal creativo; incluso una integración paracientífica de la existencia post mórtem en el ámbito de las leyes de la Naturaleza, muy propia del espiritismo próximo al movimiento anarquista coetáneo. Por otro lado, sin embargo, las fisuras respecto al progresismo feminista y cosmopolita ya apuntadas, así como la emersión de la cara oculta e inhóspita del capitalismo en forma de inversiones[230] (óntica, económica e intrasubjetiva) erosionan la cohesión del discurso y plantean que la expresión popular «de salón» extracta de forma pertinente y vivaz el resultado final del análisis ideológico de este relato fantástico. En definitiva, usando un dicho estrechamente ligado de forma sinecdóquica a las monedas, canalizadoras de lo preternatural en el relato, se puede decir que no es oro todo lo que reluce.

---

[230] Un ejemplo de esta aparente incongruencia ideológica en el discurso ruiziano es el hecho de oponer, por un lado, «Humanidad» y «capitalismo», al mismo tiempo que –en una conferencia pronunciada en Barcelona en los albores de la II República– valoraba positivamente las aptitudes económicas del pueblo judío y especialmente su papel decisivo en el desarrollo del capitalismo, como una sanción del mismo en su «lucha» contra el cristianismo (Jardí, 1985: 123-124). Este «giro semítico» podría haber estado fraguándose en el tiempo de escritura de «La veu de Madame Ricard», a partir de la vinculación estereotipada de los judíos con la avaricia y la acumulación de riquezas.

### 2.3.4. «El caballero, la muerte y el diablo» de Á. Cunqueiro

Álvaro Cunqueiro (1911-1981) fue uno de los escritores más representativos durante el franquismo de una tenaz producción literaria que escapaba de los moldes de lo mimético. Nacido en Mondoñedo, población de la Galicia rural, hizo de sus paisajes una de las fuentes de inspiración, que se imbricaba con toda una serie de referentes culturales vinculados con las tradiciones reivindicadas por intelectuales y artistas de esas tierras: la magia y todos sus componentes –bastantes de los cuales compartidos, eso sí, con tierras limítrofes de Asturias y León– y el patrimonio celta. Sin entrar en la autenticidad de estos referentes –aspecto que obviamente no es el tema de mi análisis–, sin duda constituyen puntales ineludibles a la hora de tratar la prosa de Cunqueiro, rebosante al mismo tiempo de préstamos de las literaturas de otras tierras y del imaginario cultural de lo irreal ajeno a aquello que se entiende comúnmente por la tradición gallega o hispánica, en ocasiones convergiendo todos ellos, como en el caso de una de sus más egregias fuentes: los paralelismos con la Bretaña[231] y el mundo artúrico. Sin embargo, ni todo el peso de la literatura pudo borrar la actitud de un autor que, estando comprometido con el galleguismo de la Segunda República desde el humanismo cristiano liberal-conservador, optó por apoyar al Franquismo por sus profundas convicciones anticomunistas y el presumible temor a represalias.[232] Esto, y no solo una producción literaria que

---

[231] En el «Epílogo para bretones» de *Las crónicas del sochantre* afirma el Autor –así se denomina a sí misma esta instancia– lo siguiente: «el campo y las ciudades, los ríos y los vados, los caminos y las ruinas, los he pintado del natural de la tierra mía, Galicia, siendo ambos, el bretón y el galaico, reinos atlánticos, finisterres parejos en flora y fauna, y provincias vagamente lejanas. […] Para un gallego, las historias bretonas de fantasmas, brujas, mendigos, santos y héroes, tienen el sabor de lo suyo propio…» (Cunqueiro, 2011: 269, 271).

[232] González Somovilla (2001b: XXIX) arguye que su colaboracionismo con medios falangistas o franquistas en general, la denominada «era azul» cunqueiriana, fue consecuencia de «[…] el miedo y el principio de supervivencia», aunque apunta

no cuadraba con el realismo crítico de los antifranquistas, le costó la marginalización, la cual territorialmente ya era un hecho manifiesto, al situar su espacio vital y un buen número de sus trasuntos literarios en los límites de su querida Galicia. Otro aspecto cardinal respecto a la obra de Cunqueiro es su bilingüismo: el autor escribió tanto en gallego como en español, llegando a traducir o supervisar personalmente las traducciones de sus obras en lengua propia al castellano.

En este caso, naturalmente he optado por seleccionar una de las narraciones que fueron escritas originalmente en esta última lengua, perteneciendo pues a la literatura española.[233] Según explica el mismo Cunqueiro, «El caballero, la muerte y el diablo» fue publicada en la que Manuel Forcadela denominó «la década prodixiosa» del autor[234] (González Somovilla, 2011a: XV). Aunque posteriormente fue integrada en el volumen de relatos *Flores del año mil y pico de ave* (1968), en realidad constituye la tercera y última parte de lo que Cunqueiro denominó su «ciclo bretón» (González Somovilla, 2011b: XXXV, XLIX), compuesto también por las novelas *Merlín e familia i outras historias* (1955) y *As crónicas do sochantre* (1956), ambas originalmente en gallego. A pesar de ello, definir como narración breve esta obra de Cunqueiro no resulta controvertido desde el punto de vista de la longitud de la misma, que no llega a las cuarenta páginas en la edición de sus obras literarias en castellano, sino por la composición de la misma. En efecto, tal y como es habitual en el escritor gallego, se construye a partir de historias diversas, encadenadas en un ir y venir de personajes y motivos, que se desarrollan en suculentas digresiones narrativas, contadas básicamente por

---

que autores como Xesús Alonso Montero o Manuel Gregorio González vieron en ello una reacción ante la ideología marxista y las políticas del Frente Popular. En todo caso, en 1943 fue expulsado de Falange acusado de malversación de fondos.

[233] No me consta de que exista un original gallego de la misma, ni que hubiera sido traducida posteriormente a esta lengua.

[234] Sin embargo, la también escritora gallega y amiga personal del autor, Elena Quiroga (1984: 72), en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, afirma que Cunqueiro empezó a escribir el relato bastante antes, es decir, en 1939.

narradores intradiegéticos,[235] pasando de un argumento al otro con una gran facilidad. ¿Qué es lo que une, pues, a estas historias para considerarlas un relato único? El marco como pieza independiente la estableció el autor al verlas –supongo– como un conjunto suficientemente homogéneo por cuanto las relata principalmente una voz narrativa que actúa de hilo conductor, un narrador extradiegético anónimo,[236] y por la unidad espacio-temporal que conforma el lugar donde se narran las historias: la posada en que tiene lugar buena parte de la acción y la narración de historias, así como sus alrededores, la isla de la Salgueira[237] y el lugar de Pacios como testigo mudo y agente en alguno de los sucesos relatados.

Fundamentalmente se distinguen tres bloques narrativos, que se corresponden a la estructura tripartita del título, y que resultan los más interesantes des del punto de vista de la tensión entre lo fantástico y lo maravilloso. Así, el primero está dedicado al caballero, en este caso un apuesto personaje, rubio y distinguido, cuyo nombre es Leonís de Soage. Tras cruzar el río con el barquero que inicia el relato, Felipe de Amancia,[238] llega a una taberna que tam-

---

[235] El narrador extradiegético relata las historias de los apartados finales, titulados «El barquero», «Mandanela» y «El osar». Estos no presentan sucesos o fenómenos fantásticos ni maravillosos.

[236] Cabe decir que, curiosamente, a pesar de su condición extradiegética, no hace acto de presencia en la narración hasta bien avanzado el texto, es decir, cuando se inicia la sección titulada «La muerte». Pérez-Bustamante Mourier (1990: 136) identifica este narrador extradiegético con el autor real, es decir, Cunqueiro, cuyo apellido como álter ego autorial sí que se usa explícitamente en el paratexto de *Merlín e familia*. López Guil (2005: 156) destaca la presencia de esta función autorial en las notas preliminares de sus obras.

[237] Se trata también del nombre en gallego de una planta enredadera que podría tener relación analógica con el formato encadenado de las historias contadas en el relato. López Guil (2005: 158) lo relaciona con el sauce, ya que *salgueira* es la forma femenina de la palabra que lo designa en gallego, estableciendo que se trata de una alusión al «[…] árbol de Perséfone, cuya alternada estancia en los infiernos y en la tierra origina, en la mitología clásica, el ciclo estacional».

[238] Se trata también del protagonista de *Merlin e familia*, volumen en el cual explica su mocedad, que pasa en un lugar identificable con los paisajes de Mondoñedo, aunque transfigurados fundamentalmente por el uso de lo maravilloso.

bién funciona de posada. Dice venir de un reino lejano llamado Narahio –una posible ironía por el hecho de producir muchos cítricos y por las torres naranjas de su castillo–,[239] de cuyo rey es mensajero. Explica que su linaje viene de antiguo y que las hazañas de su abuelo inspiraron romances, que le recitaba su madre al acunarlo. Y relata su secreta misión de entregar un mensaje a don Silván en Roma bajo una falsa identidad, aunque renuncia a ello y decide peregrinar a Compostela, perseguido muy de cerca por los perros rabiosos y el enano de don Silván. La segunda parte, dedicada a la muerte, la narra un envejecido Felipe de Amancia, que afirma enigmáticamente que siempre la recuerda, aunque le traiga malas sensaciones: «algo se posa en mi corazón. Algo que no es bueno» (Cunqueiro, 2011: 659). Explica cómo un hombre gordo y colorado, que tomó por maragato, se presenta como el «avisador de la Muerte en este país», dedicado en este caso a cazar sirenas como su padre, y también fantasmas, brujas, adivinos, enanos y voladores. En realidad se llamaba Villegas, y su última víctima había sido una tal Dorotea, mientras esta se peinaba en la playa. En su cesto, el siniestro personaje transportaba la cabeza de la misma, que debía llevar hasta Ruán para que fuera desechada por medio de un ritual con tintes de conjuro. El título del tercer bloque, «El diablo», se refiere ni más ni menos a una mujer cuarentona castellana[240] de aires elegantes, bien ataviada, enjoyada, y de ciudad. La historia del encuentro con este ser monstruoso también lo relata Felipe al narrador extradiegético. La primera nota inquietante en el personaje es la ausencia de barro en sus zapatos, tras haber andado por terrenos encharcados. La mujer intenta simpatizar con el narrador, con quien come e incluso le pide que le ajuste el corsé. Sospechando que se trata de una mujer vinculada con el Mal por confesarle que lleva consigo un documento que certifica la venta del alma de una persona, Felipe la espía por el ojo de la cerradura y ve que en la cabeza,

---

[239] En la provincia de La Coruña existe una parroquia denominada Narahío, en la cual se alza un castillo con vistas al valle del río Castro.

[240] ¿Se trata de un leve desquite por parte del escritor gallego hacia aquellos que su compatriota Torrente Ballester llamaría «los godos»?

bajo el moño, tiene un gran cuerno («cornacho») negro. Pero el posadero no le cree.

El topónimo del lugar donde se ubica la posada, Pacios, aunque no se pueda localizar hoy en día como tal, pertenece al sistema cultural y lingüístico gallego, igual que el apellido del mensajero, Soage. En relación a este personaje, cabe señalar que Leonís es el nombre del reino de las versiones hispánicas del Tristán, perteneciendo pues a la materia artúrica, corpus de donde beben tantas obras del escritor gallego, apasionado por el mundo celta.[241] Ahora bien, la gran mayoría de la toponimia que se halla en el relato existe y no hay ningún motivo para suponer que en el plano ficcional no se ubique del mismo modo que en el plano de la realidad. Me refiero a topónimos internacionales como Roma, Venecia, Saint-Malo, Bretaña, La Habana, Inglaterra o Adana (bizantina, actual Turquía), pero también a nombres de lugar gallegos o colindantes, como Santiago de Compostela, Lugo o Santander. Otros muchos, sin embargo, aunque existen como tales en nuestro mundo, es posible que en lo ficcional hayan sido manipulados por el autor con el fin de reflejar un entorno cultural y lingüístico gallego verosímil, pero sin reflejar una transposición total de la topografía, como el *rego da* Salgueira,[242] Belesar[243] o Mellid.[244] Otros pocos, plenamente inventados, nos ofrecen un significado que trasciende estos juegos disposicionales. Así, el río Osar –la mención del cual cierra la narración– es el símbolo de la existencia y la memoria, en el senti-

---

[241] En el relato también aparece Lanzarote y otras alusiones a la materia de Bretaña.

[242] Pequeño afluente del río Furelos, en la provincia de Lugo.

[243] Parroquia en la provincia de Pontevedra, donde ficcionalmente se hallaba el molino del abuelo del narrador.

[244] Un municipio de la provincia de La Coruña. Otros de los localizados serían: Candás, población en la costa asturiana; Arneiro, una localidad de la parroquia de Goá en la provincia de Lugo; las playas de Esmelle y de San Xurxo en el Ferrol; la aldea de Andias, en la provincia de Lugo; Lindín, feligresía perteneciente al municipio de Mondoñedo; Becerreá, municipio de la provincia de Lugo; o Arnois, provincia de Pontevedra.

do de que finaliza y acaba en un mar que no sería sino el fin, la muerte.[245]

El escenario que se nos presenta, pues, posee tintes diversos que intentaré sintetizar. Por un lado, al contener elementos míticos[246] y situarse al mismo tiempo en un marco temporal y unas ubicaciones más bien realistas, podríamos pensar que se trata de un espacio de tipo legendario, y por lo tanto, perteneciente a la modalidad de lo maravilloso. Como decía el escritor «vecino» José Mª Merino (2007: 52):

> *El caballero, la muerte y el diablo* prefigura el estilo y la estructura de una parte importante de lo que va a ser la obra narrativa de Cunqueiro, la mezcla de referencias míticas con elementos de una realidad campesina reconocible, una voz en la que se mixturan el tono culto y el desparpajo popular, el júbilo de la narración junto al destino tenebroso de los héroes, del mismo modo que otros textos de este conjunto marcan lo que luego el autor desarrollará ampliamente en otros libros.

En este sentido, la presencia de entes de carácter mítico resulta reveladora: las sirenas, habitantes de los mares de Narahio, que se dedican a acabar con la vida o el buen juicio de los hombres que escuchan su canto, o la lucha del abuelo de Leonís contra un gigante y una serpiente en las Indias. Paralelamente, Felipe, el narrador, asegura haber visto –además de una sirena vengativa y al mismísimo diablo en cuerpo de mujer– dos elementos importantes del mundo mágico de la tradición gallega: la Santa Compaña y la Hestadea.[247] En el episodio de la supuesta diablesa, las alusiones a lo

---

[245] También parece totalmente inventada Narahio, el reino de Leonís de Soage, quien, si es de Soage, ¿por qué tendría que ser de otro lugar?

[246] A este tipo de materiales, circunscritos en una época dictatorial, determinada crítica les ha otorgado una función ideológica en contra del sistema o de protesta contra la realidad socio-económica. De este modo, Robert C. Spires (1978: 275) opina que: «la función del marco mítico en *Un hombre que se parecía a Orestes* es la de subrayar la ineficacia de mitos compensadores en el mundo prosaico de la España semidesarrollada de la tercera década de posguerra».

[247] En realidad, esta última no es sino otra forma de designar la Compaña, siendo este el término popular para denominarla que usa el narrador del relato, sin

fantasmagórico adoptan el cariz de lo maravilloso metanarrativo tan típico de las novelas y otros cuentos del escritor gallego. Esto se aprecia especialmente en el fragmento en que la mujer explica que conoce varios fantasmas, por ejemplo uno inglés que vive en un gran reloj de pared y otro que deambula por el mundo queriendo pagar una deuda (Cunqueiro, 2011: 670). Por otro lado, a lo largo del relato tropezamos con términos o visualizamos objetos que nos proyectan a un mundo medieval o, como mínimo, propio de épocas europeas preindustrales, en que la construcción realista está allí, pero remitiéndonos, queramos o no, a la ficción maravillosa tradicional: los donceles, un mensajero real, torneos, el hecho de vestir a la napolitana, a la moda romana (con capa de vueltas carmesíes) o en bizantino, ciñendo espada, etc.

Con todo, se encuentran demasiados elementos discordantes para poder proceder a una deducción tan unívoca. El primero de ellos es la sensación de cotidianidad que recorre muchos fragmentos del relato, a veces incluso con atisbos de hiperrealismo.[248] Por un lado, sobresalen las abundantes referencias gastronómicas a la comida –los caldos, los chorizos, las mazorcas, el queso viejo, una liebre con salsa– y la bebida –el aguardiente, el ribeiro, el espadeiro, el albariño–, y las formas o procesos de prepararlos, servirlos y consumirlos. Cuando el singular y grueso personaje que llega a la posada habla de sirenas, Felipe comenta que esas historias eran «antigüedades», ya que en su tiempo no habían sabido de ningún suceso semejante (Cunqueiro, 2011: 660). En el apartado titulado «El barquero», el narrador extradiegético llega a revocar la verosimilitud de Felipe como narrador al asegurar que su mejor baza como persona era su fantasía, que «[…] gastaba cada día» (Cunqueiro, 2011: 673). Al mismo tiempo, destacan notas diversas que se podrían vincular a la estética de las vanguardias artísticas contemporáneas: al parecer toda ella fina como el cristal, la reina

---

la forma «Santa», que la convierte en el apelativo culto y literario de la misma (Martín Sánchez, 2002: 410).

[248] López Guil (2005: 161) también utiliza este término de Roas, afirmando que permite leer las *mirabilia* como *naturalia*.

Beatriz, señora de Narahio, murió porque acabó rompiéndose (Cunqueiro, 2011: 644), y se advierte anacronismos que pululan por este y muchos otros textos del autor gallego –un reloj, violines, pistolas, la guardia civil (Cunqueiro, 2011: 642, 652, 655, 657, 662)–.[249] En relación con estos últimos, se construye un entramado irónico que desconcierta a los lectores, al tiempo que les incita a buscar respuestas fuera de la simplicidad de lo genéricamente maravilloso o legendario: «la identificación del anacronismo nos enfrenta a un enunciado predominantemente irónico que refuerza la complicidad del lector ante el juego de imposibilidades que ejercita el narrador»[250] (González Castro, 1996: 136-137).

Así, pues, el componente humorístico en el relato se revela muy cercano a los anacronismos y los efectos de las vanguardias, a veces de manera indisociable de dichos efectos, ya que comparten el aspecto lúdico y *épatant*.[251] De esta manera, la mancha de sangre que deja la cabeza de la sirena en el suelo de la posada no se puede quitar de ninguna manera, igual que la de Lady Eleanore en la novela corta de Wilde *The Canterville Ghost* (1887), aunque en Cunqueiro (2011: 666) se llega a la sorna cuando el narrador insinúa que las perras se ponen en celo al olerla. También resulta cómico que Felipe considere que el señor Villegas –el Anunciador de la Muerte– ha exagerado su oficio, no pudiendo ser él quien avise de la llegada

---

[249] Si consideramos que la mayoría de elementos nos ubican isotópicamente en un marco medieval, también serían anacronías las mazorcas de maíz y el tabaco (Cunqueiro, 2011: 642, 660).

[250] González Castro (1996: 137) desarrolla la cuestión en una interesante línea socio-crítica que aquí no voy a desarrollar: «ése es el tiempo en el que se sitúan los hechos; el tiempo paradójico. Haciendo uso de la nomenclatura bajtiniana, el tiempo paradójico es la expresión de un cronotopo pleno que reúne en armonía espacios y tiempos muy dispares. Varias secuencias temporales confluyen en una misma secuencia, sin que ninguna de ellas subordine a las demás. Este tipo de cronotopo ambiguo resulta de la superposición del eje diacrónico sobre el eje sincrónico; es decir, la progresión histórica agrupada en la simultaneidad de todas sus ocurrencias».

[251] Martínez Torrón (1980) dedicó todo un estudio a analizar el aspecto lúdico de la narrativa cunqueiriana.

de su hora a la gente, por lo cual sugiere que es un mero «espolique» de la Dama Negra (Cunqueiro, 2011: 666).[252] Aproximándonos a lo ideológico, debo remarcar que el narrador también desarrolla la vertiente humorística por medio de expresiones misóginas, especialmente en el episodio referido al diablo.[253] No obstante, sobre todo cabe advertir que en el texto la visión que se ofrece de la mujer es harto negativa, puesto que en general son ellas los seres monstruosos: la estatua animada, la sirena devora-hombres y el Diablo encarnado. Por lo tanto, en el texto reina la misoginia tanto en lo fantástico como en lo cómico.

Sin embargo, destacan dos elementos irruptores que a mi parecer desestabilizan irremediablemente el marco ficcional del relato cunqueriano en cuanto escenario maravilloso o legendario, en el sentido que otorgamos convencionalmente a estas categorías. Me refiero al erotismo y a lo fantástico. En cuanto al primero, los ejemplos son múltiples, y eso teniendo en cuenta que se trata de un texto con una extensión mucho más limitada que una novela. Así, aparece la explicitación de un incesto, en que Sibila, la hermana, se entrega a Silván, su hermano, para hacer el amor, mientras el Leonís describe con apego el busto de ella (2011: 650). Paralelamente, son relevantes la estatua de una mujer desnuda de tamaño natural en el jardín de Silván y la orgía de excesos amorosos que mantienen en el salón mientras les espía el caballero narrador[254] (Cunqueiro, 2011: 654, 656). Por otro lado, no se puede olvidar la descripción del busto de la sirena por parte de su captor, el señor Villegas: «[…] la tabla

---

[252] Otros fragmentos llenos de comicidad serían los referentes a embalsamar la reina Beatriz con esencia de membrillo, tener la cara seria como un guardia civil, o llamar «anabolenas» a las sirenas hechiceras de hombres (Cunqueiro, 2011: 644, 662, 664). En relación con esta última ocurrencia cunqueiriana, hay que decir que las expresiones populares cumplen un papel humorístico esencial en el texto, por ejemplo: «como dicen en este país, siempre hay un diablo que se parece a otro» (Cunqueiro, 2011: 667).

[253] Se trata de las siguientes: mujer de siete hebras, mujer del rabo de Satanás, Dios te libre de moza adivina y de mujer latina (Cunqueiro, 2011: 668).

[254] Añade este en alusión a la estatua: «pasó a mi lado, desnuda y perfumada, camino del pedestal (Cunqueiro, 2011: 656).

del pecho noble y rellena, si no es la cueva donde el cuello nace, y los senos, aunque algo bajos, firmes en toda abundancia» (Cunqueiro, 2011: 660-661). Y durante la captura, en la cual ella le ofrece servicios sexuales y él lo explica, el religioso caza-sirenas no duda en revelar sus lúbricos deseos: «os digo que así desnuda como estaba, tumbada en la arena, apetecía, y tenía que llevarse uno a sí mismo con cuidado el pulso si no quería rodar por la cuesta abajo» (Cunqueiro, 2011: 662). En referencia a Madalena, de la cual se menciona en más de una ocasión que está regordeta, se usa tanto la comicidad popular al describir sus atributos,[255] como una visión más sensual, por ejemplo en el fragmento en que el narrador, un niño de ocho años, observa cómo la chica se desnuda completamente, y se acaricia las ancas y los pechos con mirada narcisista (Cunqueiro, 2011: 674). Asimismo, en relación con este erotismo profuso, debe ponerse de relieve la ausencia de moralejas y de controversias morales predominante en la narración maravillosa. Es cierto que Leonís, cuando descubre a don Silván manteniendo relaciones incestuosas con su hermana-estatua, afirma desconsolado: «¡en verdad es triste que tan buen caballero sea tan gran pecador!» (Cunqueiro, 2011: 656). Pero lo afirma aisladamente, sin gozar del apoyo o la complicidad del narrador extradiegético –que no interrumpe en ningún momento el relato monologado del caballero extranjero–, y, además, de la actitud lasciva de don Silván se lamenta el mismo personaje (Leonís) que más adelante va a regodearse con las carnes jóvenes y juguetonas de Madalena, la joven de la posada con quien pasará allí su última noche.[256]

Otro elemento fundamental es el efecto fantástico moldeado a través de figuraciones de lo imposible que recorren los tres bloques argumentales mencionados, figuraciones que provocan escenas de verdadero pavor entre personajes que representarían un

---

[255] «La verdad es que ella estaba como esas que los médicos mandan tomar por medicina» (Cunqueiro, 2011: 653).

[256] O como mínimo el barquero tiene sospechas razonables de que así sucede, por las miradas entre Leonís y la chica, su complicidad, y el regalo que el caballero le deja a ella, un pañuelo expresando un sucinto deseo de carácter amoroso.

grado de sensibilidad «estándar», no así entre los monstruos o las personas insensibles por su perversidad.[257] De este modo, Leonís pasa miedo en diversos momentos, como cuando escucha todas las noches a la misma hora una pieza musical de cariz misterioso: «yo cobré temor, pareciéndome que algo, conjuro o encanto, se escondía tras ella» (Cunqueiro, 2011: 652). En este fragmento se podría argüir que la sensación de espanto proviene de algo explícitamente mágico, pero cuando se refiere a la pesada estatua de mármol que habían colocado en el jardín el efecto resulta claramente siniestro. Así, Leonís reconoce en el rostro de la figura esculpida a la hermana de don Silván, con quien ya sabemos que había mantenido una relación incestuosa: «[…] contemplé la estatua de doña Sibila, que estaba labrada en un mármol blanquirrosado que semejaba carne, y en el pecho y garganta y en las hermosas piernas se le transparentaban a modo de venillas azules. Tan aparente estaba doña Sibila, que me sonrojé de encontrarla desnuda» (Cunqueiro, 2011: 654). Y, tras escuchar de fondo una letanía coral de difuntos procedente de una abadía cercana, mientras suena una música misteriosa de violín, «un pasaje en el que parecía desatarse un viento de fuego y alegría en las cuerdas y el pecho del violín» (Cunqueiro, 2011: 655-656), «comenzó la estatua a moverse, el mármol a despertar. Vi con los ojos míos levantarse la doña Sibila de mármol y […] brincar del pedestal al césped. La movía la música, aquella pieza era como su alma» (Cunqueiro, 2011: 656).

---

[257] Martínez Torrón (1980: 34-35) acepta que se denomine «fantástica» la narrativa del escritor gallego, pero en un sentido extenso que, poniendo en primer plano su comicidad, le conduce a afirmaciones acerca de su prosa como la siguiente: «nos encontramos simplemente ante un relato maravilloso y bromista, que ejercita un sano ludismo malabar sobre la cultura, y despoja a lo fantástico de su habitual seriedad». De hecho, para este estudioso Cunqueiro no presenta fisuras a la hora de soslayar y rehuir el choque de planos característico de lo fantástico tal y como se entiende en este estudio: «esta narrativa nos sumerge en un mundo completamente peculiar y propio. Pero nunca trata de crear ilusión de realidad o verismo. Por el contrario, el autor parece hacer ostentación del carácter de artificio y ficción en su relato» (Martínez Torrón, 1980: 34-35).

El fragmento que acabo de mencionar, que junto con su continuación podría formar parte de cualquier relato de lo fantástico decimonónico, provoca un efecto desconcertante en los lectores, rompiendo el ritmo de lo maravilloso para penetrar en el terreno de lo ominoso. Lo siniestro se refuerza con la mixtura de frialdad y vigor vital que transmite la estatua animada, la cual además ejecuta un canto monstruoso: «todo lo vi, y a ella oí cantar con su boca fría, que, eso sí, ni en el mayor arrebato de amor, ni sombre de color le vino al cuerpo, por lo que supongo que el mármol no perdió con el encanto su sustancia, que es húmeda y gélida. Cantó con voz que nadie tendría por humana; cantó, y su canto me heló la sangre en las venas» (Cunqueiro, 2011: 656). En medio de este pavor propio de los relatos fantásticos más clásicos de Hoffmann o Mallarmé, con un léxico que vacila entre lo mágico y la objetividad del testigo que quiere ser creído, se tercia incluso la presencia de un tipo especial de objeto mediador: cuando la estatua se retira, Leonís la toca con la mano, y ahí queda su huella al recobrar el mármol su rigidez primigenia[258] (Cunqueiro, 2011: 656). La sensación que tiene en ese breve contacto no es menos pavorosa que lo vivido previamente: «mi mano tropezó con una carne humana, con una carne fría y viscosa como panza de culebra. […] El terror y el temor no me dejaron dormir» (Cunqueiro, 2011: 656).

Siguiendo con esta misma cuestión, cuando el representante de la Muerte, el señor Villegas, muestra en público la cabeza de la sirena, la reacción del narrador intradiegético es de malestar ominoso: «allí estaba en la almohada de su pelo negro, la cara de la muerta. La miramos con temor y hasta me atreví a poner un dedo en su frente. Era una mujer hermosa. No he visto muerta ni viva que se le pareciese, ni difunto tan frío» (Cunqueiro, 2011: 661). Otro evento pavoroso se produce cuando, por el calor de la lumbre y al soplárselos, los ojos se le abren de repente: Madalena «[…] estaba

---

[258] La visión de la huella, «como si hubiera sido labrada» (Cunqueiro, 2011: 657), provoca de nuevo un efecto de terror en el caballero Leonís, que entonces decide huir de ese lugar hechizado.

pálida de miedo» (Cunqueiro, 2011: 663). No obstante, el momento culminante llega cuando su captor la obliga a cantar para los presentes y, tras besarla al finalizar la canción engañadora, la sirena le muerde violentamente, desgarrándole el labio y la mejilla.

Finalmente, en esta disrupción de fantasticidad en la narración cunqueiriana tienen un cierto protagonismo, también, los comentarios que podrían definirse como metanarrativos, y que nos conducen a las laderas propias de lo posmoderno.[259] En efecto, afirma Leonís: «paréceme como si mi viaje, mi encargo y mis aventuras fuesen hijos de mi magín y no de hechos verdaderos, y hasta me burlo de mi amedrentamiento» (Cunqueiro, 2011: 648). Al lado de esto vale la pena referir la presencia de algún comentario inquietante, bien situado. Así, en medio del episodio ominoso con la estatua animada de fría sexualidad impúdica, el narrador de la historia suelta una frase que ciertamente provoca un malestar desconcertante en los lectores, una inquietud más filosófica que terrorífica, si se quiere, pero que lleva a replantearse cuestiones trascendentes sobre la identidad de la persona: «direisme que fui loco; pero ¿qué sabe nadie del alma de nadie?» (Cunqueiro, 2011: 656). Finalmente, solo cabe destacar el sentimiento de melancolía que mece buena parte del relato en el balanceo de historias, culminando en unas frases finales en que el narrador extradiegético, convertido en escritor, comenta los motivos de su recuerdo y su afán por ponerlo todo sobre el papel, plañendo la falibilidad de la

---

[259] Esta es la perspectiva que adopta argumentadamente Merino (2007: 52) acerca de la obra del gallego en su conjunto: «desde lo que pudiéramos llamar la ortodoxia crítica –Caillois, Castex, Vax, Todorov...–, a Cunqueiro no puede encuadrársele en "lo fantástico", porque le falta esa "irrupción de lo imposible en lo real" que debería identificarlo. Por otro lado, para adscribirlo a "lo maravilloso" –lo imposible invadiendo un mundo cuyas reglas lo aceptan con naturalidad, sin escándalo–, a Cunqueiro le sobra retranca irónica. Me parece que la caracterización más justa de la obra de Cunqueiro sería adscribirla a "lo metaliterario": la voluntad indeclinable de introducir sus ficciones en el universo exclusivo de la literatura, pues la realidad que las envuelve o que les sirve de reclamo es únicamente literaria, y tan apartada de las convenciones de este lado de la rea-li-dad, que en sus libros no aparece ni un solo conflicto moral».

memoria y de la palabra a la hora de transmitir realmente lo sucedido: «agua, espuma, nada…» (Cunqueiro, 2011: 676).

Por consiguiente, y tras todos los elementos aportados, observamos cómo «El caballero, la muerte y el diablo» de Cunquerio constituye la articulación estilísticamente impecable de un corpus de elementos y aspectos fragmentarios de un pasado y una memoria que pertenecen a la vez a la literatura culta escrita y al arte verbal de transmisión oral, un *collage* de pedazos de cultura maravillosa y fantástica ensamblados para crear efectos desconcertantes por su propio ensamblaje. En este sentido, y en referencia a este relato concreto, me atrevo a afirmar que el escritor gallego va más allá de lo maravilloso o de lo neomaravilloso que practicarían los autores de lo insólito (por ejemplo), para adentrarse en un territorio distinto, con sus propias formas de inquietud, que tenazmente se ausentan de estas últimas modalidades literarias mencionadas. Y, por ello, la narración acaba asumiendo algunos de los rasgos que caracterizan más singularmente a lo fantástico: la fragmentación y la voluntad inherente de romper con el horizonte de expectativas de los (agraciados) lectores. *Last but nos least*, indudablemente cabe relacionar el texto del autor gallego con el magistral grabado de Alberto Durero *Ritter, Tod und Teufel* (1513), cuyo título en alemán se corresponde con el del relato fantástico. Irónicamente, la obra del pintor germánico forma parte de una serie de ilustraciones de claro significado alegórico a través de relevantes símbolos iconográficos en su época, rasgos que, como se ha visto, difícilmente podrían ser aplicados al relato de Cunqueiro. En realidad, el cuadro –como referencia directa que se desprende de la obra– es parte de ese conjunto ensamblado de fragmentos que se amoldan en forma de relato, sin voluntad alguna de constituir con ello una totalidad especular, sino de reproducir una dislocación inquietante. Y una nota más: en esta ruptura con el alegorismo tradicional no podemos dejar de entrever una «liberación» de los personajes míticos o legendarios en manos de Cunqueiro,[260] que se ausentan de sus propie-

[260] Martínez Cachero lo apunta en relación con los mitos clásicos y los motivos homéricos: «el acento épico que prima en Homero y la intromisión de los dioses en

dades y hábitos ricturizados por las diversas tradiciones para adentrarse en una nueva dimensión de actuación que sin duda puede interpretarse también desde una perspectiva ideológica, en cuanto presentan la opción de modificar los comportamientos y facilitar la asunción de nuevas visiones de aquello que llamamos soberanamente «realidad».

Entonces, bien puede tener argumentos convincentes la aportación de Merino (2007: 52) sobre la obra del escritor de Mondoñedo, no solo a la hora de alagar merecidamente su labor, cuando subraya:

> Una capacidad que no tiene parangón entre nosotros –y habría que repasar la historia de la literatura universal intentando encontrar algo semejante– para inventar y desgranar ficciones de corte fantástico en una sucesión vertiginosa e inagotable; además, su firme voluntad de introducir tales ficciones no en el marco de la realidad convencional –la realidad de la vida–, sino en el universo exclusivo de la literatura.

Ahora bien, si nos centramos en la dimensión biográfica del autor, el Cunqueiro real que flirteó por necesidades adaptativas y fobias antimarxistas con el régimen franquista, que se unió con destacadísimos escritores falangistas y se centró en una cosmovisión propia que Pérez-Bustamante (1990: 15-89) hace gravitar entorno a tres factores interrelacionados –Galicia como patria lingüística y acervo de tradiciones, una religiosidad cristiana personal e intransferible, así como una concepción trascendente de la imaginación[261]–, y la comparamos con el análisis del relato que he llevado a cabo, nos damos cuenta de la potencia ideológica dimanada de la siguiente reflexión acerca de la vinculación entre su obra y el poder establecido en el Estado español tras la victoria de la extrema derecha nacionalista:

---

la suerte de los humanos están sustituidos en Cunqueiro por un acento más bien lírico y por una mayor libertad en sus actos de quienes son personajes de la acción que se cuenta» (González Somovilla, 2011b: XLIV).

[261] La autora vincula este último factor con el Romanticismo alemán, el simbolismo europeo finisecular y el surrealismo espiritualista (Pérez-Bustamante Mourier, 1990: 34).

> Es cierto que, en apariencia, Cunqueiro compartía el ideario franco-falangista y de él derivaba una determinada identidad política y una cierta seguridad. Sin embargo su obra no constituye una apología del sistema. Por el contrario, el autor al sentirse interpelado por la ideología dominante, responde con una proyección irónica de sus contradicciones, contradicciones que él mismo experimenta agudamente. No es sorprendente, por lo tanto, que el signo recurrente del discurso sea la desmitificación y la visión paródica del dogma oficial. La relación ideológica más característica que su obra mantiene con la realidad oficial es la subversión irónica de la misma, producida a través de un mundo narrativo donde magia y objetividad se confunden. (Spitzmesser, 1995: 19)

De este modo, no tienen razón de ser las críticas a su supuesta desidia frente el compromiso político y a supuesto escapismo profranquista, que vendría propiciado por una literatura de lo maravilloso posmoderno con dejes cristianos. Se trata, ciertamente, de visiones de escaso alcance intelectual. Además, a pesar de todos los elementos sobrenaturales o preternaturales que aparecen en Cunqueiro, acerca de su obra cabe afirmar lo siguiente, concluyendo:

> […] Siempre está presente en la lectura el consenso compartido sobre la realidad, sobre todo porque el lector jamás podrá desinhibirse de su tiempo, aunque éste parezca evadido de la palabra escrita. Quizás sea esto lo que no le han perdonado a Álvaro Cunqueiro: el no haberse dirigido con diafanidad a las urgencias y conflictos de la colectividad. Tendríamos que decir con más exactitud el no haberse dirigido como supuestamente debiera y se esperaba. (González Castro, 1996: 106-107)

### 2.3.5. «L'Imperi, els màgics i la *Strigiles*» de J. Perucho

En la época en que –como hemos visto anteriormente en el apartado dedicado a Calders– el realismo histórico estaba en pleno apogeo en Cataluña, en concreto en 1965, Joan Perucho (1920-2003), uno de los más importantes escritores de literatura fantástica en catalán,[262] con

[262] Entre las novelas de Perucho pobladas de elementos de lo fantástico y lo maravilloso, de lo mágico y lo preternatural, destaca con una luz especial *Les*

una prosa abiertamente elevada y culta, escribía el siguiente prólogo a *Roses, diables i somriures*, que era más que una declaración de intenciones:

> Aquest llibre és floral, monstruosament artificiós i esteticista i, d'entre els retallats brancatges de la seva jardineria decadent, sorgeixen rostres de diables, somriures i roses enigmàtiques i esfullades. […] És, doncs, un llibre especialment apte per als voluptuosos i els entusiastes entendrits pel "final de segle".
> És intolerable que pugui sortir un llibre així. Té una complaença egoista i evasiva. En aquest aspecte, és un llibre nefast.
> L'autor, però, no lamenta que li agradin aquestes coses. Les altres més aviat l'avorreixen. (Perucho, 1987: 7)

Valga decir que este texto hizo su aparición un año antes de la apologética de Calders en *Serra d'Or* sobre la importancia de la imaginación y la fantasía en el arte y la creación literaria.[263] En

---

*històries naturals* (1960), protagonizada por una versión vampírica del *hinterland* catalán, aunque deben mencionarse igualmente otras de sus novelas: *Llibre de cavalleries* (1957) o *Pamela* (1983). También se dedicó a la narrativa breve –*Monstruari fantàstic* (1975), por ejemplo–, al ensayo y a la poesía, que fue la modalidad creativa con la que empezó su carrera literaria, por bien que la mezcla de géneros que practicó impide marcar fronteras de forma clara en bastantes casos. La monografía dedicada exclusivamente a la vertiente del autor en que lo preternatural adquiría un protagonismo determinante y que ha constituido durante años un punto de referencia ineludible en los estudios sobre el escritor es *Joan Perucho i la literatura fantàstica* (1989), de Julià Guillamon. En ella básicamente se analiza *Les històries naturals*, con una aportación principal: contextualiza su obra en el ámbito del arte pop, en cuyo período de ebullición se inscribía y con cuyas manifestaciones presentaba reiteradas concomitancias.

[263] Cabe advertir que, por motivos de extensión, en el presente estudio no aparece uno de los principales impulsores junto con Perucho y Calders de la literatura fantástica en catalán durante esos años difíciles. Me refiero a Manuel de Pedrolo (1918-1990), quien, paralelamente al Calders del exilio, cultivó en la más dura inmediata posguerra una prosa en que la inquietud o el pavor provocados por fenómenos insólitos y preternaturales adquirían contundentes connotaciones políticas contra el régimen dictatorial. Su prolija obra, que se extiende hasta pasada la Transición y cubre muy diversas variantes de la literatura no mimética, merecería un amplio trabajo aparte.

efecto, se trataba de una época de máxima confrontación dialéctica entre un planteamiento comprometido políticamente que optaba por el realismo como vía de denuncia social y una opción fantástica cuyo posicionamiento político no era evidente en la mayoría de casos, aunque el compromiso humanista a favor de determinados valores atrofiados por el franquismo –como la libertad de pensamiento– resultaba inherente a un buen número de este tipo de textos, si al leerlos no se pecaba de reduccionismo. No obstante, la falta de canales apropiados de distribución en un mercado en que la literatura en lengua catalana funcionaba en un régimen de folclorización y semiclandestinidad –además de sufrir los hachazos de la censura– minimizaba todavía más la narrativa no mimética, que ya de por sí resultaba minoritaria, tanto en número de autores como en potencia y legitimidad dentro de los círculos resistencialistas de los territorios de habla catalana durante la posguerra. Ahora bien, el mero hecho de escribir en catalán suponía un encaramiento al régimen franquista, que durante décadas mantuvo las lenguas no castellanas en un estatus público de modalidades lingüísticas deficitarias y contraproducentes, mediante prohibiciones, censura, multas y un discurso habitualmente violento hacia su uso, extensión y unidad suprarregional en el caso catalán.[264]

En cualquier caso, observamos en el fragmento citado que la actitud de Perucho en su injerencia desde la función autorial difiere de la intención argumentadora esgrimida por Calders: el primero opta por la confrontación directa, la provocación sin concesiones, solo mediada con una ironía que, de hecho, refuerza el tono ostentatorio de la declaración, en lugar de minimizarlo. Seguramente,

---

[264] El hecho de escribir en catalán suponía, pues, un acto de rebeldía contra el poder político instaurado, un acto de desobediencia al imperativo de usar únicamente la lengua española en todos los ámbitos de la existencia, y más si cabe en el cultural. Con todo, la escritura literaria de Perucho en castellano por parte en recopilaciones de textos publicados previamente en la prensa comprometió en parte su condición de peón de la resistencia contra el franquismo frente a los autores monolingües, quienes mayoritariamente optaban por comunicarse en español solo en artículos de actualidad, es decir, en textos de carácter más bien periodístico.

esta presuntuosidad era una herencia de las vanguardias, a las que tanto debía su arte literario, como veremos en el análisis el relato, reflejando de diversos modos la formación intelectual del joven Perucho. De hecho, él se inició en un ambiente universitario en que circulaban obras clandestinas de autores surrealistas franceses, y, entre los compañeros de sus primeras andanzas literarias, se encontraba Josep Palau i Fabre –ferviente seguidor de las vanguardias francesas de ideología extrema, que contribuyó a introducir en las letras catalanas, especialmente a través de sus traducciones de Rimbaud y Artaud–, quien le animó a escribir en su lengua materna y compartió con él páginas de la revista *Ariel*, ilegal y de corta duración, pero uno de los pocos focos de resistencia cultural de los años 40 más allá de las tertulias y las lecturas de textos en viviendas privadas, a salvo de las miradas inquisitivas de las fuerzas de represión. Como joven erudito y bibliófilo, entroncando sin saberlo con la obra de J. V. Foix, uno de los principales poetas catalanes del siglo XX, Perucho asumió la cultura tanto desde las fuentes de lo canónico o lo antiguo, como desde lo innovador y rompedor, integrándose a un grupo de estudiantes caracterizado justamente por esta dualidad: «la simbiosi de modernitat i tradició que es forja en aquestes primeres trobades universitàries atorgarà a l'obra literària dels membres del grup un to exclusiu que definirà una època» (Guillamon, 1998: 69).

Ahora bien, no debemos asimilar esos acercamientos a las vanguardias de ideología radical o la voluntad peruchiana de elaborar modalidades literarias rompedoras en lengua catalana con un posicionamiento ideológico izquierdista. De hecho, cuando su amigo filólogo Carlos Pujol sintetizó las afinidades y preferencias literarias de Perucho reconocidas por el autor, mencionó principalmente a escritores de perfil conservador y de derechas, alguno incluso de afanoso compromiso con el régimen dictatorial instaurado en el Estado español tras la Guerra Civil.[265] Así, a la hora de

[265] «Su maestro Carner, Riba –maestro y amigo–, todo Eugenio d'Ors, los clásicos castellanos, Rafael Sánchez Mazas… Y luego las afinidades de la fantasía que

rememorar las amistades de Perucho dentro y fuera de Cataluña, topamos con escritores como Néstor Luján, Álvaro Cunqueiro o José Mª Castroviejo, los cuales se acomodaron en el orden conservador, con actitudes propias de la derecha, y –en el caso de los gallegos– participando en mayor o menor medida en el desarrollo de la literatura no mimética en la península ibérica.[266] El crítico de arte Alexandre Cirici expresó en diversos artículos una opinión que gozó de bastante difusión entre los círculos intelectuales a partir de los años 60, una opinión que fue contestada por Perucho con otra batería de textos: Cirici opinaba que los artistas que recurrían al esteticismo, la erudición y lo no mimético creaban un arte independiente de la realidad y, por lo tanto, eran de derechas.[267]

Justamente, Pujol (1986: 49) vinculó al influjo de uno de sus amigos «ideológicos», Cunqueiro, el abandono por parte de Perucho de la poesía y la novela durante los años 60:

> Después de su doble renuncia a la poesía y a la novela, parece encontrarse a gusto en lo que él llama ser articulista de la imaginación, –también lo hace Cunqueiro–, dedicándose a la pieza breve que cabe en las páginas de una revista o de un diario, pero que tiene muy poco que ver con el periodismo. Si éste se ocupa de la actualidad, Perucho sólo se interesa por lo intemporal o lo imposible; en la prensa abre así una ventana prodigiosa a la belleza y el misterio cultivados como un arte autónomo.

---

hay entre mago y mago, los intercambios de fórmulas secretas, las revelaciones de elixires verbales: Borges, Álvaro Cunqueiro, Italo Calvino» (Pujol, 1986: 17).

[266] Para una comparación entre el escritor catalán y el gallego que incorpora parcialmente el aspecto ideológico, véase Gregori (2009b).

[267] Los artículos en que manifestó esta opinión fueron publicados en la revista *Serra d'Or* entre 1964 y 1966, destacando entre ellos el inicial, «Una excel·lent aportació a la ciencia crítica», dedicado a la antología de Castellet y Molas *Poesia catalana del segle XX* (1963), y el más explícito y contundente, titulado «Cuixart, encarnació de la dreta», en que se equipara la obra de Perucho con el fascismo (Bernal, 2002a: 412). Bernal (2002a) analiza de forma pormenorizada la polémica, así como la posición de Perucho en el sistema literario catalán de la época, desenmascarando algunos tópicos sobre la cuestión que la crítica había ido sembrando acerca del escritor.

Y aquí llegamos al volumen que contiene el relato a analizar, el cual da título al presente apartado y forma parte de este conjunto de «piezas breves» de Perucho en la prensa periódica que comentaba Cunqueiro. El volumen en cuestión se titula *Botànica oculta*, y las plantas mágicas constituyen su elemento cohesionador, como apunta Guillamon (1998: 73), describiéndolo como:

> […] Un nou gènere híbrid, entre el periodisme i el relat d'imaginació, en què l'autor (que aconsegueix les seves fonts en una vastíssima col·lecció de bibliòfil que ha reunit des del seu temps d'universitari) parodia les formes de l'erudició, dels escriptors i poetes menors, el discurs solemne dels tractats de la il·lustració, de la literatura que es va escriure per a la posteritat, de tot allò que es posa per escrit des de la certesa.

En efecto, «L'Imperi, els màgics i la *Strigiles*» posee los más de los rasgos mencionados. Con todo, debo realizar una aclaración significativa: el texto fue recogido por vez primera en 1969 en un volumen en lengua española, *Botánica oculta, o el falso Paracelso*, mientras que en catalán no aparecería hasta 1980, siendo el primero de los libros que conforman la denominada «Trilogía mágica» de Perucho.[268] Se trata de un caso de autotraducción, habitual en los textos del autor publicados en la prensa y recogidos posteriormente en volúmenes. Así, este relato vio la luz en noviembre de 1968 en las páginas de *La Vanguardia española*, una de las publicaciones periódicas barcelonesas que Guillamon (1985: 17) consideraba como aquella alternativa que buscó Perucho para conseguir su profesionalización como escritor.[269] A pesar de ser el original en castellano,

---

[268] En catalán se mantuvo la literalidad del título castellano, *Botànica oculta, o el fals Paracels*. Guillamon (1985: 18-19) situó el volumen al inicio del tercer periodo creativo de Perucho, haciendo concluir dicho período a mediados de la década de los 80, es decir, en el tiempo de escritura de su *Joan Perucho i la literatura fantàstica*, y caracterizándolo como una etapa en que la prospección sistemática de lo fantástico se desarrolló más por la erudición que por la ciencia.

[269] Sin embargo, esta afirmación resulta algo paradójica teniendo en cuenta que, desde su entrada en la carrera judicial en 1948 hasta 1984, el escritor ejerció como

al tratarse de una traslación elaborada por el propio autor años más tarde, consideraré los dos textos a la par, asumiendo pues la doble pertenencia del cuento –en sus respectivas versiones– a las literaturas castellana y catalana, especialmente por alguna variación textual significativa.[270]

El texto combina la digresión y la narración, los hechos confirmados por la historiografía y las anécdotas de carácter histórico, legendario o irreal, imaginadas por la mente de un narrador heterodiegético que se identifica funcionalmente con la figura autorial de Perucho.[271] En este sentido, en pocos párrafos se pasa del Imperio romano ya en la era cristiana a pleno siglo XIX, en un desplazamiento que esboza personajes variopintos de la Historia y que únicamente tiene como hilo conductor el uso de una misteriosa planta denominada «strigiles»,[272] una especie de ortiga cuyo poder sobrenatural –otorgado al parecer por el Diablo– consistiría en localizar a los enemigos de su amo y matarlos sin compasión. Recurriendo a uno de los temas favoritos de la obra peruchiana, que le dará fama entre sus lectores catalanes y que consistía en inventar seres con

---

juez con un sueldo regular que no podían ni soñar los escritores que creaban íntegramente en lengua catalana. Con todo, por algunas de sus declaraciones al respecto, sabido es que la judicatura no le satisfacía y le producía pesadumbre.

[270] De este modo, el reseñador de la publicación en catalán señalaba lo siguiente: «este, sin embargo, no es propiamente un libro nuevo. Y, al mismo tiempo, tampoco es propiamente una traducción. […] La forma de trabajar del escritor, en un estadio diferente al que supone la traducción estricta, implica una profundización del lenguaje y, de forma simultánea, un proceso reiterado de adaptaciones culturales. Por esto, más que de traducción debemos hablar de equivalencia, aunque, lógicamente, es fácil encontrar páginas y más páginas de simple y estricta traducción» (Faulí, 1980: 36).

[271] Guillamon (1991: 323) señala la posibilidad de que el empleo abundante de referencias históricas y tradicionales surgiera de resultas de la amistad del catalán con Cunqueiro.

[272] Este término también ha sido usado en botánica para designar una variedad de la familia de las cactáceas del subgénero Platyopuntia, perteneciente a la tribu o género de este tipo de plantas agrupadas con la etiqueta de «Opuntia» (*Opuntia strigil*), es decir, a un tipo de cactus oriundo de América que llegó a Europa con posterioridad a la ocupación colonial por parte de las potencias occidentales.

capacidades asombrosas,[273] a menudo antropomorfos o con rasgos propios de los humanos, el narrador de este relato nos presenta un vegetal relacionado indirectamente con la muerte.[274] Y, de hecho, la muerte en su versión dolorosa parece ser el eje sobre el cual pivota el relato: los dos principales personajes del texto, el *alter ego* del emperador romano Julián el Apóstata y el del misterioso cura Joseph-Antoine Boullan, mueren ficcionalmente de forma violenta. La mayoría de los principales personajes de este relato están documentados históricamente como personas reales adscritas a corrientes creenciales distintas del cristianismo, desde el paganismo de Julián el Apóstata hasta el (supuesto) satanismo de Boullan, pasando por el escritor rosacruz Stanislas de Guaita. A ellos se oponen figuras significadas de la religión cristiana, como el poeta hispanorromano Prudencio, uno de sus grandes apologetas de la Antigüedad tardía, o los santos mártires Macedonio, Teódulo y Taciano, asesinados según el relato por medio de la «strigiles» y víctimas de la parrilla de acuerdo con la hagiografía cristiana. Todo ello parecía confluir en una exaltación de la Cristiandad como construcción

---

[273] Hay que decir, sin embargo, que en «El bosc», uno de los primeros relatos de Pedrolo (2009: 50-52), datado en 1951 y publicado dos años más tarde en el volumen *El premi literari i més coses*, ya hallamos especies vegetales inventadas –la *amanisalis onus* y la *amanisalis socsis*– en una trama con otros elementos de cariz preternatural, más cercanos a lo mágico que a la ciencia ficción de que tanto gustó este escritor más adelante. La prosa de esta narración presenta bastantes de los rasgos que recreará una y otra vez Perucho en sus cuentos y novelas: el mismo tono de objetividad distanciada y voluntad didactista en las digresiones que aclaran aspectos científicos –anatómicos, bioquímicos, etológicos– y políticos –el funcionamiento de la administración, las regulaciones jurídicas y lo mudable del poder–, con un fondo que resalta lo paródico y burlesco de las situaciones presentadas. Ahora bien, mientras que Perucho se dedicó a elaborar este tipo de relatos a la largo de su carrera literaria desde una (pseudo)erudición apabullante, creando toda una botánica personal e intransferible estrechamente ligada a su monstruario particular, Pedrolo prefirió experimentar por otras vías de lo no mimético.

[274] Este mismo nombre, «strigiles», designaba los surcos ondulados que se pusieron de moda a partir del siglo II d.C. para decorar los sarcófagos del Imperio romano.

espiritual y política que conformaba una visión compleja de lo humano a través de la cultura libresca.[275]

A Julián el Apóstata el narrador lo presenta desde el inicio como un traidor o un hipócrita, al comparar metafóricamente su apostasía con el hecho de quitarse una careta, al tiempo que lo inscribe en un proceder barbárico al explicitar el ritual de la misma, es decir el *taurobolium*, la aspersión de sangre de toro para borrar el «carácter» que imprimía el bautismo.[276] Además, la voz narrativa sugiere la debilidad del emperador como gobernante al mostrar que quien tomaba las decisiones acerca de la vida espiritual del emperador no era él mismo, sino un malvado eunuco, Mardonio.[277] Otra es la opinión que merece a los historiadores y conocedores de sus actos en vida.[278] En todo caso, cierto es que en general resulta complicado no

---

[275] Como afirma Béresniak (1997: 15): «le Bon et le Bien doivent être représentés par l'image d'une bibliothèque qui s'enrichit à l'infini et de laquelle aucun texte n'est exclut […]. Le Mal, bien sûr, est le contraire, l'absence de livres». Para un análisis más detallado del papel de la idea de Cristiandad en la narrativa peruchiana, véase Gregori (2014).

[276] Julián el Apóstata criticaba el abandono de los rituales por parte de los cristianos (Mira, 2008: 20), por lo cual es lógico que el narrador lo presente ejecutando un ritual (sangriento).

[277] Mardonio fue en realidad un cristiano amante de la cultura clásica que ejerció de maestro de Julián, habiendo sido años atrás tutor de la madre de este (Mira, 2008: 11).

[278] Respecto al proyecto de restauración del emperador, Joan Francesc Mira (2008: 8) asevera: «va ser la idea d'un "governant-filòsof", d'un pensador amb una formació acadèmica excel·lent, que era alhora un poderós home d'acció, amb una visió clara […] de la pròpia responsabilitat: assegurar militarment els límits de l'imperi, reformar-lo i refer-lo per dins». De hecho, el mismo investigador afirma lo siguiente: «va governar a penes tres anys, va morir molt jove en combat amb els perses, i amb el pas dels segles ha deixat una memòria incomparablement més viva que tots els Constancis, Jovians, Valentinians o Gracians que ocuparen el poder de l'imperi en la segona meitat del segle IV» (Mira, 2008: 7). Si bien parece históricamente cierto que Julián murió a raíz de una batalla contra los persas, como se indica en el relato, ignoramos si la lanza que lo alcanzó había salido de la mano de un enemigo oriental, o bien de un soldado cristiano del ejército imperial romano (Mira, 2008: 15-16), posibilidad que sin duda daría otro cariz a la cuestión.

relacionar al Apóstata con creencias precristianas de signo obscuro y esotérico, puesto que, además de proclamar de nuevo la libertad religiosa en el Imperio en 362, reivindicó cultos demonizados por el discurso doctrinal cristiano: el hermetismo, los oráculos caldeos, las prácticas mágicas, el culto al dios solar (Helios), el esoterismo, el culto de Mitra y los rituales mistéricos (Mira, 2008: 18). Cierto es, igualmente, que el neoplatonismo mencionado despectivamente en el relato constituyó el fundamento filosófico racional de su proyecto de restauración del Imperio, consistente en el restablecimiento de sus tradiciones y su cultura politeísta, pero la Historia nos dice que el joven futuro emperador lo habría descubierto –o habría profundizado en él– estando bajo el cuidado del obispo de Cesarea (Mira, 2008: 11, 17-18), cosa que contradice las acusaciones del narrador. Sea como sea, el suyo fue el último intento desde el poder establecido para invertir el proceso de instauración de la teocracia que tendría sus tiempos de esplendor en el Medioevo, y quizás por ello fue escogido por Perucho para iniciar el volumen de *Botánica oculta*: como la única oposición al concepto de Cristiandad a tener en cuenta, que además murió teniendo que aceptar la superioridad de un «galileo», es decir, de Jesús de Nazaret.[279]

Por otro lado, habiendo llegado ya al siglo XIX en la historia relatada, el narrador reconstruye un episodio de las luchas internas en los sectores ocultistas europeos, y más en concreto el conflicto entre dos personajes que la voz narrativa denomina «màgics»: «Stanislas de Guaita (cap dels Rosacreus) i l'ex-abat, o abat renegat, Joseph-Antoine Boullan (cap dels Satanistes) […]» (Perucho, 1986: 10). Condenado por el Tribunal de los Iniciados según el relato, en

---

[279] «Quan Julià va intentar restaurar l'ordre antic, era ja massa tard: el seu intent, únic i brevíssim, ja no es repetiria mai més, i l'expansió del cristianisme, dins i fora dels límits de l'imperi, no trobaria cap més entrebanc des del poder, ans al contrari: només estímul, protecció i, quan calia, imposició forçada» (Mira, 2008: 8). La exclamación final del Apóstata se refiere al Mesías de los cristianos, pero a través del apelativo dirigido a estos que utilizó en su opúsculo *Kata tôn Galilaiôn* (Contra los galileos), de 362-363, obra perdida de la cual solo se conservan los fragmentos que citó Cirilo de Alejandría en su réplica al emperador «pagano».

efecto parece ser que Guaita fue uno de los convocantes de dicho tribunal a finales de la década de los 80 del siglo XIX, cuando condenó tanto ficcional como realmente a Boullan a una muerte por «procedimientos mágicos» (Perucho, 1986: 10), acusándolo entre otras perversiones de haber instituido la fornicación como acto litúrgico. El narrador cita literalmente fragmentos del ensayo *Le Temple de Satan* (1891) de Stanislas de Guaita, como por ejemplo las acusaciones de promiscuidad, adulterio u onanismo contra Boullan –que en la obra aparece con el nombre que usaba en su firma, Jean-Baptiste– (Guaita, 1915: 468), siguiendo pues la opinión de un implicado en el caso que seguramente no tenía por qué ser objetivo. Al mismo tiempo, la voz narrativa del relato asegura que el escritor y crítico de arte francés Joris-Karl Huysmans ayudó a protegerse de la magia negra a Boullan, a quien consideraba un «santo». Curiosamente, a pesar de que la voz narrativa adopta la perspectiva de Guaita, como ha argumentado agudamente Guillamon (1991: 326), se observa paralelismos entre algunos personajes de Huysmans y la creación híbrida de Perucho en libros como *Botànica oculta*,[280] o incluso habría paralelismos entre los autores: tanto Perucho como el escritor francés compartieron como escritores una reclusión interior que les llevó a una especie de conversión hacia un singular misticismo. Por lo tanto, la figura autorial se proyectaba en ambos bandos de estos enfrentamientos creenciales, aumentando la ambigüedad sobre la certeza de los hechos y, especialmente, sobre la adjudicación de la verdad moral.

El relato concluye aludiendo al sepulcro de J. A. Boullan: «manos piadosas cuidaron al principio de su tumba. Luego, el tiempo la agrietó y corrió la voz que, desde una de sus grietas, surgía la terrible "strigiles". Sin embargo, no es seguro, y toda esta apasionante cuestión ha caído ya irremisiblemente en la más profunda

---

[280] Durtal, escritor decadente que aparece en la novela *Là bas* (1891), creía ver en los libros vinculados con la magia y de textura pretérita la fórmula para descifrar la complejidad de lo real, mientras que Des Esseintes, el protagonista de otra novela de Huysmans, *À rebours* (1884), era un impenitente apasionado de la bibliofilia (Guillamon, 1991: 326).

noche del olvido» (Perucho, 1968: 13). Como vemos, en castellano figura la frase «no es seguro» (Perucho, 1968: 13); ahora bien, como equivalente a esta frase en catalán encontramos: «tanmateix, no és cosa certa […]» (Perucho, 1986: 11). Este último adjetivo, «certa», resulta ambiguo puesto que tanto puede expresar que algo responde a la verdad, como que es determinado o seguro. De este modo, si se optara por la primera acepción mencionada, en el texto se negaría la veracidad de la presencia en la tumba de la planta, suceso de un cariz preternatural evidente, mientras que de acuerdo con el segundo significado se trataría de una afirmación dudosa, recurriendo pues a la vacilación de lo fantástico puro todoroviano, siempre que asumamos que el desarrollo de la planta hasta el exterior tras tantos años de estar enterrada en una tumba constituía un hecho de carácter preternatural. Sea como sea, la versión en catalán del relato aumentaba no tanto su indeterminación, puesto que la duda ya estaba inscrita en el «no es seguro» del texto castellano, sino la tensión entre dos opciones opuestas: la negación total de la mera posibilidad de un hecho y la hesitación entre dos posibilidades igualmente fehacientes, es decir, la misma frontera que a nivel teórico establecía Todorov entre lo extraño puro y lo fantástico puro. De este modo, la solución «catalana» del texto encajaría de forma más convincente que la española con el discurso intrínsecamente antinómico de Perucho, no como aquella pretendida demostración de equilibrio y armonía que defendían algunos críticos, sino como un ejemplo más de la incesante contraposición de extremos que conforman la abstracción simbólica de lo humano representada en la prosa peruchiana.

En efecto, la oposición de personajes de ideologías o mundos diferentes, la coincidencia de planos ficcionales imposibles o la compenetración de un discurso formal y del humor más chabacano[281] nos conducen de nuevo a la atracción juvenil de Perucho por las vanguardias, y más en concreto hacia el surrealismo. En este

[281] De este modo, como punición por sus depravadas doctrinas de cariz esotérico, a Boullan se le objetivaron en los calzoncillos espinas que parecían de ortiga, clavándosele en sus «partes delicadas» (Perucho, 1986: 10).

sentido, la palabras de Pierre Reverdy que citaba André Breton (1985: 31) en su *Manifeste du surréalisme* de 1924 debieron de inspirar la creación del escritor catalán, y más en una prosa como la de Perucho que no solo se apartaba del surrealismo considerado ortodoxo, sino que se desplazaba a terrenos propios de lo fantástico: «l'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique…».[282] Esta contraposición, pues, es la base de los efectos buscados por un autor, Perucho, fuertemente comprometido con esa realidad maravillosa marcada por un fuerte componente emotivo y espiritual. A mi entender, en definitiva, la prosa fantástica peruchiana se define a partir de una figura que organiza la representación fantástica e ideológica de su literatura: el oxímoron.[283]

La idea misma de oposición que se deriva de fijar elementos contradictorios en un espacio único, marco que les aporta un nuevo significado por sinergia significativa, se encuentra en la síntesis que estableció Guillamon (1991: 323) con el fin de exponer la doble naturaleza del arte peruchiano, clásico y moderno a la vez, como he mencionado más arriba:

> El autor oponía a la omnipotencia de los apologistas del compromiso dos armas decisivas: la de su idealismo combativo, que le condujo

---

[282] Ahora bien, cabe puntualizar que, como recoge Sicard (1999: 249): «en 1924, en su "Manifiesto del surrealismo", André Breton comenta esta definición. Le seduce el énfasis puesto en el antagonismo de dos realidades, pero expresa su discrepancia sobre un punto decisivo: la relación entre ambas realidades no ha de ser justa, como lo quería Reverdy, sino arbitraria, y cuanto más arbitraria mejor. Además, para el autor del "Manifiesto del surrealismo", la imagen no es "una creación pura del espíritu" sino el producto del inconsciente y de las asociaciones engendradas por la escritura automática».

[283] Jackson (1981: 21) ya lo vinculaba con el funcionamiento de lo fantástico, definiéndolo como sigue: «a figure of speech which holds together contradictions and sustains them in an impossible unity, without progressing towards synthesis».

> a reivindicar todo lo maravilloso e inaprehensible; y una cierta modernidad que le serviría para demostrar que las fronteras arbitrarias de lo real se ensanchaban, que la sociedad europea comenzaba a admitir y a potenciar modelos creativos mucho más amplios que los que sostenían sus oponentes. Lo sobrenatural también podía ser –¡qué gran hallazgo¡– compartido.

Estando absolutamente de acuerdo en ello con el crítico catalán, me pregunto entonces si este «compartir» se refuerza al traducirse en el espiritualismo religioso emanado del cristianismo que detectamos en la prosa peruchiana. Hay que recordar que, en uno de sus últimos escritos, un fragmento cuasi epitáfico acerca de su relación con los libros, Perucho (1998: 87) subrayaba con énfasis la identificación secular del cristianismo con la cultura libresca, es decir, con la cultura del texto escrito en forma de libro, que él practicó en su estilizada prosa, especialmente en los períodos más trufados de citas y referencias culturalistas. La cultura –aunque pueda parecer banal plantearlo en estos términos– no es más que una participación de bienes abstractos en común, pero en base a un conocimiento común y, a menudo, a una ideología compartida. Pienso que estos relatos híbridos de Perucho, igual que una buena parte de su creación en prosa, iban por este mismo camino: la exposición de un saber en fase de extinción que, corroído por el paso del tiempo, había quedado reducido a los andrajos de lo fragmentario, y acabó siendo usado pues como pieza en las técnicas (paródicas) del *collage* y del pastiche.[284] Al mismo tiempo, pues, en *Botànica oculta* y otras obras de Perucho se producía un transvase de funciones entre la alta cultura y la cultura popular, puesto que, si en el espacio cultural dominante se observaba una atención menguante hacia la erudición y la alta cultura del pasado, tomando un papel preeminente –en diver-

[284] El posicionamiento de Cabré (1998: 66) es harto distinto, y lo vemos a propósito de la muerte como motivo literario en Perucho, justamente el eje temático del relato aquí analizado, pero esta vez aplicado a la novela *Les aventures del cavaller Kosmas* (1981): «aquesta terrible veritat condiciona l'autor a mirar el món com un moralista, com ho van fer els pares de l'Església, amb qui es relaciona Kosmas, per tal de revelar als seus lectors el retorn a l'humanisme cristià».

sos registros y niveles– lo popular, lo comercial y lo vanguardista, entonces la Cultura en mayúscula pasaba a constituirse en elemento invisibilizado socialmente, o sea, en algo fantasmagórico y propio de otros tiempos, igual que la idea de baja cultura en el pasado.[285]

Paralelamente, si en lo fantástico tradicional el hecho preternatural sucedía como transgresión de la episteme dominante –propia del paradigma cientificista– en un contexto cotidiano y conocido identificable como nuestro mundo, en este tipo de composiciones peruchianas, como señala Guillamon[286] (1985: 22), lo sobrenatural también se conjuga con un elemento corriente, desprovisto de elevación, pero aquí con un objetivo paródico que roza lo ridículo. En este sentido, mediante la técnica del pastiche, se entronca con la vertiente lúdica y transgresora de corrientes vanguardistas tales como el cubismo o el dadaísmo, aunque con un sentido nuevo en que ni la inmoralidad ni la amoralidad toman el relevo del pensamiento y la actitud considerados tradicionales, sino que una moralidad de base cristiana se une a fuerzas atávicas que le dan vigor desde la punición del Mal en el texto y desde el humor dirigido a los lectores informados. El conservadurismo y una vocación tradicionalista nos llegan por demasiadas vías en el caso peruchiano, aunque queramos evitarlo como hacía él en respuesta a las acusaciones de Cirici.[287] De esta manera, la ironía en el relato no

---

[285] Tenía lugar, pues, un fenómeno habitual en la literatura fantástica, señalado por Jackson (1981: 70): «as a literature of absences, fantasy throws back on to the dominant culture a constant reminder of something "other"». De este modo, en *Les històries naturals* se daba también el proceso de integración de una estética pop como espacio novelesco en sentido abstracto, a pesar de estar situada en pleno siglo XIX. En ella, el Dip, elemento fantástico en formato de vampiro, se sentía incomprendido, incómodo y amenazado, de ahí sus ataques furibundos: se consideraba ajeno no solo al espacio novelesco decimonónico, sino también a su papel de personaje en una obra paródica de lo fantástico clásico, al pertenecer a la sobria y profunda maldad de la Otredad ominosa.

[286] «Els personatges històrics es perfilen en aquest moment entre la quotidianitat més estricta i els fets més insòlits» (Guillamon, 1985: 21).

[287] Tras un interesante y provechoso artículo dedicado al discurso fantástico de Perucho, Cabré (1998: 67) sugería que la intención última de las novelas de este –equivalentes por su argumentación a su narrativa breve– radicaba en lograr un

funcionaría tanto como un método de distanciamiento, sino más bien como muestra de afecto, de arropamiento a unos personajes, a unos comportamientos, a una mentalidad que ya de por sí estaban alejadas de la Modernidad. De esta manera, mediante la ironía se conjura un tono humorístico que sirve para acercarlos, humanizarlos, en un proceso que renueva la autoridad del Bien frente al Mal en la Historia, con un resultado final que irremediablemente resulta ambiguo y desconcertante.[288] En consecuencia, lo sobrenatural en este caso no comporta una duda fenoménica de raíz todoroviana, sino una duda moral acerca de la pertinencia o no de determinados postulados de la tradición que la Modernidad habría disipado o descoyuntado. En este sentido, la sensación de inquietud de lo fantástico tendría lugar igualmente a partir de un determinado nivel cultural de los lectores: en este caso podría surgir fácilmente un cierto temor hacia el vacío de la existencia, una reminiscencia del terror metafísico,[289] el cual llegaría por la vía de una ausencia, una

---

mundo más espiritual, imaginativo y poético a través de un discurso didáctico-moral, conclusión suya que ya he mencionado y que, a mi parecer, simplifica notablemente el entramado ideológico-estético del autor catalán. También Faulí (1980: 36) atribuía el papel ordenador y armonizador autorial a la figura del narrador: «es el orden en la exuberancia. Y el buen sentido cuando la razón parece perder sentido». Ambos críticos, en lugar de resaltar el aspecto antinómico de la coincidencia de opuestos o de elementos divergentes, prefirieron entenderlos en un sentido último positivo, limando las asperezas del choque gracias a la mano oculta del «verbalizador», Perucho.

[288] Vinculando la visión de la Historia por parte del autor con el Idealismo y un cierto espíritu romántico, la investigadora valenciana Assumpció Bernal (1997; 2002b) argumenta de forma consecuente y convincente en un par de artículos el posicionamiento conservador que rezuma la obra peruchiana: «[…] en el fons l'irrealisme [de Perucho] no és tant una interpretació alternativa del món, com la recreació d'un altre, qualitativament superior, on tot allò existent en el primer es projecta per trobar-hi l'autenticitat. I em sembla que el paper que hi juga la Il·lustració i la bibliofília, al costat de l'edat mitjana i el romanticisme, va més enllà del pretext de recuperació de les fonts i també de l'opció lúdica del contrast» (Bernal, 1997: 94).

[289] Joan Fuster (1976: 373) lo expresaba en otros términos en referencia al conjunto de la obra peruchiana, en un momento más cercano al tiempo de escritura

negación candente y problemática de moralidad que tomaría cuerpo por medio de la parodia, como si mediante la escritura se aplicara el método apofático con el fin de trazar un mapa de lo misterioso y lo desconocido en la esfera de la existencia.

### 2.3.6. «Només digues si encara m'estimes» de A. Sánchez Piñol

Con un título que invita a pensar en una historia romántica o –contextualizándola a tenor del autor y del tiempo de escritura– en su parodia, se trata del cuento que cierra el volumen de relatos de Albert Sánchez Piñol (1965) *Tretze tristos tràngols* (2008).[290] La obra de este escritor barcelonés no suma demasiados títulos, pero su novela fantástica *La pell freda* (2002) resultó un éxito de vendas insólito, extraordinario en la literatura catalana contemporánea, y más teniendo en cuenta la modalidad narrativa en la que estaba escrita. Traduciéndose a más de treinta lenguas, le lanzó a una fama que le ha permitido gozar de una amplia promoción de sus obras posteriores: la novela *Pandora al Congo* (2005) y la ya citada colección de cuentos, que de hecho era su segunda incursión en la narrativa breve con trazas de lo fantástico,[291] puesto que con *Les edats d'or*

---

del relato: «Joan Perucho es proposa, como s'ho proposava Lovecraft, l'especulació "premeditada" –racional– d'ingredients que provenen del pànic i de la perplexitat que l'home arrossega en la seva pretensió de ser home. La maniobra oscil·la entre l'espant i l'humor, i és, a cada plana, una temptativa de recobrar la faula a través de la intel·ligència».

[290] Esta obra fue traducida al español por Xavier Ballesteros y publicada un año después del original bajo el título de *Trece tristes trances*. Igualmente, se ha publicado en francés, ruso y coreano.

[291] A mi parecer, comparten el espacio narrativo de lo fantástico únicamente otros dos relatos de *Tretze tristos tràngols*, aparte del aquí analizado: «Quan queien homes de la lluna» y «De petit, tos de gos; de gran, pota d'elefant». Paralelamente, hay que mencionar que en la antología *Els altres mons de la literatura catalana*, Martínez-Gil incorpora «La nau dels bojos» en el apartado de relatos maravillosos, mientras que se puede afirmar que otros dos textos del libro de Sánchez Piñol

(2001) ya presentó algunas piezas de esta índole. Por todo ello, es innegable que Sánchez Piñol se ha convertido en uno de los autores más representativos de la literatura catalana de corte fantástico en los albores del tercer milenio.[292] Ahora bien, no podemos soslayar su otra faceta, complementaria a la de creador literario, e incluso indispensable para comprender su vocación y sus intereses a la hora de ponerse a escribir narrativa de ficción. Me refiero, claro está, a su formación como antropólogo.[293] El estudioso Xavier Pla (2008: 12) lo sintetiza como sigue: «[Sánchez Piñol] manté una constant indagació filosòfica sobre la identitat, sobre la superioritat de la naturalesa davant de la cultura, sobre el xoc entre civilitzacions i l'estat salvatge».

«Només digues si encara m'estimes»[294] explica una historia en que se combinan lo fantástico y la comicidad, en concreto la historia

---

presentan un marco maravilloso propio de las fábulas: «Tot el que li cal saber a una zebra per sobreviure a la sabana» y «L'espantaocells que s'estimava els ocells».

[292] No obstante, sus últimas muestras creativas, las novelas *Victus* (2012) y *Vae Victus* (2015), se apartan de su línea habitual en dos sentidos: pertenecen a la literatura española al haber sido escritas originalmente en esta lengua y constituyen obras estrictamente realistas, acercándose con atrevimiento y polémica a un tema tan resbaladizo como la Guerra de Sucesión y sus consecuencias en pleno proceso soberanista catalán.

[293] Sánchez Piñol forma parte del Centre d'Estudis Africans i Interculturals y ha realizado trabajo de campo en las tribus pigmeas congoleñas. De hecho, el primer libro que firmó fue *Pallassos i monstres* (2000), un ensayo sobre las dictaduras africanas y la realidad de la poscolonización en este continente.

[294] Si se ha repetido abundantemente que el título del volumen remite a la novela *Tres tristes tigres* del cubano Guillermo Cabrera Infante, no deberíamos olvidar la condición de antropólogo de Sánchez Piñol, que nos remite entonces a las memorias de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (1955). Pla (2008: 12) realiza una matización similar al respecto, y Galves (2008: 9) incluso aporta una interpretación de dicha relación. Por lo que se refiere al título del cuento aquí analizado, podría presentar reminiscencias de *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), una recopilación de artículos de la escritora y periodista catalana Montserrat Roig, reminiscencias que adquieren cierto sentido si se considera la sensibilidad feminista de la autora en relación con la manipulación masculina de la creación artística y del uso de la memoria.

de una pareja y un armario con la capacidad preternatural de retener durante años a aquellos que se adentran en él. En efecto, Marta y Alfred, dos personas de belleza tan portentosa y estereotipada que acaba resultando paródica,[295] formaban un matrimonio de final de siglo XIX contraído según el proceder institucionalizado de la época, que el narrador detalla especialmente en relación con el ajuar aportado por la familia de la novia. En él destacaba un armario, una «reliquia familiar» que el novio detestó desde el primer momento (Sánchez Piñol, 2013: 144). Dos hechos otorgan al armario un carácter singular, anormal y sospechoso: por un lado, lo extraordinario de ser un objeto de una sola pieza siendo tan voluminoso, que además da la impresión amenazadora de poder caer en cualquier momento aplastando a sus víctimas; por el otro, la negatividad (sarcástica) que conlleva el hecho de haber sido heredado por vía de las suegras, lo cual se refuerza con el rechazo del obsequio por parte de Alfred, solo superado por la imposición de su esposa, dándose a entender que en las cosas del hogar las mujeres llevan la voz cantante.

Este cariz anormal del armario es clave, puesto que enlaza con una buena parte de la creación fantástica del escritor catalán. Así, la descripción definitoria del armario como algo espantoso nos conduce al recurso del monstruo, siniestra representación de la anormalidad, que cabría etiquetar como el «leitmotiv» de la obra escrita por Sánchez Piñol, como da a entender la investigadora italiana Katiuscia Darici (2015) en su introducción al estudio sobre esta figura en *La pell freda*. En el cuento que aquí se analiza lo monstruoso surge de la contraposición del horripilante mueble tanto con lo considerado como científicamente posible –el hecho de que sus diminutas patas pudieran sostenerlo–, como con una estética que tiene que ver con el canon humano al respecto, es decir, con el hecho de que destacara como un «confesionario» en una «mez-

[295] «Ella es deia Marta i era rica, rossa, frívola i trivial. Era tan guapa que no podia tenir amigues: quan entrava en un saló totes les altres semblaven fregalls» (Sánchez Piñol, 2013: 143).

quita» (Sánchez Piñol, 2013: 146). Ahora bien, será el poder preternatural ya mencionado aquello que le otorgará un papel realmente monstruoso. Así, cuando Alfred fue tentado por la carne y sucumbió a su primera aventura extramatrimonial, Marta llegó inesperadamente a casa, forzándole a esconder en el armario a su amante. Esta, una prostituta cubana, desapareció en su interior sin dejar rastro y sin que Alfred pudiera –ni tuviera la verdadera intención de– salvarla del fondo de ese mueble mastodóntico.[296]

Con todo, a pesar de la magnitud del acontecimiento preternatural, y de intuir que la cubana volvería en algún momento del futuro, el racionalismo pragmático del burgués coetáneo triunfó en Alfred, frente a la veleidad de sacar a la luz los hechos: venció la frivolidad de olvidarse de algo tan trascendental en su vida –dudando incluso más tarde de su veracidad fáctica–, puesto que nadie le hubiera creído y todo hubiera ido en su contra. Incluso le dominó un espíritu cientificista que le impelió a experimentar con gusanos y mariposas para tener una idea del periodo de estancia de los seres vivos en el armario, aunque solo llegó a una conclusión lógica en su vejez: «o sigui, que com més gran era el cos més temps trigava l'armari a vomitar-lo. Una idea tan lògica i no li havia passat pel cap fins que va ser vell» (Sánchez Piñol, 2013: 162). Por todo ello, su visión de la realidad se dislocó. Así, al tener una hija, se volcó en ella, al tiempo que mitificaba a la cubana como aquel ideal inalcanzable, en una relación de amor/odio hacia Marta que se acrecentó con el tiempo.[297] Cuando Alfred quiso deshacerse del armario, su mujer y su suegra se negaron en redondo, con el pretexto de poder legarlo a la hija del matrimonio. Y fue justamente en una edad ya muy avanzada –la etapa vital en que solían mirar la televisión para

---

[296] Durante la revelación de este hecho insólito la voz narrativa designa la apertura del armario como «la boca del monstre», continuando más adelante con la metáfora orgánica al describir las entradas y salidas de personas del mismo como «deglución» y «vómito» respectivamente (Sánchez Piñol, 2013: 151, 153).

[297] Empieza a desear su muerte de forma imaginaria: en un momento dado incluso piensa en meterla en el armario como «una emparedada en vida» (Sánchez Piñol, 2013: 160).

no discutirse–,[298] cuando el matrimonio escuchó una mañana cómo unos ruidos en su dormitorio indicaban que el armario permitía salir a sus residentes, decenas de hombres que no habían envejecido: no solo los amantes ocasionales de Marta, sino también –a juzgar por la indumentaria– los de las antiguas propietarias del inmenso mueble. A pesar de la comicidad que produce esto, y del humor desgranado en todo el relato, a la hora de enfrentarse con el poder preternatural del armario –como en esta «estampida» final– la voz narrativa pasa a formas de expresión angustiosas inherentes a lo fantástico. Así, nos queda la inquietante imagen de la mujer de acuerdo con la visión de su esposo: «[…] va veure una Marta desconeguda. Un rictus nerviós li estirava el llavi inferior. La cullereta repicava contra la porcellana del cafè com si el cos d'ella patís un terratrèmol microscòpic» (Sánchez Piñol, 2013: 165).

En la narración se observa una fuerte vinculación entre convención social e ideología. Las tentativas de definir el matrimonio a lo largo del texto –tanto genéricamente como el formado por Marta y Alfred– suponen, de hecho, una serie de alegatos ideológicos más o menos evidentes. De este modo, para el narrador la vida marital «técnicamente feliz» consiste en limar discrepancias mediante pactos, silencios y pactos de silencio, como si los cónyuges fueran actores de la arena política de un estado, en un proceso que –de forma equivalente a la instauración de una *pax romana*– extingue en la pareja la pasión amorosa: «[…] precisament allò, el conjunt de renúncies i rutines que feien possible una convivència, eren les arrels del matrimoni»[299] (Sánchez Piñol, 2013: 147). En este sentido, la cantidad de inscripciones irónicas en determinados fragmentos del texto acerca de la cuestión marital es muy elevada. Así, el marco

---

[298] Si atendemos a la información aportada por el narrador, según la cual en España se acababa de aprobar la Ley de Divorcio (1981), ambos estarían en el umbral de los cien años, o podrían haberlo traspasado ya.

[299] Además, Alfred pone al mismo nivel el matrimonio y la aventura sentimental al confrontarlos conceptualmente del modo en que él los entiende: «la Marta feia de la vida una casa; la cubana, que la vida fos veritat» (Sánchez Piñol, 2013: 149).

de la cotidianeidad, el asunto de las relaciones interpersonales en clave institucional y la nota de humor entroncan este relato –más que otros del volumen– con el eje narrativo de Pere Calders.[300] En este sentido, lo convencional del matrimonio y lo que le rodea se revela a través de la descripción humorística del narrador, convirtiéndolo en un aspecto risible, indecoroso, al tiempo que inevitable de la existencia humana. Como se trata de una institución cuya universalidad ha sido defendida sobre todo por la Iglesia católica, la narración se puede leer como una crítica corrosiva a la solidez moral e ideológica de la misma, es decir, como una severa advertencia de la disfunción que provoca el hecho de forzar un sentimiento humano en un molde impuesto socialmente. En todo este entramado de relaciones entre institución y psicología resulta muy importante el componente de hipocresía[301] y doble moral que muestran los tres personajes del relato: los esposos se engañaban mutuamente, y la madre había instruido previamente a su hija acerca del poder preternatural del armario para que gozara plenamente de las posibilidades de placer erótico que le proporcionaban su belleza, su estatus social y la profesión de su marido.[302]

---

[300] Jordi Marrugat (2012: 3) afirma, igualmente, que en Calders i Sánchez Piñol se detectan reflexiones parecidas acerca del yo, la identidad y el otro. Sea como sea, el marco histórico y la atención que el narrador presta a determinados aspectos de la época evocan superficialmente alguna de las obras más reconocidas de Perucho, como *Les històries naturals* (1960), *Pamela* (1983) o *La guerra de la Cotxinxina* (1986).

[301] El narrador destaca la sorpresa con que recibió Alfred la sinceridad de su primer amante, una cubana a quien le prestó el periódico en la calle: «el que menys s'esperava era aquella sinceritat tan desinhibida» (Sánchez Piñol, 2013: 148); y resalta el uso hipócrita del lenguaje, un doble nivel de sentidos que tiene un objetivo claro, o sea, saltarse las normas institucionalizadas: «van parlar una mica més i l'Alfred va notar que les paraules només eren una cortina per ocultar el que realment es deien» (Sánchez Piñol, 2013: 148).

[302] Era agente comercial, cosa que permitía cómodas infidelidades a la esposa, diligentemente depositadas en el armario. Solo al final del relato se comprenden las palabras que la madre dirigió a Marta cuando instalaron el armario en la habitación: «oh, filla, ja veuràs quin servei que et farà» (Sánchez Piñol, 2013: 145). De hecho, la suegra seguramente desconocía que las personas podían regresar de su «estancia»

Con todo, la abstracción que conlleva tal reflexión sobre estas convenciones no se plantea del mismo modo que en la mayoría de relatos de Calders, ya que en el cuento de Sánchez Piñol el trasfondo histórico está bastante más marcado. Así, encontramos una alusión al conflicto bélico entre el ejército español y los rebeldes cubanos en la ciudad de Manzanillo y la provincia de Camagüey, probablemente en pleno 1898. Por otro lado, el wagnerianismo que reinaba entre la burguesía catalana de aquel entonces está presente en la comparación que mentalmente hace Alfred entre el grado de compenetración de la madre y la hija y el de los enanos del famoso ciclo operístico del compositor alemán. Además, en el texto se sugiere que la hija de la pareja protagonista simpatizó con los ideales de liberación de la mujer que intentaron implementarse durante la II República, o como mínimo que participó algo ligera de ropa en las fiestas de militares republicanos durante la Guerra Civil. Este grado de verosimilitud rebaja el trasfondo alegorizador, al tiempo que aumenta el efecto fantástico en su formato de inquietud ante un fenómeno inexplicable acaecido en una realidad recognoscible por los lectores.

Asimismo, ciertos comentarios lanzados por el narrador acerca de la diferencia de género pueden ser vistos como una contribución más a la naturalización del fondo realista de la historia. Es efecto, a pesar de que el narrador es heterodiegético, su implicación en el relato se percibe decantada hacia la figura de Alfred por determinadas marcas de estilo indirecto libre en que parecen confundirse la voz narrativa y la mente del protagonista masculino del texto.[303] Es decir, las opiniones negativas acerca del mueble que lanza la voz narrativa constituirían el reflejo del pensamiento de Alfred, quien

---

en el armario, ya que en el diálogo en que Alfred empezó a sospechar acerca del mueble y le preguntó por un gatito que él creía retornado tras más de treinta años de desaparición, la madre de Marta aseveró con retintín: «segons on et perds, no en tornes mai» (Sánchez Piñol, 2013: 153).

[303] En un párrafo en que no se designa a un sujeto claro –en el anterior eran Marta y su madre– se puede leer la frase en singular: «ho havia llegit en algun lloc» (Sánchez Piñol, 2013: 146).

además parece determinar la orientación sexista de los mencionados comentarios.[304] Así, la suegra aparece caracterizada con un tono de perfidia retenida y burlona, cual antigua arpía o bruja vengativa. Sin embargo, a medida que avanza el relato se observa igualmente otro plano, en que Alfred aparece como un calzonazos a ojos de los lectores.[305] En la vejez, el pensamiento de Alfred filtrado a través de la voz narrativa adquiere claros tintes misóginos, al fijarse en la progresiva decadencia física de la esposa, pero no la propia. La condición de evidente calzonazos para los lectores ávidos de comicidad desbocada choca, sin embargo, con la estimación y el aprecio marital hacia Marta, que iría más allá del mero enamoramiento o del amor pasional. Esta antinomia se visibiliza justamente en la última frase del texto, cuando ambos descubren que se han sido infieles mutuamente –aunque Marta en muchas más ocasiones que él–, frase que pronuncia Alfred bajo la punzada de la ignominia: «només digues si encara m'estimes» (Sánchez Piñol, 2013: 167).[306]

En realidad, el relato problematiza la cuestión de género como asunto político, sea en cuanto a la liberación sexual de la mujer –tema ligado al estatus social de Marta, la burguesa manipuladora–,

---

[304] De este modo, por ejemplo, tras una comida del matrimonio y la madre de ella, la voz narrativa comenta: «[…] les dues dones van encetar una xerrameca farcida de vetes i fils, vores i sanefes, aquells arguments tan elevats que redueixen els homes al silenci des dels temps d'Adam» (Sánchez Piñol, 2013: 152).

[305] Mientras que él no daba importancia al coqueteo de su mujer con otros hombres –que se mofaban del marido haciendo bromas vinculadas con el adulterio–, Marta fingía sufrir las enfermedades de moda como la histeria o la depresión –desarrolladas por hombres que decían querer descubrir a las mujeres, como Freud–, cuando no le apetecía continuar la charla con Alfred.

[306] En este sentido, aparte del armario, que era una especie de recordatorio permanente para Alfred de que otro tipo de amor era posible –aunque no ya en las condiciones en que se encontraba él, aburguesado y acobardado–, otro objeto del cuento con bastante carga simbólica es la bicicleta de tres plazas que casualmente les toca montar a él y a Marta durante una excursión. Para Alfred, el tercer asiento vacío podría resultar una objetivación de esa bella cubana desaparecida, aunque la voz narrativa parece preparar el terreno para advertir que ese tercer sillín estaba en disputa.

sea en cuanto a la explotación del llamado «sexo débil», en este caso definida no solo por la clase social de la prostituta, sino también vehiculada simbólicamente a través de la nacionalidad de la misma, que remite a la presencia colonial de la burguesía catalana y el Estado español en tierras caribeñas hasta finales del siglo XIX. Siguiendo esta línea argumentativa, se puede interpretar que Alfred sería el representante de una clase social adinerada que siente la necesidad de ocultar ese episodio de explotación brutal –siendo él quien muestra más vergüenza y quizás arrepentimiento de la pareja–, o, mejor dicho, quien padece la sensación de sometimiento que comporta el enamoramiento obcecado, dirigiéndose con la cabeza gacha a una Marta que tenía en su haber mucho más motivos de arrepentimiento. En esta lectura, ella, que siente verdadero pánico ante la huida masiva de hombres, podría simbolizar de alguna manera a los estados europeos coloniales que también gozaron del colonialismo, pero a una escala muy superior, padeciendo ese «rictus» de pavor cuando llegó el momento de la descolonización: la salida del armario de las tierras explotadas. El hecho de que sea Marta, una mujer, la «explotadora» refuerza una idea importante: el género constituye un vector que reduce drásticamente el espacio sociopolítico de las mujeres, pero el estatus de poseedor (colonial) permite pertenecer a una clase dominante y explotadora incluso a un determinado número de ellas.

El fenómeno fantástico de la narración pone sobre la mesa un motivo recurrente en la literatura no mimética, es decir, el armario como umbral de mundos. En este sentido, una aproximación ideológica al relato no puede pasar por alto una cuestión fundamental: el espacio cerrado del armario, significativamente de color «negro»,[307] objetivado como el referente textual de ese continente desconocido y destripado que fue el África colonizada, de donde fueron secuestrados millones de esclavos negros destinados a otras colonias,

[307] De este color lo pintó Alfred en una escena del cuento que refuerza su papel de «tonto útil» en su función marital y en la simbología ideológica que he argumentado: «a ell li van reservar l'honor de cobrir-lo amb l'enèsima capa de pintura. De color negre, només faltaria» (Sánchez Piñol, 2013: 145).

como Cuba. Se alza, pues, como un mundo ajeno al de Marta y Alfred –y por ello espacio preternatural– que solo es aprovechado en beneficio propio, sin importarles en el fondo la suerte de sus «habitantes».[308] Paralelamente, el «monstruo» de la obra y el desenlace del relato remite al fraseologismo «salir del armario», que en este caso estaría estrechamente ligado a la cuestión del género, aunque no en el sentido explicitado hasta ahora. En efecto, esta idea tan vinculada con el mueble en cuestión se puede relacionar perfectamente con el estudio fundacional de los *queer studies*, es decir, *Epistemology of the closet* (1990) de Eve Kosofsky Sedgwick. Por un lado, cabe mencionar la metáfora del armario que alude a la homosexualidad como tabú, metáfora que aparece implícita en el título del citado estudio, y que se relaciona con la expresión «salir del armario». El armario, por lo tanto, sería el espacio del secreto íntimo, del hecho privado que no se puede revelar, un motivo que como afirma Sedgwick (2008: 68, 71) ha caracterizado la vida social de los homosexuales hasta la actualidad, convirtiéndolo en la estructura que define la opresión contra los gais en el siglo XX. En el relato, Sánchez Piñol aprovecha la expresión en un sentido que ya

---

[308] En relación con la presencia o ausencia de moral o ideología en un cuento tan jocoso, los críticos expresaron opiniones discordantes. De este modo, a diferencia de Pla (2008: 12), que en el título mismo de su artículo-reseña refiere la ausencia de moralidad en *Tretze tristos tràngols*, Galves (2008: 9) atribuye a la narrativa de Sánchez Piñol un componente medievalizante en tanto en cuanto reivindicaría una «verdad» mediante un posicionamiento moral, aunque sería más bien una verdad fruto de una vía apofática de eliminación de falsedades: «[…] ofrece una salida plausible al laberinto de la duda que supone la existencia. […] En contrates con los relativismos modernos que niegan la ética y la moral y que sólo creen en el uso del lenguaje como estrategia espuria, como pretexto para enmascarar todo tipo de imposturas y desmanes, he aquí un escritor que cree como san Juan que la verdad nos hará libres». Incluso distingue dicha «verdad» de lo ideológico y lo religioso cuando describe «la mirada antropológica» del escritor barcelonés: «que busca el conocimiento, un retrato acabado y fiable, responsable y laborioso de cómo es en realidad el alma humana y de cuáles son las pautas de nuestra conducta más allá de las ideologías, las religiones o las proclamas estéticas o publicitarias» (Galves, 2008, 9).

había sido previsto por la investigadora en su trabajo: «the apparent floating-free from its gay origins of that phrase "coming out of the closet" in recent usage might suggest that the trope of the closet is so close to the heart of some modern preoccupations that it could be, or has been, evacuated of its historical gay specificity» (Sedgwick, 2008: 72).

El estudio en sí pone en cuestión la validez de la oposiciones binarias simétricas referidas a la sexualidad humana (heterosexual/homosexual) y a toda una epistemología implícita en lo dicotómico (secreto/revelación, saber/ignorancia, privado/público, masculino/femenino, mayoría/minoría, etc.), caracterizándose por una inestabilidad intrínseca y una indefinición tales que pueden ser manipuladas y aprovechadas retóricamente desde el poder para generar discursos opresores (Sedgwick, 2008: 9-11). También estos planteamientos pueden vincularse al relato del escritor catalán, puesto que, a través del texto, este quizás se estuviera interrogando acerca de la validez de la distinción drástica entre sexos y géneros, como un convencionalismo más de la hipocresía burguesa, mientras que se revelaría que ambos –a pesar de su sexo– recurren a la sexualidad extramatrimonial para satisfacer sus pasiones: la explotación en beneficio propio desde un posicionamiento social impune. Al mismo tiempo, además de los comentarios irónicos de la voz narrativa acerca de las fronteras entre personas por razón de sexo, se impone la ironía mordaz del armario como legado de una genealogía femenina, es decir, aprovechando el imperativo de que la novia debe aportar el ajuar al matrimonio, el armario se habría convertido en aquella manera casera de desahogarse de la presión del patriarcado.[309]

En definitiva, el relato de Sánchez Piñol focaliza el fenómeno fantástico en un armario que representa un lugar repleto de sim-

[309] En este caso, claro está, esta idea se impregna de machismo cuando se nos presenta a la mujer como una arpía o una bruja con habilidades mágicas para coartar o castrar a los hombres a nivel sexual o de poder, es decir, el armario representaría el empoderamiento sibilino en el marco casero denunciado por tantos y tantos escritores hombres a lo largo de la Historia.

bolismo y significaciones, un espacio cerrado en que el protagonista masculino intenta hallar alguna forma que permita explicar parte de lo inexplicado, aunque no el insondable misterio de lo inexplicable.[310] Ahora bien, ¿qué resulta más monstruoso? ¿Un armario con un poder preternatural de consecuencias perniciosas para sus ocupantes de carne y hueso, o la persona que conscientemente encierra en un ámbito incógnito a otros seres humanos, condenándoles a un confinamiento indefinido sin derecho a reintegrarse a su vida previa? Reprobable es, sin duda. Por ello, en «Només digues si encara m'estimes» sería igualmente válida la conclusión de Darici (2015: 99) acerca de *La pell freda*: «[…] los monstruos no son los verdaderos enemigos sino que lo es el hombre […]». Y yo añadiría, para puntualizar: el hombre y la mujer convencionalizados e institucionalizados. En este sentido, el hecho de que, al final del cuento, Alfred se dirigiera cabizbajo a su esposa preguntándole servilmente por sus sentimientos no habría venido determinado por un amor que difícilmente podemos definir como tal, sino por un acto de sumisión del burgués al Estado (colonial), del explotador al Imperio, del cómplice al responsable último del crimen contra la Humanidad; incluso, si tomamos el motivo del monstruo más literalmente, del siervo al señor de la Bestia. Nos quedamos, en cualquier caso, con un rocambolesco relato en que las imágenes tradicionales relativas al género y a la nación se invierten, elaborando un discurso en que reflexión y entretenimiento surgen en porcentajes similares, en función del nivel de lectura. Justamente en este plano interpretativo, la comicidad da cuerpo a significaciones potenciales relativas a lo ideológico que no limitan para nada el efecto fantástico, sino que lo hacen mucho más sugerente y atractivo.

---

[310] Así, Alfred llegó a la conclusión lógica acerca de la cantidad de tiempo que tardaba un ser vivo en salir del armario tras haber sido retenido, conclusión que se produjo de forma casi paralela al descubrimiento del adulterio continuado cometido por Marta. Es decir, de alguna manera se equipara el proceso de deducción científica y el penetrar en la mente del cónyuge, como dos tipos de conocimiento –el lógico y el psicológico– distintos aunque solo posibles gracias a los años y a la experiencia, aunque sea por medio de fenómenos preternaturales.

## 2.4. Otros fenómenos fantásticos

### 2.4.1. «Avís misteriós» de J. Ruyra

Joaquim Ruyra (1858-1939) ha sido considerado el mejor prosista en lengua catalana de los tiempos a caballo del siglo XIX y XX, entre el Modernismo y el *Noucentisme*. Aunque acabó la carrera de Derecho, su ambición y talento como escritor y sus posibles como heredero rentista de propiedades rurales le encumbraron a la profesionalización literaria, como prosista, dramaturgo y poeta. En sus inicios ya destacaron unas amistades de cariz católico y conservador, como el mismo adalid de la *Renaixença* literaria catalana, el sacerdote-escritor Jacint Verdaguer, uno de sus orientadores de juventud. De hecho, la siguiente argumentación de Castellanos –brillante y agudo intérprete del Modernismo catalán– se puede aplicar igualmente a la narrativa del autor analizado: «[…] Ruyra, que fou una persona de conviccions fixades, cerca de fonamentar sempre els passos que feia i actuà per acumulació –i rectificació– entorn d'un nucli inicial de preocupacions: ajustar a l'ortodòxia catòlica les teories poètiques dins les quals es movia […]» (Castellanos, 1986: 230). Durante sus años de aprendizaje, también gozó de la amistad de Ramon Turró, futuro gran biólogo que le dio a conocer los grandes clásicos, como Homero, Virgilio, Aristófanes, Dante, Milton, Shakespeare, Cervantes, Goethe y un largo etcétera (Bassó & Paré, 1986: 9). Sus múltiples lecturas y su arraigue como escritor en un territorio que se mueve entre el extremo sur de la Costa Brava y el las comarcas gerundenses del interior le permiten llevar a cabo sus objetivos a nivel formal, que tendrán una irremediable influencia en la globalidad de sus textos narrativos: una trabajada estilización de la lengua, amalgamada con notas dialectales.

Justamente en coherencia con la ideología cada vez más asentada en Ruyra, según la cual la lengua constituye el referente simbólico, el *core value* de la nación,[311] «Avís misteriós» apareció por vez

[311] Comprometido con la causa de su cultura propia, en 1906 fue elegido miembro de la mesa presidencial del I Congreso Internacional de la lengua catalana,

primera en el periódico catalanista *Lo Gironès*[312] (1898), y fue publicado unos años después en la colección de relatos del mismo Ruyra *Marines i boscatges*[313] (1903), que el poeta catalán más afamado del siglo XX, emblema del *Noucentisme* y de todo un discurso ideológico-literario conservador, Josep Carner, catalogó de «llibre únic en la nostra literatura» (Castellanos, 1986: 239). El volumen viene precedido de un prólogo del autor titulado «Ave, María puríssima», la mitad del cual constituye una defensa moral de su prosa ante cualquier interpretación contra la fe que pudiera surgir (erróneamente) de la lectura.[314] Las bases del catolicismo del escritor, que él mismo esboza en una artículo de 1920 en *La Veu de Catalunya* para explicar su conversión juvenil (Ruyra, 1964: 929-932), parten naturalmente de una cosmovisión que se pretende racional en cuanto asume como real una «realidad» con todos los implícitos creenciales pertinentes, una «realidad» que para el sujeto creyente es obvia y palmaria, equiparando a nivel epistemológico la científico y lo religioso, cosa que comporta que tanto ciencia y religión descansen sobre principios a la vez indemostrables e incontrovertibles. Como afirma Castellanos (2004: 304, 309), en Ruyra lo misterioso y lo

---

celebrado en Barcelona, el cual simbolizó el inicio de la institucionalización práctica de los pilares para el desarrollo del catalán en todos los registros de la vida en Cataluña. En uno de los pilares de dicho sistema, el Institut d'Estudis Catalans, ingresó Ruyra en 1918.

[312] La publicación había hecho suyo el programa del partido Unió Catalanista en 1897, y en su encabezado aparecía la declaración siguiente: «[…] en conseqüència, volem la llengua catalana ab caràcter oficial y que sían catalans tots los que a Catalunya desempenyin càrrechs públics» (Vila, 1993: 424).

[313] Por bien que se trata de un texto fantástico, por motivos estructurales aparece en el apartado del volumen titulado «Impressions», y no en el siguiente, «Fantasies», en que efectivamente hallamos dos textos de esta modalidad narrativa, «La Vetlla dels Morts» y «La Xucladora», y uno más cercano a lo maravilloso, «Les Senyoretes del Mar». Estas tres piezas presentan igualmente un elevado interés literario.

[314] «Aixís, sabeu ja quina és la fe que professo; i espero que rebutjareu qualsevulga interpretació que contra aquesta fe poguéssiu donar als meus pensaments» (Ruyra, 2005: 43).

fantástico forman parte inseparable de la misma realidad que en su obra presenta dos planos: «el de la percepció de la realitat i un altre, més decisiu, desconegut, que és, en darrer terme, el que posa de manifest la gran tragèdia de l'existir, o del no-existir: el no-sentit, el buit, el desordre, el terror. És aleshores quan la religió actua com a taula de salvació».

El nebuloso escenario del relato es una concreción espacio-temporal imprecisa, indefinida,[315] que conforma un sueño premonitorio del narrador homodiegético. En él se anuncia la inminente muerte de su madre, aunque el personaje no es consciente de ello hasta que realmente se acontece el fallecimiento. La madre se le aparece en el sueño, con una apariencia fantasmagórica:[316] «tota traspostada i esblanqueïda, la simpàtica dama vingué cap a mi, m'abraçà i estampà en mon front un llarguíssim petó. Sos llavis eren freds com una flor d'aloc[317] mullada per l'aigua-ros del novembre. Sos ulls grossos i serens expressaven una tristesa incomprensible» (Ruyra, 2005: 89). La mujer advierte a su hijo que no pueden de-

---

[315] Bassó y Paré (1986: 16, 21) identifican las retrospecciones o analepsis hacia tiempos indeterminados presentes en *Marines i boscatges* –acentuada en «Avís misteriós»– con la perspectiva moral del narrador, que idealiza el mundo asociado con la infancia.

[316] Cabe destacar que, en el «Estudi preliminar», las curadoras de esta edición de *Marines i boscatges*, elaborada con finalidades educativas, evitan las referencias a lo fantástico presente en diversas de las narraciones, focalizando solo en los aspectos «cotidianos», paisajísticos y realistas de las mismas, describiéndola como una obra de mar, claridad y placidez, y dejando únicamente un pequeño espacio al folklore y al mundo onírico en su análisis (Clar & Paradell, 2005: 22, 29-32).

[317] La flor que menciona nace en otoño de los árboles Vitex agnus-castus –árbol casto o pimiento de los monjes, en español–, al que Ruyra le dedicó uno de sus poemas decadentistas de juventud en que se repetía el motivo de la muerte, en este caso de las otras flores, pero con la característica principal de que el contexto en que aparecía era frío y triste: «[la flor d'aloc] neix quan en monts i planes/ són mortes ses germanes, / quan plora trist novembre ses llàgrimes de gel» (Castellanos, 1986: 233). Mientras que en este caso concreto Bassó y Paré (1986: 24) niegan las reminiscencias decadentistas en la comparación floral que realiza el narrador de «Avís misteriós», Castellanos (2004: 287) considera el decadentismo un rasgo esencial en Ruyra que explica mucho de su obra, no una máscara ni una etiqueta externa.

morarse más, por lo cual empieza un largo paseo por bosques de aspecto pavoroso e inhóspito, en que los árboles –en este caso alcornoques mediterráneos–, presentan rasgos monstruosos, espantosos. Se cita la voluntad de Dios, que en el relato parece ser esa mano oculta que decide por los humanos: «se diria que eren condemnats per Déu a un sofriment terrible sens gemegor ni esplai de cap mena» (Ruyra, 2005: 91).

En relación con todo ello, Bassó y Paré (1986: 10) vinculan la importante presencia de lo descriptivo en *Marines i boscatges* con el impulso religioso del autor: «el domini de la descripció sobre l'acció evidenciat en una anàlisi minuciosa dels escenaris per on es mouen els personatges, que són, al seu torn, fruit d'una acurada contemplació de la natura d'arrel cristiana». Con todo, es Castellanos (2004: 290) quien añade un apunte clave en la lectura: el escritor gerundense se aferra a la Iglesia ante los vacíos y los horrores que se encuentra en la vida. En este sentido, el recorrido que realiza el narrador, en forma de descenso, nos permite imaginar un viaje a un territorio espeluznante, representación del calvario de sufrimiento que padecemos a lo largo de la existencia, un viaje al país donde habitan los muertos, un Hades de naturaleza abarrocadamente deforme, inquietante, desconsoladora. En este contexto, una lectura atenta de tal recorrido en relación con los textos clásicos que, desde esta perspectiva, se han acercado a la cuestión del sufrimiento del ser humano post mórtem, no puede evitar la comparación con uno de los textos canónicos del cristianismo literario, conocido sin duda por Ruyra: la *Divina Commedia* de Dante.[318]

Primeramente, puede parecer que se trata de un hecho luctuoso que afecta a la persona del narrador mismo, ya que el ambiente que presenta, el encuentro singular con la madre y el motivo del desplazamiento conducen a pensar que ha traspasado los lindes de la

---

[318] Julià (1992a: 90), en un trabajo riguroso y sugerente acerca de la narrativa de Ruyra, señala las concomitancias de diversos fragmentos de significado premonitorio en el relato con el infierno dantesco, y más en concreto con el Canto XII de la obra magna del florentino, en que tiene lugar la contemplación muda e impotente del dolor y los tormentos humanos.

existencia mundanal y que se dirige al infierno. Sin embargo, hacia el final, el narrador mismo sugiere que puede ser su madre la víctima final de este cambio de realidades. La llegada a una estación de tren y la entrada de la madre en uno de los vagones confirman las sospechas del hijo, que quiere seguirla, pero ella se niega ya que ello supondría un viaje conjunto que condenaría el narrador a la muerte. En el tren los seres humanos tienen un aspecto espectral: «[…] unes figures encarcarades, unes cares pàl·lides, uns nassos blavosos, uns ulls envidriats» (Ruyra, 2005: 92). A lo largo de este fragmento, una realidad traumática para el narrador, relacionada con el caos y la muerte, provoca su sensación de soledad e impotencia que pone sobre la mesa la pasividad y la inacción del ser humano, limitándose a una actitud contemplativa y reflexiva (Julià, 1992a: 88-89). Todo ello conduce inevitablemente a una lectura escéptica ante la posibilidad de cambio y de mejora de la existencia, y por consiguiente a un posicionamiento de índole más bien conservadora.

Tras ello, el narrador despierta, abandona la masía donde había tenido el sueño premonitorio y regresa a la costa, a la casa solariega, que en catalán se relaciona etimológicamente con la figura del padre («casa pairal»). Tras una narración de diversos párrafos llena de anormalidades, de inquietantes presencias naturales, de referencias a la muerte de manera más o menos metafórica en ese marco onírico, el narrador, en el último párrafo, pretende crear un efecto de realidad que contribuya a dar credibilidad a la naturaleza premonitoria de su sueño. Así, afirma entre paréntesis –en un paréntesis explicativo– que el viaje de la masía del campo a la casa en la marina no resulta de la voluntad de crear ningún efecto artístico, cosa que como veremos en breve resulta dudosa. El narrador, en su hogar cerca del mar, encuentra a su madre moribunda, y realiza una reflexión final, que cierra el cuento y que intenta superar los límites de la razón y la lógica para justificar en pocas palabras unas posibilidades que van más allá de la ciencia: «el somni, havia sigut una sugestió?, un avís misteriós? No ho sé; però estic convençut de que avui, com en temps de Hàmlet, els cels i la terra amaguen moltes coses a la miopia dels savis» (Ruyra, 2005: 92).

El desenlace de la narración no es una cuestión baladí, aseveración que puede aplicarse a los textos que conforman el volumen analizado en general. Así, Julià (1992a: 82), además de subrayar el didactismo obvio del mismo, apunta implícitamente a su valor ideológico, como detonante de una ampliación de la voz narrativa individual al nosotros colectivo, ampliación propia de la tradición y de una voluntad de fraternización catalanista:

> El final de cada relat conté una reflexió general: s'abandona la història per formular un interrogant o una constatació sobre l'existència, a vegades amb una càrrega evident d'ordre ètic. En aquest punt, les històries relatades adquireixen un valor exemplificador, educatiu. En primer terme per al mateix personatge-narrador, però, en segon lloc, per al lector. La memòria personal es converteix en memòria col·lectiva.

Además, el hecho de que la angustia del narrador provenga de la muerte de su madre refuerza ese fuerte lazo del texto con «la tierra», puesto que la figura materna es el principal vínculo con ese espacio local y material (Julià, 1992a: 89). En definitiva, como comenta esta misma autora en relación con otro relato de Ruyra («La Vetlla dels Morts»), aplicable al aquí analizado, mediante un desplazamiento a través del bosque, el lugar sagrado por antonomasia –vinculándose así con la naturaleza y lo ancestral–, se trata de conseguir la transmisión de resonancias mágicas con un objetivo ideológico, a partir de la experiencia espiritual del individuo singular (Julià, 1992a: 97).

De este modo, si en «La Vetlla dels Morts» dicho objetivo tiene que ver con el catalanismo a través de las esencias patrias, en este caso tal vez el prisma resulte más personal o individual: la presencia de una madre que estaría metaforizada en un alcornocal envejecido, corrompido por el paso del tiempo e inútil en su función primordial como proveedor de corcho sugieren una proyección en la persona del hijo, el narrador, de la figura autorial, puesto que la familia Ruyra era una de las que destacaba como propietaria de alcornocales para la producción de dicho material en el Montnegre,[319] una

[319] Irónicamente, los alcornocales propiedad del escritor fueron devastados en 1928 por un terrible incendio veraniego, convirtiéndose el antiguo paisaje de

de las partes del cual era el alcornocal de Montigalà, todo ello en la zona de Les Gavarres, en la comarca del Gironès.[320] La encarnación metafórica del cuerpo envejecido de la madre en el bosque decadente y fantasmagórico provoca la disociación de la figura materna: por una parte, la corporal, que remite a la estación del tren y al pasajero desplazamiento material hacia lo desconocido en el ritual del entierro, por la otra, la espiritual, que enlaza con la vinculación imperecedera entre el narrador y su tierra, en una cadena metonímica inalienable entre la propiedad jurídica, la producción económica y el ser existencial. Así, el espíritu que perdura se encuentra en las raíces de la tierra, que nos da –o no– sus frutos y nos asegura la existencia de un modo sociocultural determinado. En este sentido, la improductividad del alcornocal onírico, que a ojos de un análisis feminista de lo políticamente correcto podría ser visto como una denigración de la madre en su vejez menopáusica, entroncaría más bien con el tradicional emprendimiento inherente a la autoimagen de catalanidad –vinculando así las vertientes jurídica, económica y ontológica mencionadas más arriba–, en el sentido de que la muerte es improductiva en los tres sentidos, pero la descendencia garantiza la victoria sobre la muerte también en dichos sentidos.

---

erguidos árboles –productivos o no– en una silenciosa y deprimente vacuidad total. V. Ruyra (1964: 389).

[320] Para reforzar esta proyección autorial en el texto cabe recordar que la casa familiar a la que el narrador se desplaza tras el sueño se localiza en la marina, igual que la *casa pairal* de Ruyra en la costa de Blanes. Además, la madre real de Ruyra, Maria Oms O'Doyle, murió en 1886, cuando él todavía era un joven de 28 años (Julià, 2010: 27, 98). Sin embargo, hay que entender todo el procedimiento como una elaboración literaria con aires de credibilidad para los lectores coetáneos. En este sentido, Julià (1992b: 30) advertía en un estudio académico sobre la cuestión sobre la impropiedad de asunciones literalizantes: «[…] aquest relat en primera persona és una opció estètica conscient que no té res a veure amb la confidència directa, amb la confessió o amb l'autobiografia. Certament que Ruyra ofereix una autobiografia del seu personatge-narrador al qual pot cedir alguns elements personals, però evidentment no és pas la seva». En cualquier caso, la misma Julià (2010: 99) se ha referido más recientemente en una obra más divulgativa al hecho de que en «Avís misteriós» el autor «s'acara a la mort de la mare, una mort important, segurament decisiva per a ell».

Por otro lado, cabe observar que el narrador utiliza términos vinculados con la Modernidad, haciendo gala de una opción positivista hacia el conocimiento científico a la cual Ruyra nunca renunció. De este modo, el tren constituye una actualización efectiva de las imágenes tradicionales del paso hacia el Más Allá mientras que la óptica se muestra a través del uso de la miopía como metáfora (paradójica) de la incapacidad de asumir la esfera de lo incognoscible, de lo misterioso y sobrenatural, del Universo. La pregunta subyacente, claro está, remite a la teoría todoroviana de lo fantástico, acerca de si la experiencia del narrador fue una «visión» de aquello que iba a suceder en el mundo real, o bien un fenómeno explicable racionalmente: una mera casualidad o un presentimiento basado en la salud de la madre. La referencia explícita al personaje literario de Hamlet, testigo de apariciones fantasmales que ficcionalmente nada tiene de alucinatorio, supone un giro hacia la primera opción –de credulidad ante los misterios que Dios plantea al ser humano–, de forma que se conectan dos tiempos, el preilustrado y el posilustrado, en una continuidad literaturizada por el narrador a través del segundo desplazamiento del relato: el efecto estético del viaje entre la masía y la casa en la marina, que previamente había mencionado el narrador.

En la argumentación acerca de la estetización de los acontecimientos relatados obviamente no podemos obviar la lengua. En bastantes fragmentos del texto analizado, en que aparece muy trabajada y elaborada, se ha logrado una rusticidad combinada con una sugerente poeticidad, caracterizada además por una alta concentración de locuciones y léxico propio de la naturaleza agreste –a veces de uso más bien local– y de aliteraciones basadas en sonidos oclusivos, velares, vibrantes y palatales, convergiendo así con un tipo de estilo adusto y nervudo que se denominó «llengua mascle», reivindicada y aplicada por los escritores modernistas catalanes. Sin demasiada base a mi entender, Bassó y Paré (1986: 22) ponen en duda la asunción de este modo de expresión por parte del autor de «Avís misteriós», advirtiendo que se puede tratar de una parodia del mismo: «el Ruyra estilista de la paraula supera les seves

pobres històries». Nos encontramos, pues, otro de los lugares comunes atribuidos al escritor, difundidos por los divulgadores del *Noucentisme*: la centralidad de la lengua, del estilismo lingüístico –que debería de ser paródica si imita a los modernistas–, y su priorización a nivel de creación literaria sobre el contenido, que es minimizado.[321]

La presencia de mensajes relativos a la creencia cristiana del autor no se deja ver únicamente en este relato de *Marines i boscatges*, ya que en sus narraciones pone en boca de las potenciales víctimas del Mal imprecaciones a Dios por doquier.[322] Igual que en poesía combina catolicismo y decadentismo, permitiéndole este hacer una lectura de sus concepciones «fisiológicas» positivistas de la creación artística compaginable con la religión (Castellanos, 1986: 237; 2004: 288), en el relato analizado Ruyra compagina el catolicismo y lo fantástico.[323] Todo ello no es tan difícil de entender si se tiene en

---

[321] Aparte de las obvias del conservadurismo ideológico y el tradicionalismo católico, Murgades (2004: 343) sintetiza las afinidades de Ruyra con el *Noucentisme* también en la teorización estética y la práctica literaria: «reacció antinaturalista i, doncs, tractament "arbitrari" de la realitat, per la via sobretot del franciscanisme omnipresent, de l'humor amable, de la irrealització idealitzant, del distanciament irònic».

[322] Así, en el relato «La Xucladora», de título bastante explícito, el narrador homodiegético responde lo siguiente a la cruel vampiresa que se había acercado a él para tentarle con sus encantos: «me volies al mar per beure't la meva sang i per a entregar el meu cos escolat als corrents i llimarols, privant-lo de sepultura sagrada. Oh!, maleïda, maleïda!... Del mal que m'has fet no en guarirà pas fàcilment el meu cor, però salvo per a Déu l'ànima» (Ruyra, 2005: 142). Por su parte, en «La Vetlla dels Morts», tras explicar uno de los personajes la terrorífica historia de un músico que habría sido testigo de un baile de muertos en un cementerio local, el narrador heterodiegético afirma, indulgente: «aquells empordanesos no s'extranyen pas de què els morts, per bé que estiguin ses ànimes al cel i per freds que hagin de trobar sos cossos soterrats, vulguin, amb permís de Déu, gaudir-ne un cop l'any puntejant la sardana, el ball dels seus dolços records, el ball sagrat de la terra» (Ruyra, 2005: 133).

[323] En su vejez, Ruyra apuntaba que, habiendo leído multitud de cuentos a lo largo de su vida, y siendo poquísimos los que alcanzarían la perfección, solo le quedaban ganas de releer los de Poe y del binomio de literatos franceses Erckmann-Chatrian (Bassó & Paré, 1986: 11).

cuenta que ideológicamente la perspectiva positivista que adopta el escritor parte del estudio de las causas segundas, reservando las primeras a Dios: «[…] Ruyra se situa justament en aquell punt en el qual el positivisme pot conviure amb la religió. I qui diu amb la religió pot dir amb d'altres esferes intangibles, incognoscibles, tan reals com la realitat constatable» (Castellanos, 2004: 293-293). En este sentido, el decadentismo es un punto de compromiso y de equilibro en su obra entre su formación romántica, el impacto del positivismo y la conversión religiosa, de lo cual el *Noucentisme* carneriano solo quiso hacer brillar el último punto y usarlo como opción de prosa frente a los «dramas rurales» descarnados de la gran escritora modernista Víctor Català (Castellanos, 2004: 298, 315). En suma, la tradición de una catalanidad esencialista y un lenguaje moderno y renovador para la época se repliegan magníficamente en «Avís misteriós» para construir una ficcionalización verosímil y sobrecogedora de una concepción ideológica en que se une el conservadurismo católico con un catalanismo primordial, vertiente, el primero, de una aceptación de lo fantástico sobrenatural y faz, el segundo, de una cotidianidad realista que tantos significados puede tener a nivel ideológico.

### 2.4.2. «Judas» de M. Sawa

Miguel Sawa (1866-1910), escritor y periodista andaluz, se encontró en una generación de españoles que cronológicamente vivieron tanto la Restauración como la severa crisis del 98, moviéndose ideológicamente entre el socialismo, el republicanismo y el anarquismo (Constán, 2010: 20). Hasta tiempos muy recientes Sawa había caído en un olvido casi completo, especialmente en cuanto a sus dos primeras obras literarias, *Amor* (1897) y *Ave, femina* (1904). Ironías del destino –del tipo que él supo aprovechar en la configuración de sus piezas literarias–, no vio publicada su colección póstuma de narrativa breve, *Historias de locos*, que sí que ha sido reeditada y considerada dentro de algunas antologías de lo

fantástico y el terror. Se trata de un conjunto de historias en que predominan los relatos homodiegéticos con argumentaciones y justificaciones que provocan serias dudas sobre el sano juicio de la voz narrativa.[324] Como afirma Constán (2010: 25): «las ficciones reunidas en *Historias de locos* se insertan en esa escuela finisecular que halló, en los inusitados desórdenes de la mente humana, su fuente de creación literaria». Así, por ejemplo, se hallan diversas narraciones en que aquel delito que hoy designamos como «violencia de género»[325] se comete a causa de alguna clase de trastorno mental, tirando a psicopático. Al mismo tiempo, en las diferentes narraciones se observa la omnipresencia de Dios, ya sea de forma explícita o implícita. Es el caso del cuento que abre el volumen, bajo el significativo título de «Judas», publicado originalmente en 1904.

El narrador homodiegético inicia el relato con una escena en el Museo del Prado. Mientras contempla el cuadro de Van Dyck *El beso de Judas*[326] aparece alguien que, sin presentarse, afirma provocativamente tener cierto parecido físico con Judas, a quien designa como «el discípulo traidor del Hijo de Dios», y además dice llevar su mismo nombre. Si comparamos la breve descripción que el narrador hace de él con la imagen de Judas del cuadro del flamenco,

---

[324] Publicada tan solo tres meses después del fallecimiento de Sawa, como afirma Martínez Martín (1999b: 184): «*Historias de locos* es una brillante galería de la enajenación y el delirio, llena de mentes singulares que retuercen hasta sus últimas consecuencias las tuerzas de la lógica y la desesperación». Ahora bien, los tres últimos cuentos, «Manuela», «Artes femeninas» y «El sino», no pertenecen temáticamente a este conjunto de historias de locos de atar, al ser añadidos a posteriori por la viuda de Sawa (Constán, 2010: 25, 27).

[325] El curador de la edición reciente del volumen, Sergio Constán (2010: 13, 27), tilda este tema como el «caballo de batalla» de Sawa y evoca el recuerdo de Manuel Machado, según el cual el autor del cuento analizado nunca dudó a intervenir ante cualquier tipo de abuso físico en público de un hombre sobre una mujer.

[326] El cuadro figura en el catálogo del Prado como «El Prendimiento de Cristo» y está datado entre 1618 y 1620, es decir, de sus primeros años como pintor en Amberes. La pintura representa el momento en que Judas se acerca a Jesús para darle el beso que se ha difundido en el mundo cristiano como símbolo de la traición capital hacia el Redentor.

este y el misterioso personaje coinciden en una altura prominente y en un pelo y una barba de tono azafrán.[327] No obstante, la ropa negra, los ojos saltones y la piel amarilla por la ictericia no se ajustan a la figura pictórica, creando, a mi entender, una apariencia que, junto con el hecho de ser pelirrojo –rasgo que se repite abundantemente en muchas pinturas del apóstol–, lo aproximaría a la tipificación del judío europeo asquenazí. De esta manera, tenemos que pensar que Sawa recorre a la referencia artística con el fin de recrear un curioso personaje que evoca nítidamente la figura del Judío errante:[328] «no tenia nacionalidad conocida; era judío y había nacido de cualquier madre y de cualquier padre, no sabía dónde. Vivía solo en el mundo, sin mujer, ni hijos, ni amigos. […] Había viajado mucho, viajaba constantemente. Tenía casi tantos años como la Humanidad»[329] (Sawa, 2010: 40). La alusión a este personaje legendario no es casual o anecdótica, dado que también se produce –de forma menos críptica– en otros dos relatos del volumen *Historias de locos*.[330]

---

[327] En la pintura por lo menos aparecen mechones en el personaje de Judas que pueden ser descritos con esta tonalidad.

[328] Trasladándonos en esta ocasión hasta el Museo Dei Office de Florencia, Sawa emplea igualmente este tipo de referencia en otro relato del volumen, «Un desnudo de Rubens». En él un uxoricida esgrime que cometió su crimen por el arrebato oteliano de haber reconocido a su mujer en una de las pinturas del maestro flamenco, que la habría «adivinado» siglos antes, en una especie de adulterio ejecutado a través de la inspiración artística (Sawa, 2010: 92). Da la casualidad que «Judas» y «Un desnudo de Rubens» fueron los únicos relatos del volumen publicados previamente en la prensa periódica.

[329] A pesar de esta afirmación de carácter ucrónico, el mismo Judas suelta una exclamación que sitúa su sufrimiento en un marco histórico delimitado: «¡diecinueve siglos de lucha es ya bastante castigo...! ¡Oh, Padre de todos, ten compasión de mí!» (Sawa, 2010: 41).

[330] Se trata de «El hombre que ríe» y «El sino». Así, en la primera se lee: «Como el trágico judío de la leyenda, a quien Dios condenó a andar siempre, por los siglos de los siglos, a andar siempre, sin tregua ni descanso […]» (Sawa, 2010: 79). Curiosamente, Constán (2010: 79), que señala en una nota a pie de página la presencia de la alusión al Judío errante en dichas narraciones, no menciona a «Judas» en este sentido.

A pesar de esta indudable evocación, los lectores no pueden dejar de lado la recreación del Judas Iscariote que da título al texto a partir de ciertos detalles que se ofrecen a lo largo del mismo: «y le aburría la vida, y ya una vez había intentado suicidarse colgándose de un árbol» (Sawa, 2010: 40). De hecho, como explica José Manuel Pedrosa (2007: 41) en su estudio «El antisemitismo en la cultura popular española» tomando como base un ejemplo de Puente Genil, en Córdoba, mencionado por el antropólogo Julio Caro Baroja: «las figuras de Judas –representación máxima, a los ojos del pueblo, del *judío* traidor–, del *Judío errante* y de "los de la Judea" se mezclan aquí en un batiburrillo ahistórico y anacrónico que llega a identificar a estos últimos nada menos que con los "centuriones" romanos […]».[331] Además, este Judas cordobés lleva una barba rojiza, color que durante siglos las creencias supersticiosas habían identificado con lo diferente, lo extraño y, en definitiva, lo peligroso y sin duda intrínsecamente malvado.[332] Paralelamente, aparte de las personalidades legendarias mencionadas, la narración parece complacerse con ciertos tópicos antisemitas, en especial la tacañería y la avaricia que acompañan la imagen secular del judío a ojos cristianos. En efecto, Judas evita pagar las cervezas que han consumido, haciendo pagar al narrador, y sus consejos financieros conducen a este a la ruina total. La voz narrativa empieza a pensar que la locura afecta la mente de su compañero de cervezas, pero a pesar de todo, le promete retóricamente volverse a encontrar. Da la impresión de que las palabras expresadas y un culminante apretón de manos los ligan de forma irremediable, puesto que, después de despedirse, se inicia la segunda parte de la narración con un estado de cosas inesperado: «desde aquel funesto día don Judas fue mi amigo, mi camarada, mi compañero de todas las horas, mi hermano…» (Sawa, 2010: 41).

---

[331] Las cursivas en este caso son del original.

[332] Este motivo, perteneciente a la iconografía tradicional, se pudo ver reforzado por la fama y la fortuna de los Rothschild, egregia familia de ascendencia judía, el apellido de la cual etimológicamente vendría a significar «señal roja» o «mozos pelirrojos». He localizado una fuente que describe como pelirrojo al fundador de la rama francesa de la familia, James de Rothschild, personalidad de mucho renombre a mediados del s. XIX (Beladiez, 1988: 232).

El personaje de Judas es presentado como un monstruo por medio de detalles físicos que menciona el narrador, como el hecho de tener una voz sorda y lúgubre o las manos heladas como las de un muerto, pero sobre todo por su actitud profundamente misántropa y criminal hacia el resto de seres humanos. De este modo, comunica al narrador y a los lectores el placer que ha sentido al haber matado a mucha gente, afirmando lo siguiente: «los hombres me inspiran un profundo desprecio. Odio, mejor» (Sawa, 2010: 40). Se trata de manifestaciones de una maldad que se derivan del estereotipo del judío coetáneo a Jesús como la quinta esencia del anticristianismo, es decir, el judaísmo entendido como la abstracción de la culpabilidad por haber conducido a Cristo a los peores tormentos y la muerte por decisión de un pueblo ofuscado: «yo soy la traición, el engaño, la perfidia, la maldad... ¡Yo soy Judas, el que vendió a Cristo por treinta monedas!» (Sawa, 2010: 42). El simple contacto con tal esencia es lo que provoca la desgracia en la vida del narrador, o como mínimo aquello que él supone que ha sido la causa de su desgracia. La vacilación sobre si esta fue originada por un poder sobrenatural incontrolable inherente a Judas constituye el efecto fantástico del cuento, efecto que no disipa la muerte del supuesto judío al final del mismo a petición propia y a manos del narrador, ya que la influencia letal podría venir de su condición religioso-étnica y no de ser la personificación mixtificada de Judas y del Judío errante. En este sentido, nos situamos frente a un fenómeno de infortunio y fatalidad, obrado supuestamente por mediación de una figura gafada, según el discurso dominante de la cultura cristiana occidental.

De hecho, a lo largo de la narración se crean unos efectos especulares harto curiosos. En efecto, el narrador parece ser un chivo expiatorio del deseo de Judas de salvarse, idea que observamos cuando este último pretende persuadirle de que es su amigo lisonjeándolo, diciéndole que lo ve como una persona bondadosa, inteligente y que incluso se parece a Jesús. Paralelamente, como es sabido, el pueblo judío ha sido tratado como el chivo expiatorio de las desgracias acaecidas a colectividades cristianas a lo largo de los

siglos, justamente a través de la objetivación en figuras legendarias como Judas o el Judío errante.[333] Así, al mismo tiempo, se podría interpretar que el personaje misterioso constituye el chivo expiatorio del narrador para justificar de alguna manera la serie de dramas que se le acontecen, detallados en la segunda parte del cuento y coincidentes en el tiempo con los tres meses de amistad con Judas: este controla su voluntad y hace que pierda los ahorros en una inversión ruinosa, y en siete días mueren los familiares más cercanos, incluidos sus cuatro hijos.[334] La función de chivo expiatorio se observa también en el hecho indiscutible que lo asesina estrangulándole,[335] y por ello es enviado a un manicomio, desde el cual explica su funesta historia.

Está claro que el hecho de tener enfrente el cadáver sin vida de Judas habría de convencerle de que no se trataba de un ser con rasgos sobrenaturales, y que tal vez la totalidad de su relato es fruto de una paranoia para establecer una explicación racional del su crimen. Sea como sea, e incluso si el verdadero loco es aquel que se hace llamar Judas,[336] el final del texto subraya la fuerza del odio colectivo sedimentado hacia este último, un odio como motor justificativo que al mismo tiempo transmite una verdadera sensación de impotencia ante la superstición y el fundamentalismo religiosos, los cuales inducen a valorar la vida humana del otro no en sí

---

[333] Vale la pena añadir que, en relación con esta función expiativa, la fusión de ambas figuras reproduce la compleción objetivada del Judío como alteridad desde la perspectiva cristiana, en cuanto en él convergen el Judas perdonado de su pecado y el Judío errante no perdonado, a la espera de la Parusía.

[334] Evidentemente, en esta serie de hechos trágicos se cierne la sombra de la figura de Job, un personaje de la Biblia que, ante una situación similar, acaba dudando del sentido de justicia y de la bondad misma de Dios.

[335] El narrador, al transcribir las últimas palabras del fatídico personaje, muestra que este homicidio resuelve un antiguo problema, dado que la soga con la que Judas quiso ahorcarse siglos atrás no había funcionado: «mira mi cuello… Aun conserva la señal de la cuerda con que intenté ahorcarme, arrepentido de mi traición» (Sawa, 2010: 43).

[336] No puede descartarse que Judas actuase de forma criminal en la estafa y asesinato de los familiares del narrador.

misma, sino en función de creencias consideradas irracionales. Esta lectura, que se basaría en una estrategia irónica en relación con los extraños hechos que se suceden en el relato,[337] sería un ingenioso grito de alerta de Sawa frente a la carga antisemita con que todavía vivía la mayoría de la población española y occidental de sus tiempos. En este sentido, no podemos olvidar la labor a favor de los judíos que llevó a cabo el autor andaluz, como por ejemplo su apoyo al oficial francés Alfred Dreyfus –acusado injustamente de espionaje por su ascendencia– desde las páginas de la revista satírica, republicana y regeneracionista *Don Quijote*, que el mismo Sawa dirigió durante un par de años (Ramírez Martín, 2013: 358-359).[338]

Como hemos visto en el cuento analizado y puede comprobarse en otros textos literarios, efectivamente la figura del judío se ha convertido en personaje de la narrativa fantástica contemporánea. El judío –aunque se pinte más bien como un locuelo– significa en el espacio occidental coetáneo la amenaza más prototípica en forma de alteridad demonizada, la viva imagen del infame Enemigo. Si tomamos como referencia la caracterización del monstruo como todo ser que produce terror por su aspecto anormal y deforme, aquel en que la voz narrativa de un texto literario focaliza la atención por la amenaza que constituye a la integridad física de otros personajes, sin duda encaja con la personificación del (pretendido) judío de Sawa. Además, a lo largo del relato se puede inferir que el judío como alteridad ontológica es monstruoso tanto si se lo contempla como enemigo de la Cristiandad, como si se le considera víctima de una injusta persecución social, ya que –como en el caso de Frankenstein– el *ontos* monstruoso aparece de una manera o de otra: es aquello que marca el destino del sujeto *otro* como provocador de terror y anunciador de dolor. Nos situamos, pues, en un paradigma

---

[337] Esta ironía aparece en diversas ocasiones a lo largo del relato, como por ejemplo en el hecho de que la sociedad en que Judas aconseja invertir al narrador se denomine «La Honradez».

[338] En especial habría que ponerse de relieve su artículo-llamada de 1898 «A la juventud española» en defensa de Zola a raíz de su papel en el caso Dreyfus (Ramírez Martín, 2013: 361).

en que el ahora y el futuro estarían determinados por un pasado inalterable, un pasado además ligado imperiosamente a la religión dominante, contra la cual parecía uno rebelarse al combatir creencias extendidas como las relativas a Judas o al Judío errante.

Globalmente, da la sólida impresión que la locura no es más que un pretexto de los personajes de *Historias de locos* –y en concreto en «Judas»– para justificar sus crímenes, que además están motivados por actitudes ideológicas irracionales, como son el antisemitismo o el machismo. De este modo, se equipara el estado alterado de la mente, el trastorno psicológico, con aquellas ideologías o sus componentes que demuestran una huida del realismo racionalista, al tiempo que provocan el Mal en la sociedad. No es la locura quijotesca de su admirado Cervantes aquello que Sawa refleja en esos comportamientos irracionales, sino una locura motivada por un profundo desequilibrio de idealizaciones sociales y culturales que conducen a la violencia y al desastre. Por lo tanto, aquello que se plantea de fondo en estos relatos es una sibilina defensa del racionalismo como método también para la convivencia humana,[339] un racionalismo cientificista alejado del sobrenaturalismo. Se trata, pues, de una defensa ideológica de postulados claramente progresistas en torno a dos aspectos –antisemitismo y machismo– en que

---

[339] En este sentido cabe relacionar el texto de Sawa aquí analizado con «Le Père Judas» (1883) de Guy de Maupassant, una narración en que se ponía sobre la mesa la imagen supersticiosa y entrometida de la gente del campo para mofarse de ella, reclamando implícitamente la razón como herramienta fundamental de conocimiento. El supuesto Judas de Maupassant no era sino un anciano acogido en casa de una mujer también mayor, a quien llamaban «la judía» por el simple hecho de no ir a la iglesia. A ambos se les atribuía la crianza de cerdos, tarea que, como señala irónicamente el traductor del cuento al español, ninguno de los dos haría con gusto si fueran realmente judíos (Maupassant, 2007: 108-110). Tras haber sido devorado por los cerdos –hecho harto significativo–, los chismes apuntaron a que la muerte del tal Judas tuvo lugar durante la jornada de Viernes Santo. Por otro lado, cabe añadir que, en uno de los diálogos de este relato, *Le Gaulois*, un barquero que representa a un personaje solitario y muy ligado a su pequeño mundo rural, de nombre Joseph, identifica sin dudarlo a Judas y al Judío errante como una sola persona.

se requería un convencimiento y una valentía singulares en los albores del siglo XX, yendo a la contra de la corriente mayoritaria.[340] Seguramente es por este motivo que la tarea literaria del compromiso ideológico de Sawa se manifiesta de manera tan sutil e inteligente, sin discursos prefabricados ni estereotipados, sin lemas a corear ni declaraciones a seguir, sino a través de unas muestras de fantástico tradicional que recogen de modo original los motivos finiseculares de la locura.[341]

### 2.4.3. «Nummius Dexter Optatus, Papa de Roma (308-310)» de M. A. Capmany[342]

Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) fue una escritora, pensadora y activista catalana que introdujo e intentó implementar en su tierra los planteamientos feministas igualitaristas con miras a la emancipación de la mujer que intelectuales notables habían estado desarrollando en otros países, mientras en España se vivía la posguerra, es decir, en un momento en que las autoridades y una parte

---

[340] Poco discutible es que en la España de la época y en otros países occidentales, la resistencia ante el antisemitismo y el machismo patriarcal imperantes se hallaban circunscritos en determinados núcleos cultivados o avanzados de la sociedad. Teniendo en cuenta el talante histórico del discurso castellano sobre aquello que venía del norte de sus fronteras, actitudes como las de Sawa podían propiciar la acusación de poco españolas, antipatrióticas y anticatólicas. Todo ello entroncaría con su republicanismo afrancesado, resaltado por coetáneos y comentaristas y perceptible en su tarea dentro de la revista *El Quijote* (Constán, 2010: 19).

[341] El prologuista de la primera edición de *Historia de locos*, el filólogo y crítico catalán Emili Vallès (2010: 37), define los cuentos que la componen como «[…] eminentemente españoles y eminentemente modernos […]», al vincularla tanto a la tradición idealista de la locura quijotesca y las corrientes de lo fantástico y lo extraño de Poe, Maeterlinck y Villiers.

[342] El presente apartado es una reformulación de un fragmento del capítulo «La cara oculta de M. Aurèlia Capmany, o el fantàstic esdevingut compromís», perteneciente al volumen *La construcció de la identitat catalana al segle XX. Formes de compromís literari en la modernitat: del període d'entreguerres al postfranquisme (1920-1980)* (2016), actualmente en prensa.

de la intelectualidad veían tales actividades como un atentado hostil a los valores «de toda la vida».[343] Licenciada en Filosofía justo después de la Guerra Civil, fue una de las escasísimas mujeres de la época que pudo aprovechar el derecho masculino a los estudios superiores, dedicándose por un tiempo a la docencia. Igualmente, una de sus fuentes de sustento con la que contribuyó al desarrollo de la cultura fue sin duda la traducción, labor en que sobresalen el francés y el italiano como lenguas de origen, teniendo en su nómina a autores de gran significación.[344] Aunque durante el régimen siempre se había comprometido en la causa antifranquista a través de conferencias y de su actividad literaria y divulgativa, en la Transición entró a militar de forma convencida en el sector catalanista del Partit dels Socialistes de Catalunya[345] –el cual había contribuido a fundar–, asumiendo diversos cargos de responsabilidad en el área de Barcelona durante la última etapa de su vida.

En un caso que –desde la distancia– podríamos comparar al de Baroja, el curador de su obra completa Graells (1996: XI) considera que, a pesar de la excelencia de algunos de sus cuentos, estos escritos no definen su personalidad literaria, que sí que vendría marcada por su larga lista de novelas. En efecto, posee entre la crítica una sólida imagen de novelista, mediada a través de estudios y ensayos acerca de su importancia en la penetración del existencialismo y el feminismo gracias a sus escritos, también los literarios. Igualmente, su excelente formación y su afición por la Historia le permitió devenir transmisora de visiones complejas y matizadas de la misma, que encontramos tanto en su narrativa como en sus

---

[343] A este respecto véase Palau (2002; 2008). De hecho, las tesis de Capmany, que fueron un punto de partida en Cataluña para los feminismos de finales del siglo XX, se mueven en un marco «multigenérico», en el sentido de que fusiona argumentos procedentes de la biología, la psicología, el materialismo histórico y la crítica literaria (Palau, 2002: 147-148).

[344] Calvino, Pasolini, Pavese o Pirandello en italiano, y Balzac, Duras o Simenon en francés.

[345] Sobre la adscripción a la izquierda no marxista por parte de Capmany desde su juventud, por ser conocedora de las incongruencias y las doloras disfunciones del régimen soviético, véase Pons (2002: 86-87).

obras de ensayo.[346] En este sentido, por un lado, la modalidad de lo fantástico fue una excepción en el conjunto de su obra narrativa, por lo cual el cuento que voy a analizar en este apartado es singular por partida doble: narrativa breve no mimética. Por el otro, aquellos relatos en que se visibilizan fenómenos preternaturales están profundamente imbuidos de elementos vinculados a la Historia y a la historia de las ideas. En realidad, sus incursiones en el terreno de lo fantástico no solo no carecen de valor, sino que dicho componente histórico-ideológico les aporta un aliciente de enriquecimiento significativo. Así, la novela *Quim/Quima* (1971), en que retoma los motivos de transhistoricidad y transexualidad del *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, constituye a mi parecer una de las muestras más logradas de lo fantástico peninsular del período final del franquismo.

«Nummius Dexter Optatus, Papa de Roma (308-310)»,[347] datado por la autora en 1970 y calificado por Graells (1996: XV) como una de sus obras maestras en narrativa breve, se publicó por primera vez de forma individual en 1971.[348] Por lo tanto, el texto fue elaborado

---

[346] De este modo, cabría destacar su novela histórica *Un lloc entre els morts*, que obtuvo el Premi Sant Jordi de novela de 1968; su pieza de teatro de denuncia *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, en que participó de documentalista Xavier Romeu i que fue estrenada en 1970; o el programa radiofónico por capítulos *Temps passat, notícia d'avui: una història de Catalunya* (1978).

[347] Como lema de la narración aparece una dedicatoria a Jus Segarra, es decir, a Josep Maria Segarra, director de teatro con el que la autora colaboraría en el tardofranquismo, por ejemplo al dirigir su adaptación del *Tirant lo Blanc* (1969) o codirigir otras piezas como *Improvisació per Nadal* (1969), *L'ombra de l'escorpí* (1971), es decir, justo en el tiempo de publicación del relato. Capmany fue una creadora muy vinculada con la escena teatral catalana, especialmente en su faceta de dramaturga.

[348] Posteriormente se incluyó en la colección de narrativa breve *Coses i noses* (1980). Como una demostración más de la preeminencia del realismo en la valoración del acto de creación literaria dentro del sistema literario catalán, este cuento fantástico de Capmany fue publicado en 1981 junto con otro relato, «Àngela i els deu mil policies» –este de carácter distópico–, en la colección de corte juvenil La Barca de la editorial Laia, con ilustraciones de Carme Solé Vendrell. Se le relegó pues al casillero de la literatura no adulta, proceso que sufrirá igualmente su novela *Quim/Quima*, a la cual además se achaca un didactismo sobre la Historia catalana que –según dichos parámetros– solo podría ser apropiado para los lectores de corta edad.

en paralelo a *Quim/Quima*, esa gran novela fantástica en que se reivindica la liberación de la mujer y del pueblo catalán,[349] no siendo coincidencia que fuera justo en aquella época que la escritora se dedicara a formular un discurso teórico sobre la condición de mujer y la catalanidad, proceso que Palau (2002: 131; 147) enmarca en el período que va entre la publicación de su ensayo *La dona a Catalunya*, en 1966, y las Primeres Jornades Catalanes de la Dona, en 1976. El inicio del relato resulta bastante críptico, apareciendo una serie de motivos esotéricos que vertebrarán la simbología de la narración. En este sentido, se aleja más que *Quim/Quima* de la corriente principal de la obra narrativa de Capmany, inscrita en un realismo crítico con influencias de la prosa psicologista, la filosofía existencialista y el neorrealismo, entre otras. Ciertamente, se trata de un cuento excepcional en la producción de la escritora, resultando incluso lógico que en su primera edición fuera publicado individualmente, aunque bien es verdad que fue fruto de un curioso encargo: escribir un relato dedicado al arcano del Papa –conocido también como el del Sumo Sacerdote– para la colección Tarot, surgida a iniciativa del artista plástico Jordi Serrate.[350] Para Graells (1996: XVI), Capmany reúne en este cuento toda su sabiduría filosófica y su profundo barcelonismo –en el sentido urbano, no futbolístico– a través de un argumento que él sintetiza como sigue, sin entrar en más detalles: «[…] és una faula meravellosa, entorn d'un barceloní [Nummius], fill del primer bisbe cristià de la ciutat, Aureli, que se'n va a Roma amb la voluntat de ser Papa i profetitza al seu mestre que algun dia li tornarà la seva imatge. Segles després, el mestre adquireix un tarot i allà troba el retrat del seu antic deixeble».

---

[349] Para un estudio de estos componentes en *Quim/Quima*, véase Gregori (2012). Graells (1996: XVI) apunta con razón a una probable influencia de la novela sobre el cuento.

[350] «Cada número d'aquesta sèrie era dedicat a un dels arcans majors del tarot de Marsella, on, a més de publicar-hi un text expressament encarregat, s'hi incloïen diversos gravats que, en algunes ocasions, eren objecte d'una exposició, de manera que el quadern n'era una mena de catàleg. A més de la nostra autora, figuren en la col·lecció noms com Salvador Espriu, J. V. Foix i Joan Brossa en l'apartat literari» (Graells, 1996: XV).

Por consiguiente, el elemento fantástico preponderante del relato es la insólita longevidad de dicho maestro, que le hermana con el/la protagonista de *Quim/Quima*. Él, el portentoso maestro, es el narrador homodiegético de la historia, que parece hablarnos desde el período medieval, y más en concreto desde el siglo XIII, puesto que, además de residir en un edificio monástico fortificado, menciona como coetáneo al dominico catalán Ramon de Penyafort, que fue confesor del Papa Gregorio IX y llegó a santo siglos después de su muerte. El núcleo central de la narración consiste, sin embargo, en una analepsis desde su actuación como escribano en el registro de los *Tria nomina* de Nummius, convirtiéndose más adelante en su maestro desde la primera infancia.[351] Nos relata, así, ciertos detalles de la vida del chico, desde su nacimiento a finales del siglo III, en que la Barcino todavía romana es reconstruida, hasta su tierna juventud, cuando en un arrebato resuelve irse a Roma. Su padre, Aureli, regresa cristianizado tras nueve años de ausencia y, erigiéndose como obispo de la ciudad, repudia a la madre de Nummius, para llevar a cabo su misión evangelizadora –que la voz narrativa marca de manera más bien mordaz–[352] y empujar a su hijo a una vida casta. Este, que consigue superar a su maestro en conocimientos y sabiduría siendo adolescente, sigue los pasos de su progenitor, convirtiéndose en arcediano. Pero su objetivo es mucho mayor, y parece tener que ver con el objetivo de retornar «la salud a los hombres» desde el cargo de Papa de Roma, que pretende conseguir aprovechando un vacío de poder en la metrópoli del que ha tenido noticia. Entonces lanza un augurio: si muere en el intento, su maestro recibirá una estampa con el dibujo de su «disfraz» de Papa.

---

[351] Ahora bien, cabe advertir que el segundo –correspondiente según la tradición romana al nombre del linaje del individuo– se refiere más bien a una característica del mismo (Dexter), algo propio del *cognomen*, es decir, al tercero de los nombres otorgados, como si Capmany hubiera querido atribuir un sentido simbólico –más que histórico– al nombre completo del protagonista. Así, la tríada del nombre completo del protagonista se relaciona con la riqueza, la destreza y la estimación por parte de los otros que le son pronosticadas en su nacimiento.

[352] «Va convocar tots els barcelonins a la basílica i els va fer saber que ell era un home nou, i que ens faria nous en Crist si et plau per força» (Capmany, 1996: 89).

Finalmente, y disfrutando de una longevidad de siglos, un día de abril el narrador compra a un marchante de productos llegados de Oriente una colección de tarot, al haber visto entre ellas el naipe del Papa, que él identifica en seguida con aquel augurio de Nummius; es decir, ve en el naipe la estampa prometida por el joven si no tenía éxito en su misión.

La autora aprovecha una leyenda sobre el papa Marcelo –que supuestamente expiaba su crueldad haciendo de palafrenero por orden directa del emperador romano Magencio– para crear una figura que ficcionalmente ocuparía su lugar en el solio pontificio durante un breve pontificado de dos años –del 308 al 310 d.C.–, o que como mínimo habría pasado dos años en Roma intentando conseguir ser Santo Padre. De este modo, en la *Historia de los Papas* (1842-1843) de Maurice de la Châtre (1869: 137-138), aparece recogido el relato –históricamente falso– de la *Passio Marcelli*, según el cual hubo un Papa de nombre Marcelo cuya fama de cruel se debía al hecho de haber querido imponer rigurosamente la disciplina eclesiástica de otros tiempos, creando desórdenes, por lo cual habría sido castigado a realizar las tareas de palafrenero en una cuadra sobre el camino público por orden del emperador romano Magencio. Es posible que Capmany conociera esta historia a través de la traducción al castellano de 1869 que he podido consultar, puesto que los datos aportados en ella coinciden con los del cuento y, además, constituye un volumen especialmente atractivo para una rebelde antifranquista, al tratarse de una obra anticlerical sobre las «iniquidades de la corte romana», los «horrores de la Inquisición», los «abusos de las órdenes religiosas», etc., que –como se puede deducir fácilmente– solo pudo ver la luz a raíz de la permisividad editorial del Sexenio democrático español.

Aparte de las leyendas más o menos creíbles, los elementos históricos empleados por la voz narrativa permiten ubicar de forma verosímil el relato en el período romano de la ciudad escenario de la historia, Barcelona. De este modo, se hace referencia a la alta montaña de Júpiter, es decir, la designación con que por aquel entonces se conocía Montjuïc (Prats, 2009: 11). Además, Aureli forma parte de

la clase patricia urbana que fue la primera en cristianizarse de forma mayoritaria, intentando que la plebe los siguiera en sus creencias, como él mismo pretende en el relato. Hay que destacar igualmente la existencia de una basílica desde la cual ese obispo realiza la primera exhortación.[353] Incluso algunos elementos del relato que se vislumbran como esotéricos por su naturaleza insólita resultan certezas históricas, como la coexistencia de seis emperadores simultáneos, propiciada por la insuperable decadencia del Imperio romano.[354] Sea como sea, aparecen otras marcas de verosimilitud en el texto, como la de origen juglaresco «què us diré?» –repetida a lo largo del relato–, aportando un estilo medievalizante que refuerza la perspectiva temporal del narrador, siglos después de su labor como maestro de Nummius. En relación con este fondo histórico, se hallan inscripciones ideológicas de cierto atrevimiento dado el período representado. De hecho, el protagonista mismo del relato manifiesta un evidente componente revolucionario ya que, según el narrador, se proponía ascender al trono pontificio para «cambiar el mundo» (Capmany, 1996: 88). De igual modo, el componente feminista es remarcable, puesto que Nummius pretende convertir en Papisa a su madre Biril·la,[355] levantando ampollas además entre los lectores conservadores por la reivindicación de un sacerdocio sin celibato y por el embuste de un matrimonio ficticio. De todas maneras, en ambos casos se adivina un tono de carnavalización, que

---

[353] Hubo una basílica paleocristiana de tres naves en el emplazamiento en que hoy se levanta la catedral de Barcelona (Prats, 2009: 27).

[354] Afirma el narrador a Nummius: «només sé que tinc por per tu, perquè a Roma, la gran, hi ha sis emperadors i cinc d'ells augusts» (Capmany, 1996: 91). Efectivamente, en torno a la época en que presuntamente Nummius quería viajar a Roma para convertirse en Papa cohabitaron seis figuras que se atribuían la posición de emperador o césar: Galerio, Majencio, Maximiano, Constantino I el Grande, Domicio Alejandro y Licinio.

[355] Afirma el joven revolucionario: «quan seré Papa la faré Papessa!» (Capmany, 1996: 92). Aunque en esa época no existía el concepto monarquista del papado, se entiende que la única forma de nombrarla obispa de Roma consistía en convertirla en su esposa, ya que por aquel entonces la consideración del celibato resultaba bastante más laxa.

juega aquí con que la segunda carta del Tarot corresponde a La Papisa, también llamada «La Sacerdotisa».

En esta línea se detecta una comicidad que atraviesa el relato. Las más de las veces la ironía de la voz narrativa va dirigida a las autoridades y el poder establecido, como cuando suelta a Nummius en relación con la cohabitación de césares en Roma: «un emperador ja és molt; imagina't si tots sis no deuen ser massa» (Capmany, 1996: 91). También carga contra los principios que rigen el cristianismo. Así, a través del diálogo del narrador con el feriante a quien compra el naipe del Papa, se hace mofa del carácter sagrado de la religión, al contraponer el interés material y la desfachatez del comerciante a la trascendencia que desea imponer el impresionado narrador acerca de lo que él considera un mensaje sobrenatural de Nummius, actitud que se mezcla con su ignorancia acerca del tarot y de conocimientos de la época en general. Ese espíritu de grave seriedad es proyectado además por la voz narrativa en el Tarot, en el cual cree ver un orden perfecto que propicia un saber científico, como de hecho han hecho a lo largo de la Historia los expertos en mancias y otras creencias vinculadas al esoterismo. Es decir, aquel saber secreto basado en las doctrinas filosóficas enemigas del cristianismo rancio y obtuso queda diluido –ironías del destino– en una interpretación a partir de los naipes del Tarot.[356]

El narrador dedica un fragmento significativo a describir de forma irónica y hasta sarcástica la tarea de cristianización de Aureli.[357] Primero su carencia de empatía: «si hagués pogut, i era

---

[356] Obviamente, el narrador ve representada en la segunda carta del Tarot –la Sacerdotisa o Papisa– a la madre de Nummius, Biril·la, y en la naipe número quince –del Diablo–, al Hermafrodita que encarnaba la maldad del vicio y la depravación sexual perseguida por Aureli. En este sentido, el Diablo es la personificación del materialismo carente de la serenidad del hedonismo racional, preso del exceso degenerado y sin control alguno, siendo tanto un enemigo de los planteamientos «revolucionarios» de Nummius y el narrador, como del cristianismo intransigente de su padre.

[357] La inclusión en el relato de Aureli como obispo de Barcelona solo puede ser fruto de la imaginación de la autora –o de alguna fuente que desconozco–, puesto que el primer obispo documentado, Pretextado, no aparece en textos de auten-

evident que no podia, ens hauria arrencat la pell a tires i hauria esperat que cresqués pell nova» (Capmany, 1996: 89); en segundo lugar, su obsesión con el pecado, que reviste un componente racionalizador, taxonómico y contable que lo ridiculiza. El título de su supuesta obra latina acerca del tema, *De dispertitione aut disiectu carnis pecatis*, es una latinada inventada de carácter burlesco, en cuya cubierta aparece una bestia en forma de hermafrodita, tridente y pezuñas en lugar de pies. En este sentido, la voz narrativa lleva a cabo una sátira de un determinado modelo de cristianismo, vinculado con las jerarquías eclesiásticas[358] y caracterizado por un celo moralizador más que sobredimensionado. De este modo, Aritzeta (2002: 111-112) relaciona la última frase del relato, «[…] em dol l'afany de dolor que tenen els homes» (Capmany, 1996: 94), con el rechazo sin paliativos por parte de la autora de las prohibiciones del placer y de la concepción de la vida como sacrificio, rechazo personificado por la Quima hija de burgueses de *Quim/Quima*.[359]

---

ticidad indiscutible hasta mediados del siglo IV, y el nombre de Aureli tampoco figura entre los nombres legendarios de este cargo eclesiástico en la diócesis de Barcelona. Una posibilidad que no descartaría es que se trate de una alusión socarrona a un magno padre de la Iglesia, al configurador de un esquema de cristianismo restrictivo que resistiría siglos, es decir, a San Agustín, cuyo nombre completo en latín era «Aurelius Agustinus Hipponensis».

[358] En efecto, el narrador subraya en diferentes momentos del texto la dicotomía entre el poder de clase de los jerarcas de esa Iglesia paleocristiana y él mismo, siendo inicialmente un mero «plorador», es decir, un penitente embutido en un saco maloliente pasando hambre y frío, por lo cual Nummius no se quiere acercar demasiado a él (Capmany, 1996: 90). Al mismo tiempo, el empleo del término «depuración» para referirse al paso del creyente por los diferentes niveles que establecía la Iglesia por aquel entonces –oyente, postrado, competente– supone una sutil referencia crítica al franquismo, que impuso la denominada «depuración» en los organismos públicos una vez ganada la Guerra Civil. Por cierto, el uso de la forma «plorador» para referirse al primer grado u orden de los que pretendían iniciarse en la religión cristiana no es una marca irónica por parte de la autora, como podría parecer, ya que algunos autores lo recogen como forma que designaba aquellos que debían ser instruidos fuera de la Iglesia y de las iglesias antes de ser aceptados como oyentes (Hellwig, 1984: 36).

[359] Se trata de una cuestión que preocupó a Capmany desde joven, como puede observarse en uno de los fragmentos que provocaron la prohibición por la censura

Obviamente, se trata de rebelarse contra el discurso ultracatólico que dominaba en la España franquista, en que determinados imperativos morales –limitación del sexo a la reproducción, dedicación de la mujer a la maternidad y el cuidado de los hijos– se habían exacerbado hasta límites insospechados por la potencia de un estado doctrinalmente teocrático.

Esta crítica al cristianismo ultramontano obnubilado por el pecado se contrapone a la doctrina epicúrea,[360] que el narrador había intentado inculcar a Nummius con un éxito relativo,[361] puesto que habiendo superado la etapa educativa, sigue los pasos de Aureli. Sus declaraciones sobre la moral y el progreso de la civilización ante el narrador provocan cierta vacilación a los lectores, al estar elaboradas con un lenguaje y unas estructuras que dificultan determinar su orientación ideológica y filosófica. Así, si al principio parece equiparar «las tinieblas» con el paganismo practicado todavía por algunos, basado en la concupiscencia sexual y los placeres gastronómicos, tildando de «ciencia» los conocimientos introducidos por su padre acerca del pecado (Capmany, 1996: 90),[362] más adelante deja de lado el neoplatonismo esencialista para abrazar el materialismo que estaba siendo arrinconado en ese albor de un mundo institucionalizado en base a la nueva doctrina dominante: «la veritat és

---

franquista de su segunda novela, *El cel no és transparent*, ganadora del Premi Joanot Martorell de 1948, o sea, en la segunda convocatoria del mismo, en la opacidad de la inmediata posguerra: «no et casis amb un catòlic, Maria, no són gent de bé. No per les seves intencions, que són meravelloses. Però ells mateixos diuen que l'infern està empedrat de bones intencions. Ells han empedrat sobradament el nostre infern. Han intentat fer creure a la gent que calia preocupar-se de l'altre món i no d'aquest» (Graells, 1996: XXIV).

[360] Es una prueba de ello la cita literal de Epicuro: «vana és la paraula del filòsof que no sap alleugerir els sofriments dels homes» (Capmany, 1996: 91). Se trata de un lema que era citado con frecuencia en el Institut-Escola del gobierno autónoma catalán en el que estudió la escritora durante la República.

[361] Barbara Łuczak apunta que se podría tratar de epicureísmo reforzado con dosis de marcianismo (comunicación personal).

[362] Así, aunque en sus tiempos escolares este se sabía de memoria fragmentos de Epicuro en que se abogaba por el uso sensato de la razón y el rechazo de las falsas opiniones, pasó a ser un joven triste y arisco.

que la unitat del món no és pas la seva essència; la unitat del món no és més que la seva materialitat, i el moviment és la manera d'existir de la matèria. L'home és el producte complet de la naturalesa i creix i es modifica i s'acompleix en el temps del canvi». Es por todo ello que, a mi entender, el protagonista del relato mantiene una ambigüedad en sus valoraciones de los fenómenos que suceden a su alrededor para poder encajar en el valor numerológico de su proyección en el Tarot, o sea, como el mediador entre «[…] los dos aspectos del mundo material: el que tiende a la quietud y el que tiende a la acción; entre el que tiende más hacia la negatividad y el que tiende a elevarse por encima de ella, es decir, hacia la positividad» (Marteau, 2009: 57).[363] Y dicha ambigüedad aumenta la potencia de la fantasticidad transmitida por medio de los acontecimientos pretendidamente preternaturales del relato.

De hecho, además de en el materialismo filosófico, su oposición al dogma cristiano se observa en la carnavalización del poder, puesto que utiliza el verbo «disfrazarse» al referirse a su ostentación del poder papal si es elegido obispo de Roma (Capmany, 1996: 91). Esta bizarra ambivalencia se refiere también a Nummius a través de un elemento tan sutil como una irregularidad de versificación. De este modo, en la canción que el narrador ha compuesto en su honor aparece curiosamente una rima asonante que solo se rompe una vez, en el verso que menciona el nombre del fallido pretendiente a Papa, cuya forma correcta de acuerdo con las reglas de versificación sería «Optata(s)», es decir, en femenino. Otra tenue marca de feminismo –harto ingeniosa por lo demás– la podemos encontrar en la representación visual del planteamiento numerológico que hace del diez una cifra misteriosa y completa, una representación en forma de triángulo invertido, es decir, como el símbolo de la

---

[363] Seguramente es en este sentido que Nummius afirma que de Roma debe venir tanto «el mal» como «el bien», al expresar que su misión está en dicha metrópoli del Imperio en decadencia (Capmany, 1996: 91). La voz narrativa explicita esta función medial de la carta del Papa, en una lectura en esta línea: «el cinc és la unió del temps infinit, que és el dos, i l'instant finit, que és el tres. El cinc és la unió feliç del mascle, que és el tres, i el principi femella, que és el dos» (Capmany, 1996: 93).

feminidad en la tradición de muchos pueblos de la Antigüedad, opuesto a su vez al triángulo equilátero, que manifiesta el poder masculinista de la trinidad divina surgido del catolicismo reglamentado e institucionalizado.[364]

Obviamente, en este último caso se observa la presencia de lo esotérico, clave en la interpretación del relato. Más allá de la naturaleza de este como texto realizado por encargo,[365] resulta significativo que en el naipe del Tarot en que figura el Papa aparecen dos personajes que representan sus discípulos: uno –que levanta la mano– representa el principio activo e intelectual, mientras que el otro permanece pasivo, en una posición introspectiva marcada por su necesaria humildad y modestia. El narrador representa esta última figura, reiterando su condición de discípulo y sus limitaciones respecto a Nummius, y asumiendo asimismo el rol que le atribuye la doctrina esotérica como transmisor del conocimiento secreto dictado por el Papa, maestro de una tradición que debe mantenerse en la memoria a través del tiempo. Se trata, pues, de la memoria del paganismo sensato y feliz: el epicureísmo y su componente, el materialismo,[366] que deberán existir en la memoria de la humanidad, y seguramente es por ello que el maestro de Nummius –vencido intelectualmente por su propio discípulo– posee el don de una extraordinaria longevidad, personificando también ese saber arcano a transmitir frente a la ideología dominante del cristianismo castrante.[367]

---

[364] Al respecto de estas significaciones pretéritas que semióticamente siguen funcionando en la actualidad, véase, por ejemplo, Becker (2008: 414).

[365] En la descripción que Nummius realiza de su imagen en la carta observamos claramente el aspecto circunstancial del relato, es decir, su naturaleza de encargo para tratar un tema relacionado con el Tarot de Marsella, y más concretamente en este caso el naipe del Papa.

[366] Aunque numerológicamente el Papa del Tarot representa la acción superior de la conciencia frente a la materia, pudiendo actuar sobre ella y sublimándola (Marteau, 2009: 57).

[367] Lo sugiere por ejemplo la siguiente declaración de la voz narrativa: «durant els llargs anys de la meva vida, només per una cosa he viscut: per esperar el seu missatge» (Capmany, 1996: 92). Paralelamente, si bien el maestro anónimo del relato

Siguiendo con la cuestión esotérica, cabe comentar que el Papa de la carta del Tarot está sentado entre dos columnas. Esta es la visión que se repite en la memoria del narrador a lo largo de su longeva existencia, con tal fuerza que cree visualizarla ante él en muchas ocasiones. Así, ya en el inicio del texto ve las dos columnas del templo de Salomón, la de Boaz y la de Jakin, cuyas denominaciones proceden del Primer Libro de los Reyes de la Biblia (7, 21), pero, siendo la columna un elemento básico en los talleres francmasónicos, estas en concreto fueron adoptadas por la sociedad –cada vez menos– secreta como símbolos de solidez y estabilidad (Jakin), así como de fuerza (Boaz) (Daza, 1997: 87).[368] Paralelamente, a la hora de subrayar las felices condiciones del nacimiento de Nummius no solo se hace referencia a la alcurnia de su progenitor, sino que también se describe al pequeño como «ric en la llum de les constel·lacions» (Capmany, 1996: 88), es decir, el narrador se sirve de elementos de la astrología para recrear los ritos de las creencias precristianas de una zona en proceso de evangelización, con un cristianismo todavía en competencia directa con religiones no monoteístas.[369]

———————

mantiene esa obligada modestia ante el verdadero maestro –«[…] jo només sabia llegir i tu ja sabies comprendre» (Capmany, 1996: 91)–, vale la pena añadir que, según los principios comunes del tarotismo, a la figura de discípulo del Papa que representa se le otorgan poderes de magia blanca, con los cuales habría podido prolongar su existencia terrenal en la Historia (Marteau, 2009: 59).

[368] El narrador habla de la identificación de estas columnas con las de Hércules, que simbolizan la fundación de Barcelona, aunque advierte que se trata de una confusión de «ignorantes» (Capmany, 1996: 88). En efecto, se formó una leyenda que pretendía que Barcelona fue fundada por Hércules. En pleno Medioevo, Eiximenis la relató en *El Dotzè del Chrestià* siguiendo la autoridad de Rodrigo Ximénez de Rada en la crónica *De Rebus Hispaniae* (Riquer, 1942: 4). La leyenda fue defendida con ardor por algunos autores entre los siglos XV y XVIII, como Tomich, Feliu de la Penya o Pujades (Riquer, 1942: 6). En efecto, la difusión que hizo de ella este último le dio un peso importante en la tradición catalana; en este sentido, véase Pujades (2009: 21).

[369] De este modo, los elementos (tierra, aire, fuego, agua) se hacen corresponder con los signos zodiacales de Capricornio (*el boc*), Gemelos (*els bessons*), Aries (*l'anyell*) y Escorpión (*l'escorpí*), respectivamente, de acuerdo con los dictados

En definitiva, nos encontramos muchos elementos históricos, ideológicos, esotéricos y religiosos estrechamente imbricados en un tejido sutil marcado por un fenómeno preternatural del cual no se da razón en ningún momento. La Historia está ahí, es cierto, igual que el misterio, pero también está ahí el presente coetáneo de la autora. En efecto, cuando al inicio del texto se habla acerca de la reconstrucción de la muralla de Barcino en pleno declive del Imperio, da la impresión que la forma de recrear el hecho por el narrador surge de premisas del catalanismo contemporáneo, ya que recalca que venía gente «de todas partes» en un canto triunfal, haciendo suyo lo que tenían más a mano (Capmany, 1996: 88), es decir los dones de la modesta Barcino. De este modo, se evoca la construcción de un catalanismo cívico, mediante el cual puede sentirse catalán todo aquel que vive y trabaja en el país siempre que asuma («haga suyo») unas tradiciones, unos valores y unos símbolos preexistentes, planteamiento que la escritora había defendido públicamente como otros muchos intelectuales coetáneos y venideros.[370] Cabe añadir, en esta línea, que la Barcelona posterior, la coetánea al tiempo de escritura del narrador, es descrita usando un punto en común entre lo medieval y lo contemporáneo que ha servido de caracterización diferencial del pueblo catalán respecto de los otros de la Península: la presencia masiva de mercaderes, es decir, de comerciantes y negociantes a quienes les iban bien los negocios: «mercaders de gramalla i de toga»[371] (Capmany, 1996: 88).

---

tradicionales de la astrología (Capmany, 1996: 88)). En el nacimiento de Nummius «[…] el sol i la lluna van acudir a la cleda del Toro i Venus va emergir del fons del cel», y en este sentido debemos recordar que dicho planeta tiene como signo regente a Tauro, mientras que el hecho de que Mercurio se alojara por unos instantes en la casa de los Gemelos para aportarle inteligencia se ajusta a la idea de que este es el signo regente de Mercurio.

[370] «Aquesta ciutat [Barcelona] sempre ha estat un punt de confluència de múltiples cultures, de gent d'origen divers. Hem d'establir el desllorigador exacte del diàleg i de l'oferta integradora, no pas el de la imposició» (Febrés, 1984: 44).

[371] Puede percibirse un deje irónico en la expresión, puesto que Capmany siempre fue una gran defensora del catalanismo de raíces obreras y menestrales frente a una burguesía local que –a su parecer– no habría sabido ejercer su papel en el desarrollo de iniciativas a favor de la construcción nacional (Febrés, 1984: 63).

Es interesante constatar otro elemento de presentismo a la hora de concluir el análisis de la narración. Así, cuando finalizó –según el título y la lógica del relato– la presencia de Nummius en Roma, muriendo muy probablemente en esa ciudad, se estrenó el pontificado de Melquíades, durante el cual se dictaron los primeros edictos de tolerancia hacia los cristianos, ofreciendo a los creyentes de esta religión cierta sensación de seguridad a nivel jurídico. Es decir, el ficcional Nummius hubiera podido ser Papa en el momento justo para poder encarrilar una reforma drástica del cristianismo que llevara a sus creyentes por derroteros muy diferentes a los de la mera represión sexual y la evocación constante del sufrimiento mundanal como modelo. Se trata de la malograda tarea revolucionaria que funciona de columna vertebral del texto, una marca ideológica importantísima en que se detecta el feminismo y el ideal racionalista[372] de la autora, ya que no debemos olvidar que el epicureísmo defendía un tipo de racionalismo hedonista en que los planteamientos no extremistas de Capmany encajaban de maravilla: ni extrema izquierda ni derecha explotadora. De alguna forma, la función mediadora de Nummius se puede interpretar como una proyección del justo medio y el medio dorado aristotélico, la figura sólida entre dos columnas. Esto, en un contexto como el español y el catalán, no puede sino conducirnos hacia la Tercera España, el símbolo de aquella racionalidad hedonista, de aquel saber laico

---

[372] Se puede llegar a la conclusión, observando este relato y otros de la autora, que a su modo de ver, la Historia en sí constituye un absurdo frente al ideal sincrónico, objetivable y delimitable, un ideal como el epicúreo. En este sentido, Cortés (2002: 54), tras analizar la lucha contra el paso del tiempo en diferentes obras narrativas de Capmany, concluye que, si bien la tendencia psicologista hizo que en sus relatos el eje temporal fuera un condicionante directo de los rasgos propios de los personajes, «la voluntat crítica davant dels esdeveniments socials i històrics del seu voltant provocà la inserció de diversos elements històrics –sovint situats en èpoques distants o inventades– on es possibilitava la crítica indirecta de les situacions absurdes en què es movien els personatges». Solo parando el avanzar del tiempo sería posible controlar los condicionantes sociales a que se ven sometidos, como por ejemplo en *Quim/Quima*, en que la inmortalidad y el cambio de sexo podían romper la opresión del medio social que los asfixiaba (Cortés, 2002: 54).

e ilusionado que fue derrotado quizás ya al principio mismo del conflicto bélico. Nummius, en la narración, es aquel estado intermedio que, en aquel contexto, no tenía posibilidades de éxito, o las mismas que irse a Roma al final de la adolescencia para convertirse en Papa.

### 2.4.4. «M'han florit ametllers a les butxaques» de M. A. Oliver

La escritora de Manacor Maria Antònia Oliver (1946) perteneció, igual que Fuster –compañero de aventuras en lo vital y en lo literario–, a ese sector comprometido de la promoción de jóvenes escritores iniciados en los años 70, con voluntad de profesionalización de su tarea literaria en un nuevo marco democrático e institucional de las letras catalanas. Su posicionamiento estético está manifiestamente marcado por lo ideológico: «jo som una dona que escriu, feminista, d'esquerres, compromesa amb el món. Escriure és una passió, un vici, diria, i crec que en la meva obra s'ha de notar que som una dona, feminista, d'esquerres i compromesa» (Oliver, 2004: 214). En este sentido, su obra también recorrió los caminos del género, especialmente el policíaco, en el cual tuvo una amplia difusión su novela *Estudi en lila* (1985), una aportación a este tipo más popular de literatura pero desde una perspectiva de género –en el sentido sexual del término prestado del inglés–, que se convirtió en lectura en muchos institutos de secundaria y un punto de referencia de la literatura feminista en ese registro alejado de las corrientes culturalistas. Además de la vinculación con Ofèlia Dracs, debemos indicar su pertinencia al denominado *boom* de la narrativa balear en lengua catalana, un contingente de jóvenes narradores del territorio insular que dejó un importante fruto literario.[373]

Aunque Oliver se estrenó con una obra de marcado tono realista, *Cròniques d'un mig estiu* (1970) –tono reforzado por la forma monologada en la variedad lingüística dialectal que adopta el pro-

[373] Véase Arnau i Segarra (2004: 65-66).

tagonista homodiegético–, continuó su andadura literaria con dos novelas en que el componente de aire maravilloso adquiría un formato intrigante y perturbador, pasando a ser dos de las manifestaciones más sugerentes y originales de lo fantástico catalán de los años 70: *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972) y *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs*[374] (1976). Con todo, seguramente la obra más elaborada y de mayor calado en su haber es la culminación de esta etapa creativa, o sea, la novela *Crineres de foc* (1985), en que aparece un mundo maravilloso con elementos oníricos y siniestros al tiempo, enlazando con la prosa angustiosamente diamantina de *La mort i la primavera* (1986), la gran novela inacabada de Rodoreda que por aquel entonces todavía no había visto la luz. En este sentido, sobre las posibles influencias de la literatura catalana en su obra, una joven Oliver reconocía que empezó a leer en su lengua propia libros, entre otros, de Manuel de Pedrolo o Rodoreda, continuando por Capmany o Calders,[375] mientras que, de la literatura extranjera, destacaba la suramericana –sobre todo García Márquez– y elogiaba a Lovecraft, que la había impresionado (Pi de Cabanyes & Graells, 2004: 225-226). Asumidos estos y otros referentes, la autora mallorquina no reniega de ellos, especialmente de los escritores en lengua catalana que la han precedido en el mantenimiento de su lengua como herramienta y símbolo cultural: «[…] no me pareix que existeixi un trencament amb ses generacions anteriors ni amb sa gent que mos vendrà darrere. En tot cas, se podria parlar de dialèctica, d'evolució lò-

---

[374] Para un análisis del utopismo, el catalanismo y el feminismo en esta obra, canalizados a través de la modalidad de lo fantástico, véase Gregori (2012).

[375] Cabe señalar que la mayoría de autores que menciona, como los citados más arriba, escribieron una buena parte de su obra –o bien algunas muy representativas– adoptando modalidades narrativas no miméticas. Rodoreda, por ejemplo, posee relatos de evidente carácter fantástico, como diversos de la colección *La meva Cristina i altres contes* (1967), o las novelas *Quanta, quanta guerra…* (1980) y la ya mencionada *La mort i la primavera*. Para un estudio de su obra en clave fantástica, véase Łuczak (2000), síntesis de su tesis doctoral *Elementos fantásticos en obras escogidas de Mercè Rodoreda. Hacia lo «real mítico»*.

gica...» (Pi de Cabanyes & Graells, 2004: 230). Ahora bien, sí que se observa una repentina ruptura en su tono y estilo tras el fallecimiento de Fuster; su mundo padece un trastorno insuperable en su dimensión afectiva, como ella misma ha confesado repetidamente en público y en privado, objetivándose en la novela de corte realista *Tallats de lluna* (2000), acerca del sida en círculos homosexuales.[376]

Publicada por primera vez en 1979, la colección de relatos *Figues d'un altre paner* ofrece un repertorio variado de estilos que se mueven básicamente dentro del realismo, aunque con conatos de experimentación estilística, siguiendo la brecha del grupo literario en que participaba activamente y tratando al tiempo de encontrar una voz propia. No obstante, en el texto seleccionado, «M'han florit ametllers a les butxaques»,[377] realiza un ejercicio de aproximación a lo fantástico, desviación no mimética que solo encontramos en otro de los relatos que conforman el volumen, «La confraria del Cavaller que matà un Drac».[378] Datado en 1970, es decir, en el momento creativo inicial de Oliver en que se incubaba lo fantástico y lo insólito, este cuento plantea un escenario apocalíptico en la isla de Mallorca, en consonancia con el final de su novela ya citada *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*.[379] En efecto, al final de esta, los augurios que pronosticaban un destino fatal para la isla se cumplen, hundiéndose en el mar por culpa de la proliferación de fábricas y hoteles, manifestación de la codicia de los habitantes de Mallorca. Por bien que unos temibles gigantes surgidos de los abismos in-

---

[376] Por ejemplo, en una entrevista periodística lo expresaba como sigue: «no és que hagi canviat només la meva escriptura, és que després de la mort del Jaume tota jo he canviat. Ara, quan escric, no sóc feliç, mentre que abans, sí» (Domínguez, 2003: II).

[377] Como anunciaba una revista local coetánea, el relato ganó el I Premi Llorenç Riber de «la risueña villa de Campanet», en Mallorca (Redacción, 1971: s.p. [20]).

[378] El tono y el juego de registros de este relato, en conjunción con aspectos ideológicos muy en boga en el tiempo de escritura –que la autora recrea de modo harto original–, recuerdan poderosamente uno de los dos hilos narrativos que conforman la novela *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs*.

[379] Como confiesa la misma autora, el cuento aquí analizado resultó el embrión de esta novela (Oliver, 1985: 7).

tentan salvarla, el resultado del crecimiento urbanístico sin control excede la capacidad de resistencia de los fundamentos de la tierra mallorquina, siendo engullida esta por las olas casi por completo. Solo un pequeño montículo sobresale del mar destructor, sobre el cual se salva la protagonista femenina, Joana, aunque convertida en una singular figura mixturada de sirena y faro, tras serle otorgada una estrella dorada en la frente que funciona de objeto mediador.[380] El tema de la debacle de Mallorca y los razonamientos ideológicos vinculados con el turismo, el desarrollo económico y la ecología se recogen igualmente en el cuento que aquí pretendo analizar, aunque en él hay que destacar la falta de protagonismo de los motivos extraídos de la narrativa maravillosa, quedando en general despojado de notas idealizadoras este escalofriante relato del ocaso de la vida en la isla.

En el campo de la literatura posapocalíptica catalana, la referencia obligada, obviamente es el *Mecanoscrit del segon origen* (1974) de Pedrolo, novela que cosechó un éxito editorial inaudito, convirtiéndose en el *long-seller* por excelencia de esta literatura.[381] Ahora bien, su fecha de publicación impide sugerir que fue la inspiración del cuento de Oliver, datado como he apuntado más

---

[380] Así, podemos leer: «en desvetllar-se, del final del seu món no en quedava res. [...] No hi havia ningú, no es veia res, la mar havia aturat l'avançada just devora els seus peus i l'escuma blanca de les ones era dolça, suau. Quan mirava la mar no sortien engolidors, només es reflectia l'estel que duia al front, única deixalla, únic indici que allò que per uns moments va creure haver somiar havia estat veritat, ho havia viscut realment» (Oliver, 1984: 201). La estrella evoca, al mismo tiempo, la estrella mágica que aparece en la cuentística popular mallorquina y la estrella símbolo de libertad presente en las banderas catalanistas, que reciben la denominación popular de «estelades». Para un análisis más detallado del texto en relación con el motivo de la frontera y el simbolismo del Mediterráneo dentro del marco sociocultural catalán, véase Gregori (2007).

[381] Considerada de forma inapropiada una obra de tipo juvenil, se nutrió de muchos lectores adolescentes que la convirtieron un libro de evocación y de culto en el ámbito de los territorios catalanohablantes. La novela, a mi parecer, ha padecido tanto una minusvaloración por parte de la crítica académica a causa de esa identificación con la esfera adolescente, como una insuficiencia de estudios sólidos que muestren las incongruencias y brechas de las lecturas canónicas de la obra.

arriba en 1970. Con todo, el año definitivo de salida de la colección *Figues d'un altre paner*, 1979, podría haber permitido a la autora –y lo planteo solo con condicional muy hipotético– modificar elementos de la narración bajo el influjo de la novela pedroliana, ya que no sería la primera vez que sucediera algo similar.[382] En todo caso, la idea e incluso el título de «M'han florit ametllers a les butxaques» surgieron de la mente de su marido durante un viaje por Mallorca en pleno apogeo del desarrollismo turístico-urbanístico (Oliver, 1985: 91).[383] Eso sí, todos los presentes en aquel periplo fueron testigos del estado desastroso del paisaje: «seguírem voltant per aquells encontorns, plens d'urbanitzacions lletgíssimes i, en aquella època, buides i silencioses, com mortes. La meva germana va comentar: "Fa com a feredat, això, ¿eh?". I parlant, parlant, entre Na Margalida, En Mateu, En Jaume i jo, va anar prenent cos una Mallorca envaïda per l'asfalt i llavors abandonada» (Oliver, 1985: 7). La transposición al ámbito de lo literario de estos temores –pasados por el tamiz de la ideología izquierdista de la autora y sus compañeros– llevaron al nacimiento de un cuento en que se aplican los elementos fundamentales de la narrativa distópica y posapocalíptica para construir un relato adscrito a lo fantástico. Es decir, en lugar de recurrir a la ciencia ficción –como hace Pedrolo en su novela al introducir un ataque alienígena de ovnis equipados con una poderosa arma, descubierta por la ciencia (pos)humana milenios después de la hecatombe–, la voz narrativa de «M'han florit ametllers a les butxaques» renuncia a cualquier tipo de explicación dentro de la lógica y el racionalismo científico, dejando una incógni-

---

[382] Efectivamente, Oliver (1985: 7-8) declaraba que, teniendo ya escrita la primera versión de *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, y dado el exitazo coetáneo de *Cien años de soledad* –una obra con ciertas concomitancias con la suya en lo no mimético–, decidió que uno de sus personajes se fuera a Macondo en homenaje a García Márquez.

[383] Lo reconoce en un *post scriptum* del cuento. De acuerdo con las explicaciones de la autora en las notas introductorias del volumen, tras robar unos almendrucos en unos campos de la costa mallorquina, a ella le rebosaban las hojas de una ramilla de almendro, y Fuster lo describió con una frase que daría pie al título de la narración (Oliver, 1985: 9).

ta siniestra y desconsolante frente al fenómeno de extinción de la vida que experimenta la isla, una isla además desgajada del resto del mundo, un microcosmos incomunicado con el exterior, cosa que aumenta la sensación perturbadora que rige el tono del relato.

El narrador homodiegético explica su experiencia des del momento en que empezó a sospechar que algo realmente extraño estaba sucediendo a su alrededor, algo que rompía el devenir lógico de la naturaleza y que se basaba al principio en un olor a quemado y un silencio anómalo en el ámbito natural. También percibía una intrigante indiferencia por parte de sus amigos, no solo a la detección de los sucesos en sí, sino incluso a su voz misma, sintiéndose cada vez más aislado e impotente a la hora de transmitir su mensaje: «me feien ràbia els companys sords, tan ineptes, incapaços de captar la meva veu. Per un moment vaig pensar que jo també havia perdut el so, com els arbres, com la mar» (Oliver, 1985: 59). En este sentido, se subraya el carácter singular del narrador, usando el reiteradísimo recurso en lo fantástico y la ciencia ficción del personaje iluminado conocedor de una verdad terrible, pero incapaz de transmitirla para hacer reaccionar adecuadamente a sus congéneres. En este caso, además, tenía la pretensión de concienciar socialmente a sus compañeros de viaje.[384] Este aspecto, insistentemente empleado en las obras de las mencionadas modalidades narrativas en que lo ideológico presentaba un papel preeminente –en particular el ecologismo y la fraternal solidaridad humana–, toma cuerpo por el hecho de que sus compañeros sabían de la degradación de la isla y las actividades destructoras e incluso criminales de las empresas dedicadas al sector de la construcción y el turismo, pero el bienestar físico les impedía actuar al respecto. Por lo tanto, el narrador se persona como alguien que, a través de intuiciones de apariencia psíquica, detecta una tremenda problemática de la realidad física, convirtiéndose en un rebelde incomprendido, un solitario observa-

[384] «En darrer terme, volia que obrissin els ulls a la seva realitat, una realitat que els voltava i que ells, pobres imbècils, ignoraven i a més, eren feliços de desconèixer» (Oliver, 1985: 61).

dor del fin del mundo a quien los demás poco a poco dejan de importarle ante la magnitud de la tragedia, al tiempo que llega a confesar la sospecha de estar fuera de sus cabales.[385] Además de ser, como he comentado, una técnica habitual dentro de determinado tipo de fantástico, la figura del rebelde resulta prototípica de la narrativa mallorquina más o menos coetánea, como recalca Arnau i Segarra (2004: 70): un joven absolutamente insatisfecho con la sociedad en crisis en que vive, aislándole y asfixiándole, a veces presentado como héroe, por bien que la impotencia ante una sociedad agobiante sea su marca definitoria.

El fenómeno extraordinario sobre el que gira la narración se iniciaba en la urbanización «Playas del Pacífico», promovida por la empresa alemana Wolffreisen en la costa levantina de Mallorca, un misterioso «éxodo», una huida masiva del territorio insular que lo dejaría casi completamente deshabitado, inhóspito. Resultó que un verano ningún turista había acudido a sus instalaciones, aunque habían ido a otras de las existentes en la isla. Al año siguiente, los turistas en general ya no se presentaron a la cita veraniega de Mallorca, y muchas personas empezaron a pasar penurias, aunque no parecían ser realmente conscientes de la peligrosidad de la situación, que el narrador también era incapaz de expresar de manera comprensible y asumible por la población. El extraño fenómeno de la ausencia de visitantes a la isla resultaba paralelo a otros que aumentaban notablemente la ominosidad de esa realidad ficcional. El narrador decidió abandonar a sus amigos y recorrer la isla, hallando solo lugares abandonados, sin vida, llenos de polvo y telarañas, urbanizaciones sin habitantes rodeadas de campos yermos, mientras la población se refugiaba aterrorizada en los pueblos,

---

[385] Con todo, el narrador aspira a ser escuchado y comprendido por los lectores, los cuales constituyen su última tabla de salvación, de acuerdo con los planteamientos de Oliver y otros miembros de su promoción literaria acerca de la insustituibilidad de la lectura a la hora de actualizar una obra: «[…] vos aconsell, si m'ho permeteu, que no considereu les meves paraules com les d'un boig, encara que, donades les circumstàncies en què actualment me trob, no puc negar, honradament, que ho som» (Oliver, 1985: 63).

cundiendo la hambruna y quedando solo en pie algún almendro. Cuando se planteó huir de Mallorca, se encontró tanta gente en el puerto, en pleno éxodo[386], que cambió de idea y se quedó en la isla hasta el final de sus días. A los fugitivos la voz narrativa los consideraba entes de actitud maquinal, asépticos y cobardes, que huían a zonas donde se mantenía la vida normal, como sugiere el relato al advertir que la televisión no informaba acerca de los acontecimientos de la isla. En ella, de hecho, deambulaban ancianos orates, que además –y aquí va otro fenómeno fantástico del relato– habían perdido los genitales, cosa que también le sucedió al narrador, incapaz de distinguirse ya como hombre o como mujer.[387] Respecto a la fantasticidad de lo sucedido, que podría quizás ser explicado como un proceso de corrupción y decadencia de una civilización opulenta, cabe aseverar que adquiere un tono preternatural cuando descubrimos que todo había sucedido en el transcurso de una sola semana. Paralelamente, el narrador identificaba los hechos inexplicables que se acaecían de acuerdo con las imágenes del Juicio Final que le habían inculcado en el colegio religioso de su infancia, unas imágenes apocalípticas que parecían coincidir con el aspecto terrorífico de una isla muerta y empolvada.[388] Hasta que llegó a la terrible conclusión que era el único ser humano en Mallorca, y, entonces, fue perdiendo sus conocimientos, sus dotes de ente «civilizado», evolucionando hacia un indefinido estado vegetal-animal que le llevó a no saber identificar un avión que volaba sobre la isla.

A nivel estructural aparecen dos elementos que rompen el ritmo de la narración, condicionados por la voluntad de experimentación

---

[386] «Primer foren els immigrants, després els illencs joves, després els vells, i les cases es tancaven amb pany i clau per tal que el temps no aprofitàs les deixalles dels desertors» (Oliver, 1985: 81).

[387] El motivo de la asexualidad en el marco de lo fantástico también está presente en la novela de Oliver *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs*.

[388] Incluso los recuerdos de infancia sobre el miedo a la muerte creada por la versión lúgubre de la Historia Sagrada rememoraban frases que parecían coincidir con el presente del narrador.

narrativa que algunos miembros de las corrientes posmodernas de los 70, como Oliver y Fuster, intentaron aplicar a la literatura en lengua catalana. Por un lado, interrumpen la narración extradiegética del protagonista dos fragmentos, relatados por él mismo, acerca de procesos anteriores a la catástrofe descrita en el hilo narrativo principal, pero que muestran las concomitancias con la casuística de esta: el crecimiento urbanístico desenfrenado a favor del turismo como única fuente de ingresos de la población, ya sea a costa de las tierras y los paisajes naturales o de las fábricas heredadas de la revolución industrial mallorquina. En concreto, se trata de la «Història dels sabaters d'Inca, ciutat al cor de l'illa» y de «Història d'Es Comellar, possessió de la costa de llevant de l'illa». De este modo, en este último, un pequeño propietario rural se había quedado inválido por culpa de la acción de las máquinas dedicadas a la construcción de zonas urbanísticas destinadas al turismo y la segunda residencia. Su hija se afanaba con todas sus fuerzas a impedir que vendiera sus terrenos a Wolffreisen, mientras empezaban a desaparecer productos de los campos de cultivo –probablemente por hurto– y se entraba en una espiral de agresiones que comportó la destrucción de los medios de subsistencia de los payeses.[389] A esto le siguió otro fenómeno que en el texto se perfila como preternatural, es decir, un desbarajuste de la naturaleza en los campos de la zona, que perdía sus rasgos conocidos y la calidad de sus productos, afectando tanto a los cultivos como a los animales domésticos y de granja:

> Les gallines no feien ous, el blat creixia anèmic, la llet de les vaques sortia agra, els cavalls i els cans perdien el pèl, els porcs es mataven mútuament per una pasterada de farina mentre les altres restaven intactes, l'epidèmia acabava els conills i es propagava als coloms […]. Al camp d'alfals creixien cebes verdoses, de regust agre i desconegut, i l'hort s'omplia de cames-roges gegantines que s'entortolligaven a les

[389] «Va ser una destrucció lenta, ara una cadena d'un motor, ara una caiguda de dalt d'una màquina, ara un incendi de causes indestriables, ara una tempesta de pedra que feia malbé tot un camp...» (Oliver, 1985: 74-75).

cames com heures carnívores, i per cada una que tallaven en creixien dues, cada cop amb més fúria. (Oliver, 1985: 75)

Esta inusitada y perniciosa degeneración que afectaba al ritmo natural de estos seres vivos en el radio de acción humana se trasladó igualmente al ámbito de los elementos naturales en general: el agua del pozo se había vuelto salada, el sol quemaba sin piedad, los árboles y matojos morían por doquier, e incluso la belleza de las flores era trastocada espontáneamente en formas de cariz demoníaco.[390] También la psicología y la biología de los seres humanos sufrió un trastorno de imposible explicación, en forma de pesadillas, rostros desencajados, movimientos de autómata o reglas continuas en las mujeres: «les veus perdien els seus sons naturals fins a convertir-se en lamentacions inarticulades i gemecs infernals» (Oliver, 1985: 76). Con todo, el efecto sobrecogedor alcanza su culminación en el relato sobre Es Comellar cuando el narrador informaba de que, tras la muerte de todos las personas y animales de esos campos, los técnicos de Wolffreisen instalaron un crematorio para incinerarlos e iniciar así las obras de la urbanización «Playas del Pacífico». De esta manera, el relato intradiegético enlaza con el principal en su aspecto más siniestro.

Por otro lado, a lo largo del cuento aparecen fragmentos entrados con una sangría completa y entre paréntesis, constituyendo una especie de apartes del propio narrador hacia los lectores, glosas complementarias acerca de los sucesos que va viviendo redactadas desde un presente en que la catástrofe ya es una realidad.[391] En este sentido, se plantea un choque dialógico entre pasado y futuro –desde el punto de vista del lector que se halla al inicio de la trama– que desdobla al narrador en dos figuras cronológicamente dislo-

---

[390] «Les flors i els cossiols de la carrera treien colors inusitats i fulls de volum i forma diabòlics que s'enllaçaven i feien un entrelligat de natura violenta i violentada» (Oliver, 1985: 75).

[391] Esto lo observamos, por ejemplo, cuando señala que entonces, cuando empezó a notar cambios inquietantes, «encara podia destriar l'alegria de la tristor […]» (Oliver, 1985: 60).

cadas en un diálogo tensionado, puesto que el suspense creado por el marco de inquietud fantástica inicial se refuerza con algunos comentarios elípticos del fragmento sangrado, realizados desde un tiempo posterior, ya sea mediante determinadas formulaciones crípticas, ya sea a través de prolepsis informativas de cariz insólito.[392] Además, el carácter queridamente experimental del relato se observa en las marcas metanarrativas de alguno de dichos apartes, como el siguiente, en que se insiste en la veracidad de lo narrado: «[…] l'important no és explicar com passaren les coses, sinó deixar constància que aquestes coses foren de veritat» (Oliver, 1985: 76).

La ideología del narrador se revela desde las primeras páginas del relato. Así, su ecologismo resulta transparente en su crítica a la edificación de hoteles y bungalós por parte de Wolffreisen, una actuación empresarial «impune» y «absolutamente carente de sentido común [*seny*]» (Oliver, 1985: 61). El turismo es considerado el origen de todos los males,[393] ya que en realidad –sin que el narrador lo plantee en estos términos– supone la ideología en el sentido marxista por excelencia, aunque adaptada a una época en que empieza a prevalecer el sector servicios; es decir, la ideología como aquella mistificación que ofusca a las clases populares acerca de los verdaderos engranajes de la economía, permitiendo su explotación y, en última instancia, su ruina como seres humanos porque se destruye su entorno vital.[394] El primero de los relatos

---

[392] Así, por ejemplo, entre las primeras se encuentra la frase «ara tot d'una comprendreu el meu grau d'ingenuïtat», y entre las segundas, «[…] el sexe ja perdia importància; també me vaig torbar molt a entendre això» (Oliver, 1985: 61).

[393] El narrador los presenta como una especie de termitas que se dedican a «exprimir», «gozar» y «abandonar» los territorios y las infraestructuras del mundo (Oliver, 1985: 81). El nombre de la firma promotora alemana sugiere también una intervención autorial de tipo ideológico en esta línea, puesto que en alemán *Wolf* significa «lobo» y *reisen*, «viajar»: el negocio turístico trasfigurado en bestia depredadora.

[394] «Vull dir que només queda el turisme per subsistir, i el turisme arrenca arbres, fa carreteres, ens dóna feina, la paga bé, molt bé, i tots vivim feliçment i confortables...» (Oliver, 1985: 64).

intradiegéticos insertos en el discurso del narrador introduce justamente la problemática del cambio de régimen socioeconómico, el paso de la era industrial a la era de los servicios, simbolizado con el cierre de la última fábrica en Inca. Su protagonista, el zapatero artesano Pau Llodrà critica los abusos tanto de los capitalistas de la revolución industrial como de los de tiempos contemporáneos, y de las inversiones desproporcionadas en el turismo.[395] En el segundo de los relatos intradiegéticos, la familia d'Es Comellar y sus allegados simbolizan seguramente el campesinado afectado por el sector servicios, que intenta resistir a la violencia empleada por los codiciosos empresarios a la hora de sabotearles la existencia y la subsistencia. Sin embargo, la ideología izquierdista de Oliver influye a la hora de juzgar irónicamente la propiedad privada en sí misma en algunos momentos de la narración.[396]

En realidad, el tono irónico esta presente en otros componentes ideológicos del relato, como por ejemplo el nombre de la urbanización en que se inicia el fenómeno preternatural –nombre que alude al Pacífico en vez de al Mediterráneo– y las denominaciones de sus «circuitos», que van desde personajes históricos y artistas sin relación alguna con Mallorca –la mayoría glorificados por el franquismo–, como Colón, Berceo o Isabel la Católica, hasta nombres absolutamente ridículos, como Superman o Mikey Mouse. Ahora

---

[395] Inca, población de la Mallorca interior constituyó todo un símbolo del desarrollo económico moderno en la isla al albergar un gran número de fábricas dedicadas al calzado y la marroquinería, tras ser un emplazamiento de manufacturas de dicho sector desde la baja Edad Media. En el cuento de Oliver, en que la importancia de Inca en este sentido es explicitada, resulta significativa la integración de Llodrà –un zapatero *artesano*– en la defensa de la *industria* del calzado, buscando seguramente la fusión de reivindicaciones de la menestralía y del proletariado, en que los primeros son vistos como unos obreros más, víctimas de la codicia irrefrenable de los poderosos propietarios de fábricas y hoteles.

[396] Así, cuando se da cuenta de su soledad en la isla, la voz narrativa realiza una afirmación en que la propiedad privada aparece en su descarnada faz de emperatriz desnuda: «jo era l'únic habitant de l'illa, n'era l'amo. Només tenia per companys les figures que els miralls reflectien cada cop que entrava a una cambra, i més d'una vegada era un desconegut que m'esguardava quiet, com mort» (Oliver, 1985: 87).

bien, esta potente ironía adquiere dimensiones de auténtica parodia cuando se comenta que la industria del calzado de Inca llegó a ser puntera en materia de confección de zapatos según métodos científicos, negociando con «otros mundos», los habitantes de los cuales adoptaron el calzado no por necesidad sino por puro mimetismo. Con todo, el hecho de que estas hipérboles cómicas estén inscritas en una narración intradiegética sin conexión directa con el relato principal –a diferencia de la historia de Es Comellar– permite aislarlas del relato fantástico. Por un lado, podrían ser interpretadas como versiones en negativo de la historia principal, una forma desairada del narrador de desahogarse de la presión soportada durante la experimentación de la tragedia colectiva a través de una sátira descomedida; es decir, serían un paréntesis para la canalización de la risa salvadora como rasgo intrínseco a lo humano. Por otro lado, y sin ser necesariamente incompatibles, podría tratarse de una intervención en la línea de otras obras de Oliver, en que se combinan dos registros para mostrar dos perspectivas opuestas del mismo fenómeno, es decir, la narración extradiegética sería vista desde otro punto de vista, el punto de vista de la imaginación, subrayando por ende la importancia de la pluralidad de perspectivas en la observación de la realidad.[397] En este sentido, la imaginación y la fantasía pasarían a constituir formas de contemplar

[397] El también manacorense Jaume Vidal Alcover (1993: 104), investigador y crítico literario, en cambio, consideraba el relato como un texto de cariz humorístico, una «fábula» divertida y aguda, mientras que atribuía la indeterminación del fenómeno y sus consecuencias –fundamento del efecto fantástico ya comentado– al «aire de poesía» con que a su parecer está contada la historia. En mi opinión se trata de una lectura profundamente enraizada en la preeminencia literaria del realismo, sobre todo de la exclusividad de la literatura realista como portavoz del compromiso social «serio», y –por la época y sus referentes (Sartre)– una lectura anclada en lo absurdo como una potenciación de aquel si no se presentan sucesos preternaturales. De este modo, tales interpretaciones surgen de considerar lo no mimético como un gran cajón de sastre que solo responde al principio horaciano del didactismo entretenido (*prodesse et delectare*), un divertimento en que el componente socio-político de las bellas letras sería derrotado por la carcajada fácil ante lo imposible.

y evaluar la realidad con un valor equivalente al de el modo «realista», el cual, como fondo de lo narrado, nos traslada mayormente al ámbito de lo fantástico.

En este sentido, quizás Oliver quiso modelar literariamente la autoimagen de los escritores mallorquines de los últimos años que Barceló (2010: 79) segmenta en dos posicionamientos: el crítico, que pretende su modernización y reubicación en lo actual del paradigma occidental, y el melancólico, afectado por un síndrome de paraíso perdido.[398] La imaginación y la fantasía del relato intradiegético funcionarían como una especie de autorregulación de los excesos contenidos en ambos extremos, actuando tanto en relación a los «actualizadores» mediante una parodia de anticipación científica que se mofa de la «hipermodernidad», como hacia los «añoradizos», por medio de la confrontación del mundo pretérito artesanal y el mundo industrial, en escenas en que las fábricas toman el aspecto de murallas, y el discurso reivindicativo no es coherente con un pasado ignorado en su complejidad.

Aquello que sucede en el relato resulta equivalente en muchos aspectos a la catástrofe que padece Mallorca en la novela ya mencionada de *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, tal y como la expone Arnau i Segarra (2004: 110): «la desaparició de l'illa esdevé apocalíptica, absoluta, sense alternatives. L'illa desapareix […] com una mena de malson surrealista, un càstig diví al mal comportament dels illencs. És la fi del món, perquè el món comença i acaba a l'illa, i si ella desapareix, desapareix l'univers». Justamente, también en «M'han florit ametllers a les butxaques» el desfase entre

---

[398] En concreto, Barceló (2010: 79) afirma que: «[…] la narrativa escrita per autors mallorquins en els últims anys presenta una autoimatge molt crítica de l'illa i la seva societat, allunyada de l'orgull, extremadament dura amb els seus defectes i, sobretot, amb un ànsia de ressituar-la en els temps actuals, enfora de l'al·loctonia característica de la perifèria […]. Ara bé, també podem detectar-hi un component d'enyorança, de tristesa per la percepció d'haver perdut, i d'aquesta manera es lliga la imatge que mostren els escriptors actuals amb la imatge presentada per la literatura anterior a ells, una illa que des d'ara estant s'imagina com paradisíaca […]».

las dimensiones de la catástrofe y la información fehaciente acerca de la misma refuerza el carácter preternatural de los fenómenos descritos. En efecto, se omite cualquier intento de explicación científica con el fin de lograr el efecto fantástico, y el resultado es que nos damos cuenta, al leerlo, de que el narrador no menciona que se hubiera producido ningún intento de investigar los graves percances naturales descritos mediante la tecnología adoptada por los científicos coetáneos.[399] Por consiguiente, se evita intencionadamente la ciencia como si se quisiera dejar claro –a pesar del fondo de realismo y de objetividad descriptiva que reina en la mayor parte del texto– que se trata de un relato alegórico acerca del fracaso del ser humano en su ambición de dominio total sobre la naturaleza por medio de un crecimiento desorbitado e insensato. Ahora bien, este alegorismo, vigorizado por la evidente intención didáctica y la fuerte incursión ideológica, sufre la distorsión por parte de un experimentalismo narrativo que conduce a la desestabilización de la centralidad discursiva, aumentando paradójicamente el efecto fantástico.

### 2.4.5. «Genarín y el gobernador» de J. Mª Merino

José Mª Merino es uno de los escritores en vida más reconocidos de las letras castellanas, cuya carrera artística ha gozado de un privilegio singular al ingresar en 2009 a la Real Academia de la Lengua. Su producción literaria, que según cierta crítica formaría parte de la denominada «escuela leonesa» o la «nueva narrativa leonesa»,[400] se

---

[399] Cuando, al abandonar a sus amigos, el narrador expresaba que se dedicaría a «constatar» y «estudiar» los hechos que se estaban produciendo en Mallorca, no fue acompañado de ningún equipo ni infraestructura científicos (Oliver, 1985: 79).

[400] En estas denominaciones encontramos nombres como los de Luis Mateo Díez, Julio Llamazares, Antonio Pereira o Juan Pedro Aparicio, aunque Merino mismo duda de la idoneidad de dichas agrupaciones (Noguerol, 2013: 425). Lee (2005: 15-16) apunta los conceptos básicos del grupo leonés, de acuerdo con la amplia bibliografía que se ha ido publicando acerca del mismo: «1) Similitud geográfica y biográfica: son originales de León –aunque actualmente residen en Madrid la mayoría de ellos–, nacieron en la misma época y mantienen de una forma

decantó pronto por la prosa, tras un conato poético preliminar. A pesar de haber escrito narrativa muy variada, libros de viajes, memorias, ensayos o artículos de prensa, sin lugar a dudas ha destacado con luz propia el talante fantástico de sus relatos, ya sea en forma de novela o de narrativa breve. En este sentido, entre sus autores de cabecera en relación con lo fantástico, extremadamente variados, Merino (2010: 15) no duda en remarcar su afección a Hoffmann –por su *Cascanueces y el Rey de los ratones* o *El hombre de arena*– y Edgar Allan Poe, aunque también alude a Valle-Inclán, Baroja, Maupassant, Turgueniev, Chejov, Hemingway, Kafka, Cunqueiro y Ana Mª Matute. Ahora bien, su carrera literaria no estuvo determinada en dirección a lo irreal desde su juventud, sino que ascendió por los meandros de una generación marcada por el franquismo, el realismo social y el experimentalismo textual. Así, Merino (2010: 15) mismo, en el prólogo a su antología de cuentos, explica que sus encuentros con este tipo de creación no fueron para nada satisfactorios: «por esa vía, casi sacrificial, me entregué como lector a la fe realista y al sentido del compromiso, que consistía en aceptar la literatura al servicio de la política, y llegué a leer los relatos y las novelas –y otros textos– más monocordes y menos estimulantes de mi vida». Hay que añadir, además, que este proceder «militante» en lo literario fue paralelo al de su radicalismo de izquierdas –una izquierda incluso prosoviética– cuando estudiaba la carrera de derecho en Madrid (Noguerol, 2013: 11).

Merino (2010: 16) remarcaba el descubrimiento de un libro en que Menéndez Pidal reiteraba el tópico según el cual las diversas literaturas peninsulares tenían una «naturaleza refractaria a lo sobrenatural», pero que cabía mencionar las excepciones de Portugal, Galicia y el occidente leonés.[401] Justo son estos los territorios que

---

u otra vínculos con León; 2) Proyectos comunes: los integrantes del grupo leonés han colaborado en varios libros mencionados más arriba; 3) Referencia de León en las obras: con frecuencia sus obras se refieren a gentes, paisajes, tradiciones, localidades, mitos y leyendas que se concreta –y fácilmente se identifica– en la ciudad y provincia de León».

[401] En este caso, Merino se refería a la renombrada introducción de Menéndez Pidal a *Historia general de las literaturas hispánicas* de Guillermo Díaz-Plaja (1949),

Merino conoció, visitó o le quedaban más cerca durante su infancia y juventud en la capital del antiguo reino de León. De hecho, el concepto mismo de reino, muy arraigado en esa región por denotar su antigua grandeza medieval frente a la marginación económica y la minorización política en la época moderna –incluso en el actual período democrático– constituye el núcleo del título de su primera colección de narrativa breve. Nos explica el mismo autor: «[…] *Cuentos del reino secreto* (1982) es una recreación de ciertos parajes leoneses, rurales y urbanos, de mi infancia y adolescencia, con la intención de introducir en ellos historias fantásticas»[402] (Merino, 2010: 20). En él se halla el relato que aquí va a ser analizado, «Genarín y el gobernador», la muestra con una presencia política más palpable y más evidente de todo el volumen, empezando ya

---

donde el erudito de la Generación del 98 señala: «[…] aun atendiendo a los casos de imitación, tan expresivos de suyo, es muy frecuente que en cuentos y romances derivados de otros extranjeros, el elemento mítico de éstos desaparece en las versiones peninsulares. Cualquier diferencia que en este punto se establezca entre las tres literaturas de la Península es poca. Coincidiendo con la gradación que acabamos de señalar, Portugal, Galicia y el occidente leonés no se muestran en sus narraciones tradicionales tan refractarios a lo sobrenatural; manejan aún restos de una mitología antigua, hadas, moros encantados, huberos, trasgos, seres olvidados casi totalmente en el resto peninsular. Sin embargo, esa mitología fue en otro tiempo general a toda España, aun en lo que nos parece más local» (Menéndez Pidal, 1949: XXXVIII). Merino (2010: 16), por su lado, señalaba que la tradición de lo fantástico en español se remonta, entre otros, al *Libro de ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*, el *Amadís*, Antonio de Torquemada o Bécquer, aunque opina igualmente que «[…] ha sido la perspectiva realista la que ha conseguido los frutos más consistentes, universales y espectaculares».

[402] Al respecto, una de las estudiosas que se ha aproximado a esta obra asevera lo siguiente: «el "reino secreto" es una metáfora que alude a una realidad oculta y misteriosa, de carácter íntimo y privado, que se identifica con un espacio concreto: el reino de León, en donde trascurrió la infancia y mocedad de Merino» (Pérez-Bustamante Mourier, 1998: 10). Por su parte, Roas (2005: 139-140) critica oportunamente el intento en algunos textos sobre el autor de justificar la presencia de lo preternatural en sus obras a partir de las supuestas peculiaridades y del acervo cultural de la región leonesa: «[…] los *Cuentos del reino secreto* funcionarían igual (ciñéndonos estrictamente a su dimensión fantástica) si sus historias se ambientasen en Madrid, Barcelona o Cádiz» (Roas, 2005: 140).

por el título. Quizás por ello, y por otros factores que comentaré más adelante, ha sido escasamente tratado por la crítica, que ha focalizado su interés en otras de las sorprendentes y logradas narraciones fantásticas de *Cuentos del reino secreto*.

Con todo, la cuestión política ha estado presente en la obra de Merino de diferentes modos, pero sobre todo canalizada a través de un leonesismo cultural que se niega a crecer en regionalismo o nacionalismo de ningún tipo, como advertía el escritor en múltiples declaraciones públicas. De este modo, para escribir *Los caminos del Esla* (1980), de autoría compartida con su amigo y colega Juan Pedro Aparicio, ambos emprendieron un viaje con varios fines bien predeterminados, entre los cuales cabe destacar el siguiente: «denunciar y fustigar la política leonesa, la incompetencia de sus prebostes (como Rodolfo Martín Villa, que no supo gestionar a su debido tiempo la autonomía de León), la mediocridad y la estulticia, la desidia frente al patrimonio de la región, el olvido en que el poder central tiene a la región leonesa en la actualidad, y la depredación de sus recursos naturales y energéticos»[403] (Andres-Suárez, 2000: 223). Si bien, como veremos, esta actitud coincide con la que se trasluce en el cuento «Genarín y el gobernador», en este aparecen también tres importantes aspectos de la obra meriniana, que Encinar y Glenn (2000: 11) señalan como recurrentes en la narrativa de Merino: el problema de la identidad, el desdoblamiento y la incorporación de lo fantástico, siendo así que «Merino insiste en que el apego a lo cotidiano y el afán de hacer verosímil lo que se cuenta no están reñidos con la esfera de lo fantástico». Cotidianeidad, ideología y fantasticidad: tres elementos que se combinan con una habilidad asombrosa en la narración, en la medida y las condiciones de que gusta el escritor leonés, más bien reacio, como se ha visto,

---

[403] Otro ejemplo lo hallamos en uno de los dos prólogo firmados por Sabino Ordás, un apócrifo colectivo usado para reivindicar ese leonesismo cultural: «esos valles que nunca fueron vencidos, que no doblegó el romano, ni el bárbaro, ni el musulmán, ni el francés, que tuvieron su propio Corregidor Real, caen hoy arrasados por su propia lealtad» (Merino & Aparicio, 1995: 29).

a enquistar proclamas políticas de cualquier tipo en sus textos de creación.[404]

En este sentido, al parecer de Larequi García (1988: 226), Merino no pretende salirse del mundo real, sino que aspira a ampliar las fronteras del mismo incorporando «el mundo de los sueños, las experiencias derivadas de la imaginación y el universo de la ficción, entendido como un mundo autónomo y capaz de competir y hasta interferir en la realidad empírica». Observamos, pues, rastros evidentes de la ideología de lo maravilloso procedente de las vanguardias artísticas y del realismo mágico hispanoamericano, del cual Merino también ha bebido en su formación literaria. Y de lo maravilloso tradicional de la región leonesa. En efecto, está el fondo de leyendas y creencias que ha pervivido allí, y que tan buenos frutos ha dado en lo fantástico del autor, como señala entre otros Noyaret (2014: 58). Por su parte, Roas (2005: 135) considera que en Merino, como en otros escritores de lo fantástico, tiene lugar una «necesaria cotidianización de lo fantástico para su correcto funcionamiento, es decir, para vencer la incredulidad del lector y, con ello, inquietarle ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural». ¿Y la combinación de ambos elementos, cuál es? Sin duda alguna el relato «Genarín y el gobernador», un relato de Merino que constituye una revisión desde lo fantástico de una leyenda leonesa contemporánea con fundamentos reales. En efecto, se da el caso de que una formulación contemporánea del fenómeno etnopoético –una formulación en que se funden la tradición del folklore oral y el mundo urbano contemporáneo– inspiró al creador leonés en el caso concreto de esta narración. Es decir, de alguna manera se trata de la combinación de lo maravilloso con lo fantástico a través de aquello que hoy se denominaría leyenda urbana, aplicada a la narrativa:

---

[404] Así, afirma sin tapujos: «he venido a valorar en lo fantástico su profunda independencia, su falta de subsidiaridad respecto a los datos, los hechos y las reglas del mundo exterior. A mi juicio, eso no solo le da una gran libertad, sino que lo convierte en un producto que, al tener que mantener su verosimilitud en contra incluso de las convenciones de la lógica, resulta especialmente literario» (Merino, 2010: 17).

elementos formales y de contenido propios del cuento popular, del relato maravilloso con tendencia a lo ucrónico, se integran en un ámbito cotidiano recognoscible por los lectores, que, junto con otros aspectos de la narración, le confieren un tono y un carácter básicamente fantásticos.[405] De hecho, como advierte la misma Noyaret (2014: 62) haciéndose eco de esta particular combinación, diversos entes del ámbito de la tradición sobrenatural, como los ángeles y sobre todo el diablo, forman parte del paisaje fantástico de la narrativa de Merino. Aquí, no obstante, toca hablar del protagonista preternatural del cuento: Genarín.

Genaro Blanco, un pellejero que se movía por los locales de peor reputación de León y era aficionado al alcohol, fue atropellado accidentalmente por la Bonifacia, el primer camión de basura de la ciudad, cuando, todavía ebrio, estaba haciendo sus necesidades al lado de la muralla romana de León, en la madrugada del Jueves al Viernes Santo de 1929. Tras su muerte, un grupo de cuatro personas –los llamados «Evangelistas»– decidieron homenajearlo: Nicolás Pérez *Porreto*, Eulogio *el gafas*, Luis Rico y el poeta Francisco Pérez Herrero. El primer acto, en 1930, tuvo carácter de broma personal con carga de provocación, pero posteriormente fue cogiendo relevancia pública, hasta que en 1957 denuncias en la prensa hicieron que se prohibiera, ya que parece ser que se encontraron la procesión religiosa y la profana, siendo esta última más numerosa. Con todo, el relato de Merino recoge la fecha de 1960, cuando:

> […] El número de secuaces alcanzó al parecer las tres mil personas. Se dijo que acudía a aquel entierro burlesco más gente que a la procesión sagrada, sustituyendo la obligada abstinencia por la copiosa libación y los padrenuestros por las coplas. […] Pero la multitudinaria asis-

[405] Al comparar diversos relatos de Merino con una de las narraciones del ciclo de cuentos *Obabakoak* (1988), del vasco Bernardo Atxaga, Calderón Puerta (2010: 260) llega a una conclusión respecto a esta última que encajaría con los planteamientos de «Genarín y el gobernador», en concreto que se borran las fronteras entre la literatura tradicional y la posmoderna actual, produciéndose un juego intertextual de influencias y re-significaciones abiertas.

> tencia de aquel año suscitó una violenta diatriba en un viejo periodista piadoso, y el gobernador civil de entonces decidió proscribir para lo sucesivo aquel rito. (Merino, 2010: 124)

En 1978 se volvió a realizar la procesión, y las estimaciones de los últimos años indican que en ella han concurrido un par de decenas de miles de personas. De hecho, la narración de Merino recrea de forma irónica y fantástica aquel primer intento de recuperación, a través de una narración protagonizada por los álter ego del gobernador de entonces y de los vindicadores de Genarín.[406]

El ritual dedicado a Genaro tomó desde su inicio una dimensión de imitación paródica de la Pasión y muerte de Jesús, ya que además coincidía en lo relativo a fechas.[407] En este sentido, se lleva una figura de Genarín como si de un paso de Semana Santa se tratara, y se recitan versos en su honor que relatan su particular «Pasión». Además, cada año se hace una ofrenda en su honor de queso, pan y naranjas, que se depositan en el lugar de la Muralla donde supuestamente fue atropellado. Lo realiza una persona que recibe el título de Hermano Colgador. Al inicio del cuento, el narrador heterodiegético lleva a cabo una recreación sintética de la historia del fallecimiento de Genarín, que constituyó la base para la celebración posterior y que le convirtió en el paródico personaje antagónico de la figura de Cristo: «Aquella coincidencia extraña de fechas, situaciones, agentes y testigos, le dio a la muerte de Genarín un significado especial, doblemente escatológico, entre la comparsa taber-

---

[406] Es posible que en la redacción del texto de Merino influyera el libro de un autor paisano suyo de León, Julio Llamazares, quien, un año antes de la primera edición de *Cuentos del reino secreto*, publicaba *El Entierro de Genarín. Evangelio apócrifo del último heterodoxo español* (1981).

[407] «Los miembros de la procesión […], a modo de rezos y letanías, iban entonando letrillas, romances y cantares alusivos al difunto, compuestos la mayoría por un poeta local que tenía relación con aquella gente» (Merino, 2010: 123). Cabe recordar, como hace Pérez-Bustamante Mourier (1998: 16), que en bastantes ocasiones, además de San Juan y sus connotaciones mágicas, Merino usa la Navidad o la Semana Santa –asociadas el calendario sacro y vacacional– para contextualizar los fenómenos extraordinarios que tienen lugar en sus relatos.

naria» (Merino, 2010: 123). De hecho, de acuerdo con el relato, fue descubierto por tres prostitutas, que evocarían a las tres Marías –la madre de Jesús, María Magdalena y María Salomé (o de Cleofás)–, las cuales serían las tres plañideras que recoge la tradición de la escena de la Lamentación o Llanto sobre Cristo muerto. Además, se atribuye al singular personaje un milagro, que al mismo tiempo lo entronca con la cultura popular:

> Genarín incorporó su leyenda a la mitología popular del barrio húmedo y de las peñas deportivas. Cuando, después de inaugurado el nuevo estadio, la Cultural perdía todos los partidos, la cofradía, acompañada de una multitud, fue una noche y, con un complicado ceremonial, plantó ajos en las cuatro esquinas del campo. Genarín realizó su primer milagro, y los hados fueron propicios al equipo. (Merino, 2010: 124)

El gobernador civil que aparece en la obra, de nombre Julio, parece ser una ficcionalización de Julio Camuñas Fernández-Luna, funcionario del gobierno nombrado gobernador de León en el período que se escenifica en el relato.[408] En el relato, el gobernador soñaba con volver a Madrid, localidad donde residía su familia y que añoraba amargamente mientras asumía su cargo de provincias. El narrador, pues, parece jugar con el estereotipo del señorito capitalino que debía pasar esta breve etapa de sufrimiento *ad maiora*, cumpliéndose finalmente el deseo ficcional del álter ego de Camuñas de volver a Madrid: «allá en lo que él denominaba, con broma no exenta de nostalgia, "la metrópoli"» (Merino, 2010: 127). Cuando recibió la propuesta del acto en homenaje a Genarín elaborada por los organizadores, el gobernador del relato buscó consejo en sus colegas políticos de la capital española, pero solo consiguió localizar a un tal Manolo. Charlando por teléfono con el personaje ficcional del gobernador, el tal Manolo afirmaba: «igual aprovechan para montar algún número contra Rodolfo» (Merino, 2010: 125). Esta

[408] Así, Camuñas fue gobernador civil de la provincia de León durante dos años, desde el 22 de enero de 1977 hasta el 20 de abril de 1979, cuando fue nombrado subsecretario del Ministerio de Orden Público.

afirmación que sin duda se vincula con otro famoso político de la época, el leonés Rodolfo Martín Villa, que del 5 de julio de 1976 al 5 de abril de 1979 fue ministro de Gobernación.[409] En este caso, no sería de extrañar que el autor nos estuviera haciendo otro guiño relacionado con el predecesor de Martín Villa en el cargo de ministro de Gobernación: el mismísimo Manuel Fraga, que ejerció como tal del 12 de diciembre de 1975 al 5 de julio de 1976.

La identificación de alusiones a datos concretos del mundo exterior no se acaba aquí. Así, en el cuento tres personas se reunían con el gobernador para solicitar la celebración del acto: un muchacho de ojos claros e incipiente perilla, un hombre regordete y reverencioso, y otro alto y flaco, de grandes gafas ligeramente ahumadas (Merino, 2010: 125). Al segundo de ellos el narrador lo presentaba como un poeta, autor de la mayoría de las coplas del entierro, con lo cual podemos identificarlo como una proyección ficcional de Francisco Pérez Herrero (1906-1986), autor de numerosos de los versos que se han declamado durante las sucesivas procesiones, y que anteriormente, durante la República, había sido miembro de la Asociación de amigos de Rusia y preso político durante la Guerra Civil. Las alusiones, pues, apuntan a una reivindicación de los vencidos que toma un cariz mordaz y blasfemo con la fiesta consagrada a Genarín en plena Semana Santa.[410] El narrador, a través del discurso indirecto libre, realizaba un parafraseo del análisis sobre el fenómeno de la procesión pagana que exponía uno de ellos, el que llevaba gafas y se presentaba como académico:

---

[409] Denominación coetánea del Ministro del Interior.

[410] La voz narrativa claramente se adhiere a la causa de los apólogos de Genaro, por ejemplo cuando utiliza nombres cariñosos para describir a lo que otramente llamaríamos «delincuentes»: «los galloferos, borrachines y tipos pintorescos de la marginalia capitalina, así como muchas hermanitas del pecar» (Merino, 2010: 123). Paralelamente, hay alusiones que definen la clase social y la ostentación de la misma por parte del gobernador, o sea su asistencia a conciertos en el Teatro Real de Madrid («el Real») y su afición al golf, que además sufría la sorna del tendencioso narrador: «era preciso algo de ejercicio, y ya que en aquella ciudad no podía practicar el golf, procuraba caminar el mayor número de ocasiones posible» (Merino, 2010: 127).

> El «entierro de Genarín» no tenía nada de chabacano, sino todo lo contrario. Podía incluso pensarse que había habido algo mágico, numinoso, en su implantación, ya que traía consigo la sustancia misma de la «risa pascual» y de aquellas liturgias paródicas, como la de los bebedores o la de los jugadores, que florecieron en el medioevo con la tolerancia eclesiástica. Y, yendo aún más lejos en la historia, el «entierro de Genarín» estaba impregnado del espíritu de las saturnales romanas, e incluso podía intuirse sin demasiado esfuerzo, que en él se mantenía, de modo misterioso, el ritual de la muerte de Adonis, del fin del invierno, del renacimiento de lo verde, del espíritu del grano. Precisamente, de los mitos originales sobre los que la Iglesia, con su gran sabiduría y perspicacia, había superpuesto la conmemoración de la muerte y resurrección de Cristo. (Merino, 2010: 126)

El suceso preternatural del relato, en cualquier caso, es la aparición de Genarín al gobernador. La primera, que cito a continuación, refleja la iconografía clásica del popular borrachín, mencionando un elemento que lo adscribe a su profesión en vida: «al final de la calle, un hombrecillo se acercó de pronto a él. Iba vestido de oscuras ropas raídas. Le colgaba del hombro una ristra de pieles, acaso de conejo. Llevaba, sobre los cabellos grises, una boina pequeña, capada, que parecía un casquete. Olía a moho» (Merino, 2010: 127). Entonces el espectro de Genarín lo agarró de la corbata, tirando hacia abajo. Junto con esta acción agresiva, tenemos una descripción del rostro que resulta claramente esperpéntica, destacándose la boca como elemento hiperbólico y hasta monstruoso.[411] Esto se relaciona con su motivación simbólica de carácter dionisíaco, puesto que se dirigió al político para constatar que tenía mucha sed, tras lo cual se desvaneció. Este motivo se va a repetir de forma enfatizada en una aparición posterior de Genarín al gobernador, en un restaurante al que acudió a una cena, al transformarse monstruosamente un vaso en «[…] una gran boca incorporada a la mesa como una extraña excrecencia. Una gran boca rojiza, constituida por

[411] «El hombrecillo tenía un rostro flaco, de mejillas sumidas, en el que destacaba la boca desproporcionadamente: una boca enorme, de labios salientes y largos como las dos partes de un gran pico blando y tembloroso» (Merino, 2010: 128).

dos labios largos, gesticulantes, con el mismo aspecto desproporcionado que los del hombrecillo que se le acercada en la calle»[412] (Merino, 2010: 128). Los labios tragaban el líquido que se le servía en el vaso, y la visión se repetiría a lo largo de la cena, lo cual encerró al político en un mutismo absoluto. Al volver a su residencia, descubrió que la estatua de la inmaculada que veía desde la ventana había sido sustituida por el hombrecillo, que le volvía a insistir en el tema, dirigiéndose directamente a él: «¡tengo sed, don Julio, mucha sed!» (Merino, 2010: 129). Al día siguiente, antes de salir para Madrid, decidía autorizar el acto de homenaje a Genarín, tras lo cual la estatua de la Inmaculada regresó a su pedestal.

Noyaret (2014: 63-64), que clasifica lo fantástico del relato como ejemplo de materia animada, asegura que en «Genarín y el gobernador» se halla un «mensaje de alcance político»,[413] en que el gobernador es «más papista que el Papa», situando la historia en la Transición. Y no sería la única ocasión en que lo fantástico de Merino adquiere motivaciones ideológicas.[414] Obviamente, la procedencia social de Genarín se contrapone al estatus del gobernador, equivaliendo a su correspondencia en negativo dentro de la escala social.

---

[412] Según Pérez-Bustamante Mourier (1998: 24) todos los prodigios que aparecen en *Cuentos del reino secreto* se articulan en torno a símbolos del claustro materno, pero la boca dentada con que se manifiesta Genarín constituye una de las abundantes amenazas en que se convierte este espacio materno en dicho volumen.

[413] Sin embargo, el relato aquí analizado también encajaría a la perfección en otra de las categorías sugerida por Noyaret (2014: 64), es decir, la relativa a visiones de la (re)aparición de seres de otros tiempos, ya que Genarín murió justamente décadas antes de mostrarse al gobernador, presentando además un rasgo que la investigadora francesa atribuye a los cuentos de esta categoría: «[…] estas visiones conllevan siempre una interrogación de índole existencial u ontológica, a la que se añade a menudo un mensaje de tipo político, en el sentido lato de la palabra» (Noyaret, 2014: 64-65).

[414] Valls (2000: 142) subraya un uso ideológico de la modalidad narrativa con elementos preternaturales por parte del autor leonés, en relación especialmente con el relato «Imposibilidad de la memoria»: «Merino utiliza lo fantástico para mostrar qué ha sido de aquellos que se acomodaron al sistema y a dónde nos han conducido aquellas utopías en las que tanto creímos».

Por otro lado, en su carácter de aparecido, de alma en pena, Genarín puede ser visto como aquel doble en su vertiente especular, como oposición a lo efímero de los politiqueos del gobernador, la gestión de lo público como una forma de no-vida en el mundanal ruido, frente a lo duradero que representa la figura legendaria del «santo bebedor».[415] Todo ello se podría resumir con la fórmula de Martínez Fernández (1983: 113), que define el relato como «una crónica ciudadana teñida de milagrería profana».

De este modo, a pesar de que las apariciones espectrales de Genarín tienen un claro componente terrorífico,[416] al mismo tiempo suponen, en general, un reto a la credulidad de los lectores, ampliando además la brecha abierta por la naturaleza de leyenda blasfema y provocadora de Genarín como personaje público y literario.[417] En realidad, la estructura narrativa del relato revela una voluntad de contraste frente a la doctrina creencial de la tradición católica, conformando una «antihagiografía» con base en un personaje de rasgos monstruosos conformado a partir de la tradición oral y escrita del León contemporáneo, un verdadero antisanto que goza

---

[415] La naturaleza contradictoria de Genarín se observa también en el hecho que, siendo un desarrapado y apestando a moho, contradiría en principio uno de los tópicos de la narrativa meriniana: «el motivo de la podredumbre, como consecuencia de la corrupción moral, reaparece en varias ocasiones en la obra de Merino» (Valls, 2000: 140).

[416] Al comparar con los volúmenes posteriores de Merino, en que lo insólito se habría instalado con «naturalidad» en sus escenarios, Martínez & Martínez Cantón (2014: 195) afirman que la irrupción de lo insólito en la vida corriente inscrita en los relatos de *Cuentos del reino secreto* produce miedo, refiriéndose a los personajes que perciben esos inesperados fenómenos.

[417] En este sentido, debo disentir de Lee (2005: 199) cuando, en su trabajo acerca de la metaficción en Merino, asegura lo siguiente: «la narrativa de José Mª Merino resulta ser, más que una literatura fantástica, una literatura de lo ficcional a la vez verosímil y fantástico, ya que la realidad en su narrativa incluye lo imaginario, los sueños, y elementos desapercibidos y alucinatorios de la vida cotidiana, que se integran verosímilmente en el mundo real». Las imágenes concretas de este cuento en el marco hiperbólico que envuelve la figura de Genarín dificultan que lo fantástico sea integrado de forma tan «verosímil» en la recreación ficcional de lo real elaborada por el narrador del relato.

de similar adoración, pero ofrece sus fauces dionisíacas en lugar de la redención eterna.[418] Así, Pérez-Bustamante Mourier (1998: 22) afirma que en el relato de Merino aflora el lado oscuro, autodestructivo y dionisíaco de la personalidad humana. Por ello lo paradójico de la contraposición entre su pervivencia en un plano preternatural y la función pasajera del político, que funciona a manera de contrafigura en el relato. De hecho, si Genaro tuvo su sucedáneo crístico de Pasión, no debemos olvidar que el gobernador también pasa su «calvario» político durante los dos años que debió aguantar en su cargo leonés. Genarín, como monstruo que es capaz de sustituir a la virgen, convertirse en boca amenazadora –símbolo a la vez del irremediable paso del tiempo y de la insaciable naturaleza del ser humano–, manteniéndose en la tierra compatibilizando su esencia preternatural, no puede sino describirse como un ente demoníaco[419] que, como símbolo paródico de la libertad en la Transición democrática, ataca los fundamentos de la Iglesia que había apoyado a Franco durante el régimen y a la estricta y dolorosa moralidad en la cual fueron educados muchos niños de la generación de Merino.

En este sentido, resulta importante el posicionamiento del autor acerca del valor social de la literatura y su relación con el poder histórico de la Iglesia católica en lo respectivo a la cultura y a la moral. Así, Merino (2005: 14) valora la novela como un «invento de libertad» al proceder de la época de «secularización de la imaginación» e industrialización del libro, que trajeron consigo tolerancia y relativismo, y define la relación entre literatura e ideología del siguiente

---

[418] Cuadrat (2005: 83, 86) señala que el imaginario mítico de los relatos de Merino y otros autores de la nueva narrativa leonesa proporcionan a estos textos una dimensión simbólica: «la inclinación de Merino hacia el mito es, sin duda, un homenaje al pasado legendario y a la literatura oral de su infancia leonesa, pero también actúa como contrapunto imaginario de la explicación racionalista en la que ha sido educado y que le parece del todo insuficiente para alcanzar el conocimiento de la realidad».

[419] Aunque no explicita que «Genarín y el gobernador» pertenezca a ella, Pérez Sinusía (51) establece «lo demoníaco o diabólico» como una de las categorías para clasificar los relatos de *Cuentos del reino secreto*, junto con el doble, la metamorfosis o los objetos que toman vida, alguna de los cuales está presente en dicho relato, pero solo parcial o indirectamente.

modo: «no creo que la literatura pueda propiciar directa e inmediatamente grandes cambios sociales, pero sin necesidad de tutores, o precisamente gracias a su falta, sin duda ha tenido, al menos en nuestra cultura, una influencia a largo plazo felizmente antidogmática, favorecedora de la pluralidad ideológica, liberal en el mejor de los sentidos» (Merino, 2005: 21). Merino, de hecho, cree en el valor gnoseológico de los textos de ficción: «la literatura […] nos permite descifrar mejor la realidad y saber cómo somos» (Noguerol, 2013: 38).[420] Así, el racionalismo del escritor leonés sería atípico, pero igualmente «lógico», al funcionar a modo de crítica tanto del irracionalismo religioso, intolerante y moralmente coercitivo, como del cientificismo, es decir, de la limitación respecto a una cara oculta del mundo de cuya existencia el autor se muestra harto convencido a través de artículos y entrevistas. Por consiguiente, si en este relato, Merino se saltó la pauta autoimpuesta de no introducir referencias concretas y datos evidentes del mundo real, pauta por la cual quería mantener lo fantástico como compartimiento de literariedad frente a lo insustancial de esa realidad, entonces es que este texto se sitúa fuera de este espacio, o en sus márgenes. Es decir, al jugar con alusiones claras y evidentes, el narrador construye un relato que toma prestado el vestido de la alegoría maravillosa pero de forma carnavalesca, apoderándose del espíritu contestatario, rebelde y profundamente burlesco de la leyenda de Genarín, rebelándose contra el género como construcción castrante y contra la incultura de reducir la cultura a lo «normal» y lo dictado por las instituciones.

### 2.4.6. «El vol de l'àguila» de J. Fuster

Jaume Fuster (1945-1998) fue un escritor catalán contemporáneo la memoria del cual, en la actualidad, queda básicamente limitada a una biblioteca pública de estética posmoderna que da servicio

[420] O en otras palabras: «toda ficción, más allá de ese primer círculo que pertenece a la reflexión íntima del escritor y de sus intuiciones sobre la vida y el mundo, es una propuesta para interpretar, o desvelar, diversos aspectos y signos de la realidad» (Merino, 2000: 5).

a los lectores del distrito de Gràcia en Barcelona. Paradójicamente, la contundencia de la desatención padecida a nivel académico e investigador resulta proporcional a la cantidad de energía y tesón que dedicó en vida a la causa de la institucionalización y la profesionalización de las letras catalanas.[421] En ello contó con la complicidad y la solidaridad gremial de un grupo de escritores de edades situadas en una misma horquilla (1940-1955) que, además, compartían una perspectiva similar acerca del quehacer literario: una tendencia al experimentalismo posmoderno aplicada a la producción cualitativa de literatura de género –policíaca, fantástica, de terror, erótica, etc.– para el mercado editorial de la naciente etapa de autogobierno democrático, con el indisimulado propósito patriótico de fortalecer el marco cultural nacional. Algunos de los miembros de este grupo fueron adscritos a la denominada *Generació literària dels 70* por los autores de un polémico volumen homónimo y algunos críticos de renombre en el ámbito catalanohablante.[422] El crítico catalán Àlex Broch (1980: 91-114) distinguió entre dos sectores dentro de esta promoción literaria: el transformador o reformador, y el transgresor o rupturista. En el primero destacarían dos de los autores que se analizan el presente volumen: Fuster y su pareja Maria Antònia

---

[421] Ya en su época de escritor novel en el tardofranquismo Fuster veía muy claro que ese debía ser la meta a conquistar, como leemos a continuación: «hi ha un obstacle per damunt de tot, la nostra literatura trontolla per una manca d'industrialització. No, a nivell de creació no, a nivell de llançament. I aquesta és la dificultat principal, al meu entendre. Tota la resta d'entrebancs: manca de temps, censura, etcètera, només és un corol·lari» (Pi de Cabanyes & Graells, 2004: 207).

[422] Se trata de *La generació literària dels 70: 25 escriptors nascuts entre 1939-1949* (1971), un volumen de entrevistas elaborado por Oriol Pi de Cabanyes y Guillem-Jordi Graells, el primero de los cuales continuó abogando por esa obra como arma reivindicativa con cierta solidez académica (Pi de Cabanyes, 2004: 13-17), mientras que el otro se distanció de ella al considerarla una especie de «pecado de juventud» con resonancia posterior (Graells, 2004: 19). Hay que añadir un dato importante: la obra fue considerada una afrenta por la censura franquista, puesto que pocos días después de su publicación fue secuestrada de las librearías e inmovilizada durante cinco años por las autoridades del régimen mientras transcurrían las diligencias en el Tribunal de Orden Público (Graells, 2004: 19, 26-27).

Oliver. Nuestro autor brilló especialmente en el género policíaco y en las muestras de una narrativa de base maravillosa medievalizante experimental.[423]

Con el tiempo, un grupo de escritores etiquetados como pertenecientes a dicha generación, así como otros que no aparecían en el volumen mencionado o que no fueron encasillados de forma tan rotunda, llevaron a cabo iniciativas en colaboración que fueron conscientes tomas de posición literaria en común, la más destacada de las cuales fue la constitución del colectivo Ofèlia Dracs, integrado entre otros por Fuster, Oliver, Jaume Cabré, Joan Rendé o Quim Soler. De este modo, aunque la existencia de la *Generació dels 70* en sentido estricto es imposible de defender por la incoherencia de las trayectorias artísticas, la débil vinculación intragrupal y la diversidad cosmovisual de sus supuestos miembros,[424] sí que es cierto que a la práctica se ha usado en bastantes ocasiones para referirse justamente a este grupo con iniciativas colaborativas o, como mínimo, con rasgos comunes sustanciales. Entre ellos, clave, cabe citar la

---

[423] En Gregori (2015) ofrezco un análisis pormenorizado de la imbricación entre el proyecto ideológico de Fuster y su creación literaria de base maravillosa medievalizante en el marco de los conceptos de normalización y resistencialismo aplicados a los territorios de habla y cultura catalanas, que en su momento fueron bautizados como los «Países Catalanes».

[424] De esta manera, respecto a dicha generación –rechazada incluso por la mayoría de los autores que formarían en teoría parte de ella–, el investigador Jordi Marrugat (2009: 118-119) afirmaba lo siguiente: «[…] la consideració que diversos escriptors dels setanta formen una generació literària és un prejudici, una etiqueta aplicada abans d'analitzar i que, per això, pot aplicar-se a tota mena d'escriptors, diguin el que diguin i escriguin el que escriguin». Con todo, todavía hoy persiste la influencia de esta etiqueta, que Borràs Llinàs (2012: 29) defiende a partir de los postulados de Ortega y Gasset, por ejemplo, en un estudio reciente centrado en la novelística de escritores mallorquines en lengua catalana: «[…] penso que resulta prou evident que no pot posar-se en dubte l'existència de la denominada Generació literària dels 70». No obstante, la autora no remite a los planteamientos de Petersen (1984) que desde los años 30 tanta influencia tuvieron –bien que polémica– en la configuración del concepto de generación literaria en los estudios literarios. Broch (1980: 52-53), por su parte, sí que los mencionaba.

orientación ideológica, basada en irrenunciables planteamientos izquierdistas, feministas y catalanistas, a menudo marcadamente independentistas. Uno de los coeditores de *La generació literària dels 70*, Guillem-Jordi Graells (1999: 145) esbozaba sin tapujos la ideología de Fuster, su colega y amigo:

> En aquests darrers temps, quan tantes coses per les quals hem lluitat semblen fracassades, impossibles o passades de moda, tu mantenies les idees clares i, tot i l'escepticisme sobre algunes militàncies massa ostentoses, continuaves creient, per exemple, en la necessitat de treballar per uns Països –no un país, nosaltres érem i som dels Països Catalans– sobirans i per una societat sense opressions ni privilegis de classe –pel socialisme, què caram!

El relato «El vol del águila», publicado en su versión definitiva en 1986,[425] trata acerca de la relación entre el narrador, es decir, un álter ego de Jaume Fuster –que aparece como tal, con su nombre y apellido–, y un personaje ficcional, Guillem Gussi, supuesto profesor exiliado que anhela regresar a Cataluña tras haber vivido y trabajado durante décadas en el exilio mexicano. En unos actos de la AELC (*Associació d'Escriptors en Llengua Catalana*), llega a oídos del narrador homodiegético –es decir, Fuster, caracterizado pertinentemente como un escritor joven y con ilusiones de futuro– la existencia de este personaje por boca de autores reconocidos, retornados igualmente del exilio: Vicenç Riera Llorca o Avel·lí Artís-Gener, conocido con el seudónimo de Tísner.[426] El primero de ellos lo menciona –o así cree recordarlo el narrador– como uno de los colaboradores habituales de la revista *Pont Blau*.[427] Y ambos, tanto Riera Llorca como Tísner, hablan de él en los diálogos con el

---

[425] En junio de 1985 apareció una primera versión del relato en el semanario generalista *El Món* (Fuster, 1986: 152).

[426] Tísner es presentado explicando una anécdota, algo por lo cual era muy conocido en Cataluña a través de los medios de comunicación, en que explicaba sus «batallitas» de juventud y del exilio.

[427] Riera Llorca fue, en efecto, director de la revista catalana de México *Pont Blau*.

narrador: Gussi aparece al lado de Avel·lí Artís, Joan Sales, Abelard Tona y Nadalmai. O sea, se puede afirmar que el tema central de la narración gira en torno a la vinculación entre un escritor novel, talentoso y lleno de entusiasmo y la generación anterior, la que vivió la Guerra Civil y sufrió el exilio, en un acoplamiento que posibilita la continuidad de una tradición a través de la literatura.

De hecho, este marco de trascendente intercambio cultural se percibe ya desde la primera línea del relato, dado que este se abre con el tono y la perspectiva discursiva de un texto ensayístico, o quizás de un texto pensado a manera de charla, como durante la presentación de un libro, por ejemplo. De este modo, el contenido es básicamente informativo y las referencias utilizadas nos conducen inevitablemente al yo autorial, en un claro juego de alteridades respecto al mundo real:[428] las alusiones a autores del exilio que habían vuelto a Cataluña –se entiende que antes de la fecha de finalización del cuento que figura en la última página del mismo (mayo de 1985)– y que residían de forma más o menos permanente en dicho territorio: Vicenç Riera Llorca (1903-1991), que regresa en 1969, y Avel·lí Artís-Gener (1912-2000), que lo hace en 1965.[429] En la transmisión intergeneracional –esa unión simbólica de diferentes edades literarias– resulta clave el factor institucional, que permite que el intercambio no sea fugaz y precario, sino que perdure en el tiempo dentro del siempre complejo ámbito de las culturas medianas no mayoritarias. Efectivamente, Artís-Gener y Jaume Fuster, así como otro escritor que aparece solo mencionado en el cuento,

---

[428] Esta misma estrategia narrativa se aplica, entre otros, en el primer relato del volumen, «His master's voice», en que el narrador se presenta como un escritor que, además de ser homónimo del escritor y autor de la novela *L'Illa de les Tres Taronges*, trabaja como guionista en el programa de la televisión pública catalana *Les claus de vidre*, emitido un año antes de la publicación de *La matèria dels somnis*. Todos estos datos son coincidentes con el Jaume Fuster de carne y hueso. En este caso, da la impresión que en el inicio del relato leemos unas declaraciones sobre su labor en TV3, en forma de comentarios con tintes de confidencia.

[429] Ironías trágicas del destino, Tísner sobrevivió al mismo Fuster, que falleció repentinamente de un cáncer diagnosticado unas semanas antes del fatal desenlace.

Antoni Serra, formaron parte de la comisión gestora que –en nuestro mundo real– se encargó de fundar la AELC en 1977. Justo este es el año en que se sitúa la primera evocación del personaje en torno del cual se desarrolla la narración: 1977, año de fundación de la Asociación y año de mención del tal Gussi.[430] Así, que la primera escena del relato tenga lugar en la Fundació Miró se debe seguramente al hecho de que, gracias a las gestiones del que fuera primer presidente de al AELC, Josep Maria Castellet, el emblema de la misma es un cartel del pintor catalán Joan Miró. Como veremos, las imágenes relacionadas con el simbolismo institucional ejercen un papel destacado en la narración analizada.

A medida que avanza, el texto va adquiriendo paulatinamente los rasgos de una narración. Gracias a ello y a la verosimilitud de los datos aportados, el relato adopta un tono de texto testimonial, el testimonio de una época en que confluían las experiencias de la generación de viejos luchadores y la juventud de nuevos artistas como el narrador, estableciendo un valiosos lazo de unión en la reconstrucción democrática del país tras la muerte de Franco y fijando los fundamentos de una nueva realidad política, cuyo entroncamiento con los tiempos de la II República se veía con buenos ojos.[431] En este sentido, la caracterización de Gussi que nos ofrece el narrador –aportada por el álter ego de Riera Llorca– enlaza directamente con ese periodo histórico, de forma lógica si tenemos en cuenta que se trata de un profesor exiliado. Se nos explica que, entonces, Gussi se había enrolado como voluntario en el bando republicano, y más en concreto, se había embarcado en la fracasada expedición de liberación de Mallorca. Este será el pretexto para el encuentro de ambos personajes en la isla: si el narrador pretende pasar el mes de agosto escribiendo una novela sobre este episodio

---

[430] Ahora bien, la AELC nace de hecho en octubre de 1977, con la reunión de un centenar de escritores de todos los territorios de habla catalana más las adhesiones de muchos que no pudieron asistir al acto, por lo que la recreación de Fuster supone forzar la Historia.

[431] Por ejemplo, el narrador adjetiva como «mítico» al líder del intento de liberación de Mallorca de manos franquistas (Fuster, 1986: 72).

de la Guerra Civil, Gussi resuelve regresar a su tierra, pasando ese mismo mes previamente en Mallorca para redactar sus memorias bélicas. Con todo, la primera cita entre ellos tiene lugar en Barcelona, a finales de julio. Tras unas reticencias iniciales, en seguida sintonizan a través del canal ideológico que les une, explicitado por el propio narrador: «[…] per sobre de les divergències naixia una comunicació profunda, una solidaritat humana, un desig mutu de comprendre'ns i de compartir el futur personal i col·lectiu...» (Fuster, 1986: 75). De hecho, esta sintonía ideológica nos conduce al elemento central del relato, el que le da título y desencadena los hechos que llevan al desenlace final, una muestra del poder franquista al que Gussi declara su odio más hondo: «Es Monument, un monòlit coronat per una àguila imperial que recordava la victòria dels feixistes damunt els republicans en aquell bocí de costa […]»[432] (Fuster, 1986: 77). La deriva de su profundo desafecto le impele a procurar reventarlo con dinamita, pero muere en el intento sin conseguir su anhelado objetivo.[433]

Entonces, el joven escritor se encarga de recoger sus pertenencias en el hotel, entre las cuales –al ponerse a hurgar– descubre escritos personales del difunto expatriado. En ellos halla el insondable resquemor de Gussi en relación con el monumento que quería

---

[432] Aparte de dejar constancia de su animadversión hacia el turismo, la voz narrativa recoge tanto la crítica a la «democracia formal» que se vivía en el Estado español en 1977, como el alegato por boca de Gussi a favor de la reconciliación, en vigor desde finales de los años 50 entre los representantes de la izquierda española y el antifranquismo en general: «per què, encara, només es recorda la victòria dels uns i no la mort de tots?» (Fuster, 1986: 78).

[433] Fuster podría estar describiendo –y ridiculizando– las acciones armadas de la banda terrorista catalana Terra Lliure, activa en el tiempo de escritura de la narración y con miembros procedentes del partido de referencia de Fuster por aquel entonces, el PSAN. En efecto, los datos aclaran que la organización terrorista tuvo más bajas por fallos técnicos y enfrentamientos con la policía española que las provocadas por sus atentados, a menudo de la escala del conato de Gussi. Sea como fuere, las autoridades posfranquistas de la novela, para evitar tener que reconocer la presencia de terrorismo en la zona, dictaminaron que la muerte de Gussi había sido «accidental» por «alienación mental» (Fuster, 1986: 82).

derrumbar, un odio que lo mantenía con vida: «només l'àguila em recorda que sóc viu que mentre ella existeix existirà la vergonya i els morts no reposaran en pau, en la pau de l'oblit» (Fuster, 1986: 83). Con ello el narrador podría estar convirtiendo al exiliado en el símbolo de ese resistencialismo propio de los excombatientes republicanos y los antifranquistas de cierta edad, que no podían superar la limitación de estar enclavados en otro marco espaciotemporal: las batallas de la II República y las persecuciones cainitas de la guerra.[434] A la vez, sin embargo, se revela el fenómeno fantástico, dejado para el final como en la tradición clásica de esta modalidad narrativa, con el propósito de provocar un efecto de perturbadora inquietud en los lectores: Gussi no existe, no ha existido nunca. Se lo confirman al narrador Tísner y Riera Llorca, así como el hecho de que es incapaz de encontrar su entrada en la *Gran Enciclopèdia Catalana*, aunque la había consultado y leído antes de su partida veraniega a Mallorca. Sea como sea, antes de esa revelación había decidido reiniciar su novela con un nuevo título –*El vol de l'àguila*– y un nuevo enfoque temático: «l'exiliat que retorna per escriure les seves memòries de guerra, el contrast entre el present i el passat, les dificultats de la memòria, la lenta alienació, presidida per l'àguila imperial del monòlit i la mort com a única sortida»[435] (Fuster, 1986: 85). El desconcertado escritor ficcionalizado no está en posesión de

---

[434] Esta hipótesis toma más vigor todavía cuando el joven escritor lee que Gussi cree haber recibido órdenes directas de Bayo –fallecido en 1971– para dinamitar el águila del monumento (Fuster, 1986: 84). Por cierto, este militar cubano-español, además del famoso episodio del desembarco en Mallorca, es también conocido por haber instruido a los guerrilleros del movimiento revolucionario que logró la instauración del comunismo en Cuba con Fidel Castro como líder.

[435] A mi entender, no se puede descartar que, a la hora de plantearse «El vol de l'àguila», Fuster se hubiera inspirado –como idea general, claro está– en la película oscarizada *Volver a empezar*, del director español José Luis Garci, que fue estrenada en 1982. En esta película, en que la memoria histórica asimilable cinematográficamente era todavía algo bastante personal, un escritor recién galardonado con el Nobel de literatura regresa a su Asturias natal para pasar allí –en principio– sus últimos meses de vida, recreando el pasado y sintiéndose alienado frente a una realidad muy distinta de la de sus años de juventud.

ningún objeto mediador que confirme la existencia fáctica de Gussi, puesto que sus (supuestos) cuadernos están vacíos: ¿ha sido todo una alucinación del escritor? Nos quedamos sin la explicación de la duda esencial: la pareja del narrador, que le acompaña en alguna de sus charlas, así como los empleados del hotel en que se alojaba Gussi y la guardia civil que custodiaban su cadáver, ¿confirmaban o refutaban terminantemente la existencia del exiliado?

Como ya hemos ido observando, en la narración destaca el uso de múltiples referencias al mundo real, que, por el tipo de texto que es, responden a dos planteamientos básicos: la lúdica inclusión posmoderna de representaciones del mundo real para desestabilizar el discurso ficcional, algo que ya practicó brillantemente el maestro Borges, y la creación de un fondo «hiperrealista» que fortalezca el efecto fantástico del fenómeno preternatural, al más puro estilo tradicional de esta modalidad narrativa. Así, el texto está repleto de manifestaciones de realismo «extratextualista». Al principio mismo del relato, se observa una serie de datos relativos a las mesas redondas que sirven para escenificar la vinculación del narrador-autor con la AELC, unos datos que tienen importantes puntos de coincidencia con la realidad histórica. De esta forma, según leemos en el apartado «Crónica» de la revista osonense *Ausa*, la información que proporciona el narrador es casi completamente verídica, aunque en realidad tuvieron lugar en 1978 –no en 1977– y el moderador no fue Fuster, sino el filólogo y traductor Ricard Torrents.[436] La referencia que aparece en el texto a la colección Catalònia

---

[436] «Amb motiu de l'exposició "El llibre eina de redreçament d'un poble", organitzada pel personal de la Caixa de Pensions i la Fundació "Joan Miró", que incloïa llibres en català des del 1931 fins ara, foren organitzades tres taules rodones. A la primera, "El llibre català en la resistència", intervingueren, entre altres, Rosa Leveroni i el poeta Palau Fabre; a la segona, "El llibre català a l'exili", els novel·listes Vicenç Riera Llorca i Avel·lí Artís-Gener; a l'última, "El recobrament del llibre català", Joan Triadú i J. M.ª Castellet. Actuà de moderador Ricard Torrents» (Miró, 1979: 352). Aunque hoy pueda sonar a nombre con retintín, la Associació de Personal de la Caixa existe. Se trata de una entidad sin ánimo de lucro que pretende fomentar el espíritu mutualista y la formación de sus socios.

–nombre previo de la editorial homónima– también es verídica, puesto que fue el padre de Tísner, Avel·lí Artís, el fundador en México de la misma. Esta editorial publicó *La Nostra Revista* (1946-1954), ilustrada entre otros por su hijo, Tísner y Carles Fontseré.

Ahora bien, a diferencia del texto literario, en la noticia no aparecen ni este último –destacado dibujante y cartelista catalán próximo al anarquismo y la izquierda revolucionaria– ni Albert Manent –quien según el narrador excusó su ausencia–. El añadido de Fontseré constituya quizás una estrategia narrativa, al facilitar la verosimilitud del relato del narrador, puesto que él también estuvo en el exilio mexicano y en Estados Unidos, regresando a su tierra natal en 1973.[437] Aunque la mayor parte de la actividad resistencialista de Manent se desarrolló durante el franquismo en Cataluña –por ejemplo nunca estuvo en México en ese período–, colaboró con diversas publicaciones del exilio, como por ejemplo *Pont Blau*. Y fue autor de dos publicaciones de referencia estrechamente ligadas al tema del cuento, *La literatura catalana en debat* (1969) y *La literatura catalana a l'exili* (1976), esta última publicada justo antes de su invitación al debate ficcionalizado, cosa que aumenta la credibilidad del hecho narrado. Asimismo, otro de los personajes presentes en la narración, Abelard Tona i Naldamai –mencionado en ella como Tona Nadalmai– es incluido en el grupo mexicano, algo muy pertinente porque él ya tuvo que exiliarse a México antes de la Guerra Civil, al haber participado en los hechos de Prat de Molló, es decir, el golpe de mano militar de 1926 para independizar Cataluña de España, bajo la dirección de Francesc Macià, exoficial del ejército españoly líder de la organización política separatista Estat Català. De este modo, aludiendo a Nadalmai se pone sobre la mesa la cuestión del independentismo catalán, cosa que no sucedería al citar a otros exiliados que tenían bastante más renombre en la época de escritura del cuento, como Pere Calders.

Otro de los escritores mencionados en la narración, Joan Sales, fue –igual que el Gussi ficcional– voluntario en el ejército republi-

---

[437] Sobrevivió a Fuster –murió en 2007–, igual que Albert Manent, escritor que falleció en 2014.

cano durante la Guerra Civil. Según explicita el narrador, Gussi hizo un poco de todo para ganarse el sustento: de linotipista, de corrector, de vendedor de enciclopedias o de creativo en una empresa de publicidad. Es decir, tareas que, de algún modo, también llevó a cabo Sales. De hecho, el narrador define a ambos –a Gussi y a Sales– como aquellas dos figuras que creían en los Países Catalanes, denominados entonces «els Països de Llengua Catalana» (Fuster, 1986: 73).[438] La vinculación –o identificación– entre ambos aumenta cuando descubrimos que, al regresar del exilio, Sales quiso poner por escrito sus experiencias bélicas –de lo cual nacería la obra maestra literaria que es la novela *Incerta glòria* (1956)– (Pla, 2012: 10), igual que Gussi. El narrador estrecha los lazos entre este y Sales cuando el Tísner ficcional atribuye a Gussi una broma sobre la firma de sombreros vaqueros Stetson que habría sido obra del Gussi linotipista en un tratado de economía en castellano, una broma a partir del concepto de «casa de sombreros», que en catalán alude figuradamente a un prostíbulo; ahora bien, Riera Llorca aclara en el texto literario que había sido una gamberrada de Sales, quien entonces trabajaba de linotipista en México.

De este modo, da la impresión de que Gussi es una especie de proyección parcial de Sales, una proyección en el exilio exterior de uno de los más importantes editores catalanes en el exilio interior del franquismo, al tiempo que ideológicamente –por sus sólidos catalanismo e izquierdismo– podría ser también un desdoblamiento del narrador, una figura que asumiría el grado de experiencia y las vivencias fuera del país que complementarían la juventud e ilusión del álter ego de Fuster. El motivo del doble ayudaría a explicar la reacción inicial de este al enterarse de que Gussi también quiere escribir –como él– sobre el desembarco en Porto Cristo (Mallorca) de las tropas lideradas por el capitán Alberto Bayo, considerándolo pues «un rival incómodo» (Fuster, 1986: 74). Lo encuentra además

[438] Sobre esta cuestión Gussi habría escrito ficcionalmente un ensayo político, así como una biografía del presidente fusilado de la Generalitat catalana, Lluís Companys, y una novela sobre la revolución mexicana, aunque después, al casarse con una estadounidense, fundara una agencia de publicidad.

leyendo su novela –publicada en nuestro mundo– *Tarda, sessió contínua, 3.54* (1976), mientras que el Fuster ficcional se acaba en una noche una novela de Gussi titulada *Color de sang*, muy parecido al otro título (*Collita de sang*) con el cual también es conocida la primera de las novelas mencionadas del Fuster real. Y si este es un admirador de los novelistas norteamericanos, el exiliado compatriota los lee con asiduidad. De hecho, entre los papeles de Gussi, el joven escritor lee una frase de este altamente reveladora en este sentido: «m'hi [en Fuster] veig reflectit com en un mirall que em retornés la imatge de la meva joventut» (Fuster, 1986: 83).

Paralelamente, mientras que Gussi considera que su tarea como escritor joven es escribir una novela con aventuras, Fuster –atacado en su pundonor– está convencido de que debería y podría escribir un densa reflexión moral, que Gussi atribuye a los escritores más maduros. De hecho, todo este conflicto se canaliza a través de una focalización extrema en tarea del escritor, que parece obsesionar al narrador a lo largo de su mundanal existencia. Así, en medio de una crisis de inspiración que afecta tanto a Gussi como al Fuster ficcional, se da vueltas sobre el estilo, las dudas del principiante, la exigente documentación previa, las páginas en blanco y los folios en la papelera, y un etcétera de tópicos sobre la cuestión, a través de las dos contrafiguras: el joven narrador que controla su discurso y construye el discurso acerca –y la visión– del otro escritor, al que necesita y teme al mismo tiempo, en esa eterna riña de literatos entre la disciplinada influencia y el asesinato vil. En este sentido, el álter ego del joven Fuster opina que, como escritor, Gussi supura demasiada moralina y carece de pasión narrativa. Curiosamente, justo eso podría pensar alguien que leyese «El vol de l'àguila», en que se encadenan sin aspavientos los hechos y los diálogos, con lacónicas descripciones, constituyendo el tono moral izquierdista y catalanista el hilo conductor del relato. Así, esa invectiva dirigida a Gussi –entendido como proyección madura de Fuster– permite intervenir a la función autorial a fin de realizar una autocrítica acerca su estilo y sus aspiraciones literarias. No creo que sea una muestra de soberbia por parte de Fuster, sino todo lo contrario: la

aplicación de esa ironía metanarrativa que gusta del distanciamiento,[439] derivada de la consciencia del creador acerca de las exigencias del mercado editorial, donde domina la literatura considerada de entretenimiento por su (ausencia de) estilo. Además, el motivo del chasco creativo, la crisis de inspiración que afecta a los dos personajes principales,[440] y que es reiterada por la voz narrativa, se produce en paralelo a la sensación de derrota que provoca la visión de Es Monument, el símbolo de la derrota militar republicana. De este modo, escritura y política van a la par en la definición de un estado de ánimo que afectaba la cultura catalana, es decir, el agobio y la impotencia tras el paso por una larga dictadura que había cortado de raíz la normal continuidad de la literatura en catalán. Esta conjunción de escritura y política se refuerza mediante otro paralelismo en el texto: mientras que Gussi se muestra obcecado por la presencia de Es Monument, lamentándose continuamente de su presencia, el Fuster ficcional decide abandonar definitivamente su proyecto de novela, y el exiliado, quedarse en el continente americano en lugar de volver a Barcelona.

Pasando ya al plano de lo real, cabe señalar que la novela que estaba esbozando Fuster cuando le llegó la repentina muerte en 1998 llevaba el mismo título que este relato.[441] El águila representa

---

[439] El adjetivo «imposible» que usa el narrador al principio mismo del relato para definir enigmáticamente la amistad que mantuvo con Gussi puede ser visto bien retóricamente como una hipérbole, un lamento apesadumbrado ante el fin trágico de la relación, bien metanarrativamente como la explicitación irónica de la frontera que separa al yo autorial real –el Fuster de carne y hueso– del personaje ficcional inventado.

[440] Acerca de las memorias de Gussi el narrador cree saber que están completamente «estancadas», mientras que también sospecha que Gussi coincide con él en valorar negativamente la novela que está escribiendo, a la que juzga de «fracaso» (Fuster, 1986, 79).

[441] De acuerdo con el posfacio que cierra la colección de cuentos, firmado en noviembre de 1985, se trata de un proyecto que se alargó más de diez años: «la novel·la que volia escriure, homònima de la narració, de la qual en tinc més d'un centenar de pàgines, explica, en paral·lel, el desembarcament de les tropes republicanes, comandades pel capità Bayo, a Mallorca, l'estiu de 1936, i el retorn, quaranta

en ella, sin duda, la lacra indeleble del franquismo, el peso de unos años grises que dejaron un aparato represor no solo sin pena ni castigo, sino al mando de muchos organismos de la vida cotidiana y de la vida social del Estado español. El vuelo del águila es ese imposible que se demuestra con el fracaso del terrorismo individualista y patoso, ciego e inútil, de Gussi. Pero hay más: un aspecto algo intrigante en el acta fundacional misma de la AELC. Firmada entre otros por Fuster, tuvo que ser redactada en español –por imperativo legal– y presenta el timbre del águila imperial franquista, requerida todavía por aquel entonces en la legalización de documentos. En este sentido, la narración analizada podría verse como una gran parodia acerca de la creación de la AELC y el choque de generaciones que se dio en ese momento clave de regeneración de la sociedad civil catalana y de institucionalización de las estructuras democráticas emergentes. O sería incluso un *private-joke* como el de Gussi –o Sales– que aparece en el mismo relato, pero aquí convertido en guiño metanarrativo. Más allá de que pueda constituir una broma interna, estoy convencido de la importancia simbólica de este relato, que tiene bastante de «fundacional». Así, otro proyecto con el mismo título estaba destinado a ser una novela entera; trata sobre el vínculo –casi umbilical– con sus «padres» literarios, desplazados por la victoria franquista, y muestra asimismo un álter ego muy ajustado al autor real. Todo ello apunta, a mi entender, a que la imagen del águila enlaza con una de las motivaciones principales del texto, a saber, la representación literaria del desmantelamiento el Aparato Ideológico del Estado, al realizar una doble acción: la construcción de aparatos paralelos liberados del carácter represor del primero (AELC) y el establecimiento de puentes simbólicos con la tradición a reivindicar por parte de los escritores y los intelectuales retornados o que valía la pena redescubrir.

En definitiva, Gussi, personaje ficcional y fantástico al mismo tiempo, inserido en el marco de realismo extratextual del relato,

---

anys després, d'un dels protagonistes a la costa de Llevant de l'illa» (Fuster, 1986: 152-153).

sirve como enlace entre la generación de la República que vivió el exilio y la joven oposición al franquismo, sobre todo en lo que concierne a la reivindicación política del progresismo y el pancatalanismo. Al fundir lo preternatural y lo ficcional en una sola figura, la narración fusteriana acaba resultando una reivindicación del valor de la imaginación literaria a través del símbolo de un antihéroe, el representante de una catalanidad fracasada. En este sentido, el texto constituye una autoreivindicación de signo autorial: la realidad se erige como aquel presente coetáneo en el cual la ilusión es posible porque ya no resulta una quimera fantasmagórica –simbolizada por Gussi–, sino un proyecto objetivado institucionalmente, además de presente en la sociedad como vehículo de las clases subalternas y los oprimidos culturalmente para asumir el poder que los perdedores de la guerra únicamente pudieron soñar. El efecto fantástico, pues, constituye el contraste para reforzar ese *effet de réel* con que se quería presentar el grupo de escritores que, habiendo iniciado su andadura literaria allá por los años 70, bregaron en el ámbito de la literatura de género con ánimo constructivo y «hacedor». Como todo el texto rezuma ideología –a diferencia de otros de los relatos analizados en el presente estudio–, podría pensarse que se la pretende vincular a lo fantástico como abstracción intelectual, como irrealidad etérea. Sin embargo, esta vertiente de lo ideológico queda reducida a la figura de Gussi, mientras que lo ideológico contemporáneo, representado por el Fuster ficcional, constituye un eje de realidad. Se consigue, pues, la inserción naturalizada de la ideología en la realidad «vivida» mediante mecanismos en que lo histórico, lo simbólico y lo preternatural tienen un papel determinante.

# Conclusiones

Desde diversas orientaciones teóricas y críticas, se ha proclamado que tanto lo fantástico como la ideología, en esta nuestra época posmoderna, habían perdido su razón de ser y se habían convertido en categorías analíticas o académicas desfasadas. Creo que, a lo largo del presente estudio, he podido demostrar que se trata de una percepción basada en planteamientos fácilmente desestimables por su falta de propiedad a nivel gnoseológico y por la ininterrupción de su uso, tanto en el habla social como en el ámbito académico. Una vez dicho esto, vayamos a las imbricaciones entre lo ideológico y lo fantástico en los textos narrativos que he analizado en la segunda parte del estudio. Respecto al tema del doble, observamos que puede conformarse en los relatos de diversas formas, en cada una de las cuales lo ideológico adquiere un papel notorio: desde las más clásicas y evidentes, como la reencarnación proyectiva que otorga esperanzas de alargar la vida (Unamuno) o una siniestra asimetría que tiende a la destrucción de los ejes tradicionales de construcción de la realidad –la Verdad y la Bondad– desde una perspectiva feminista (García Hernández), hasta consideraciones ontológicas acerca de la persona, como la representación de la esencia mezquina de la naturaleza humana (Baroja) o una reflexión sobre lo barbárico oculto en la mediocridad de los valores que rigen la acción humana (Calders), pasando por otras figuraciones de componente antipatriarcal, como un motivo metaficcional referido al imaginario cultural de Occidente que, por vía cartesiana, lamina la construcción diferenciada de los géneros masculino y femenino (Fernández Cubas), o la reificación de una secular cosmovisión masculinista, la cual en realidad no es sino una muestra de falsa consciencia diluyéndose en una actualidad que le resulta cada vez

más ajena (Millás), y otra formulación que hace del doble una encarnación de la figura del padre, inquietante muestra del extrañamiento –añoranza y extrañeza– ante un período histórico pasado irrecuperable (Clarasó).

Igualmente, en lo que concierne a los objetos dotados de poderes preternaturales, las voces narrativas de los relatos los presentan a través de figuraciones con una innegable participación del componente ideológico, sobrepuestas o integradas en el aspecto fantástico de los mismos: empezando por la focalización en la pulsión de dominio sobre la realidad, como la fuente de satisfacción que representa la esfera de Valera en el ámbito de la colonización occidental de Asia, la sumisión ante el poder –por terrible y monstruoso que sea este– a que remite el polisémico y simbólico armario de Sánchez Piñol, o la emersión de la faz inhóspita y enajenadora del capitalismo en el relato de Ruiz, en forma de manifestaciones maléficas de acuerdo con la perspectiva analítica marxista, pasando por el exhibicionismo metaficcional en lo fragmentario y rupturista de Cunqueiro, en que se vislumbra una liberación de las fronteras tradicionales de lo maravilloso, o la manifestación peruchiana en una planta monstruosa del lazo histórico entre cristianismo y cultura libresca, planteando a su vez una duda moral sobre la pertinencia en la contemporaneidad de ciertos principios tradicionales, y finalizando con un retorno a las raíces creenciales hispánicas mediante la mandrágora antropomórfica de Pardo Bazán, por culpa de la cual se tambalean las convicciones católicas en beneficio de supersticiones precristianas, cosa que comporta en algún personaje angustia y deshonor. Paralelamente, resulta muy interesante el componente pecaminoso del objeto-fetiche en diversos de los relatos, que cosifica la avaricia y la convierte en un elemento transhistórico que consagra al ser humano en la imperfección y a los objetos, en su particular equipamiento ortopédico existencial. El mercantilismo fetichista se canaliza, pues, a través de las relaciones de sujeción de la persona a la materia idolatrada.

Por último, el apartado de cajón de sastre final dedicado a otros fenómenos fantásticos recoge relatos mínimamente categorizables

por el tema tratado: desde personajes monstruosos, como la representación del judío que funciona como amenaza y chivo expiatorio de las sociedades cristianas por su posible fantasticidad ligada a un destino eterno en «Judas», cuento que puede ser interpretado por su crítica al antisemitismo como muy progresista para la época, o el Genarín de Merino, ente demoníaco de carácter calidoscópico y construido a base de antítesis, pues resulta a la vez terrorífico y burlesco, preternatural y carnavalesco, contestatario ante los residuos del franquismo y escapista por su espíritu eminentemente dionisíaco, pero también el Gussi de «El vol del àguila», evocación de una ideología que se convierte en lo fantástico mismo del relato, al constituir el ideario de un antihéroe, presentado como etéreo y fantasmagórico en contraste con la ilusión política de la proyección autorial, naturalizada en lo realmente real por representar las clases subalternas que pretenden tomar las riendas del poder democrático. De aquí podemos desplazarnos hasta dos fenómenos insólitos: el del relato de corte decadentista de Ruyra –una premonición–, que se sustenta en lo sobrenatural para sugerir muestras de conservadurismo, catalanismo y catolicismo, y el del texto reivindicativo de Oliver, que presenta la debacle inexplicable e inexplicada de una Mallorca irreconocible, entre los dos extremos que son el desarrollismo capitalista y el ecologismo nostálgico y arcaizante; y no se puede olvidar la portentosa narración de Capmany, en que la longevidad preternatural de uno de los personajes se revela envuelta de enigmáticas referencias ocultistas, con símbolos de poder que parecen ocultar motivos y distorsionar la realidad, aunque paradójicamente en el relato se sugiera un discurso de epicureísmo hedonista fundamentado en la armonía y la centralidad simbólicas del protagonista.

Enlazando con esto último, cierto es que en las narraciones se percibe el uso de una polarización que busca el desconcierto: hay tanto caricaturas de las creencias preternaturales y sobrenaturales, en que la locura funciona a menudo de posible explicación de los hechos y remite a la centralidad del racionalismo de episteme científica, como parodias del otro extremo, es decir, del rigorismo

cientificista, a través de apologías de un fantástico ideologizado como reivindicación de la libertad de pensamiento, promoción del cambio de actitudes y comportamientos o constatación de una violencia promovida por creencias institucionalizadas y discursos del odio. Para ello, los autores no dudan en usar mecanismos narrativos que crean incertidumbre acerca de determinados principios o incluso tienden a tergiversar ideas y convicciones que, representadas de otro modo, resultarían sólidas y atractivas. En tiempos finiseculares, incluso se aceró la fe religiosa al ser identificada con la (supuesta) autenticidad del realismo cotidiano, como si la creencia naturalizada fuera el sentido común por excelencia, situación que se observa en Pardo Bazán o en Ruyra, dos escritores de talla que compartieron la misma década decimonónica de nacimiento. En este sentido, el positivismo racionalizador, propio de un progresismo fiel al avance civilizatorio, contrasta con un tradicionalismo que defiende postulados que van desde la doctrina de la Iglesia católica al culturalismo elitista conservador. Cabe resaltar, particularmente, que, como mínimo en el caso de «El talismán», el choque epistemológico no se produce entre el racionalismo científico y la fe religiosa, sino entre dos modos creenciales, y más en concreto entre la legitimidad y la validez de los principios precristianos y las de la fe cristiana institucionalizada. Ahora bien, en textos como el de Merino también aparece, y por ello más contemporáneamente, una carnavalización exuberante de rasgos característicos de lo maravilloso y lo fantástico –en la línea de lo metaficcional que comento más adelante–, en que la figura preternatural se alza en negativo y provoca un desbarajuste ideológico-epistemológico que no es sino una muestra de rebeldía contra aquello que hoy denominamos «discurso único».

Igualmente, tampoco cabe restar valor –ni literario ni representativo– a aquellos relatos en que se lleva a cabo la denuncia más o menos obvia de un agravio o una injusticia de tipo político, en especial las dirigidas a los AIE, en concreto al Estado imperialista, totalitario o corrupto, a la Iglesia en su vertiente prohibicionista o a la familia como claustro de dominio patriarcal. De este modo, tendríamos la codicia fetichista del colonialismo occidental en

«La esfera prodigiosa», la persecución de las libertades y el hecho diferencial catalán en el cuento de Fuster, la dilapidación del entorno natural por la fiebre constructora en «M'han florit ametllers a les butxaques», el antisemitismo promovido por la Iglesia y sectores conservadores de la sociedad occidental en el «Judas» de Sawa, o los abusos a menores con vínculos de sangre del relato de García Hernández. Curioso es, sin embargo, que el aspecto fantástico de una narración pueda propiciar una relectura de principios ideológicos considerados inherentes a su autor, como en el caso del cuento de Ruiz, en que se mina su supuesto progresismo feminista y cosmopolita, así como su anticapitalismo de signo anarquizante, perfilándose como un discurso totalmente «de salón» por sus incongruencias.

De la misma manera, la cuestión nacional o patriótica no pasa desapercibida en un análisis a fondo de determinados relatos. Puede encarnarse en una reflexión ecologista, como en el relato de Oliver, en que la isla –pequeña patria y microcosmos de catalanidad– se contrapone ideológicamente tanto a un continente modernizado, exaltado por los explotadores del territorio, como a un paraíso perdido prefigurado por activistas e intelectuales. En ello, además, se mezcla alegorismo y experimentalismo narrativo, desestabilizando el eje discursivo y reforzando por lo tanto el efecto preternatural, que se convierte en una pesadilla horrorosa para el personaje protagonista. El espectro de un Mal que no puede ser otro que el capitalismo arrasa con todo, en concurrencia con ese espectro que recorría Europa anunciando la llegada del comunismo mesiánico. Se trata, además, de un cuento en que se proyectan las inversiones maléficas del capitalismo presentadas en la parte teórica: la intersubjetiva, en que el no trabajador domina al trabajador, puesto que en el texto los empresarios dominan a sus empleados; la intrasubjetiva, en que el egoísmo domina la socialidad, ya que las ansias de beneficios inmediatos obnubilan a los directivos del relato ante la catástrofe que sacude el lugar; la óntica, en que la materia muerta domina la vida, porque las construcciones y el cemento –masa muerta y letal por excelencia– lo invaden todo, dejándolo justa-

mente sin vida; la semiótica, en la cual el sinsentido domina el sentido, puesto que los hechos se suceden en contra de toda lógica, especialmente cuando no se modifica la actitud ni las políticas ante la huida masiva de turistas y el deterioro de las condiciones de vida; la económica, en que lo abstracto domina lo concreto, ya que las ideas de (ultra)modernidad y de arcadia se combaten mutuamente sin el menor atisbo de soluciones fácticas para mejorar la situación de los habitantes de la Mallorca ficcionalizada; y la ideológica, en la cual la representación deformada de las relaciones sociales domina lo real, vista la indiferencia y la pasividad de los amigos del personaje protagonista ante la actuación explotadora por parte de los empresarios. No obstante, cabe advertir que la tendencia alegorizadora del texto no sucumbe a la universalización de una clase social como representante de todas las víctimas del capitalismo salvaje, sino que las intenta distinguir para subrayar implícitamente la lucha de clases. Lo fantasmagórico, por otro lado, tanto puede ser la manifestación de un pasado tapado o desfigurado por el poder coetáneo y el *status quo* instaurado –el catalanismo vencido tras la Guerra Civil de Clarasó, o el mitificado período republicano filtrado por Capmany–, como un elemento contrastivo frente a la realidad coetánea, o sea, el tiempo de escritura ficcionalizado, reivindicado por la proyección autorial, como en el cuento de Fuster. En cualquier caso, estas opciones a menudo se presentan con los matices aportados por la configuración de un relato fantástico en que las sombras contribuyen a perfilar sentidos renovados, como la puesta en duda de idealizaciones producto de determinados discursos ideológicos.

En diversas de las narraciones analizadas se revela un hecho patente de modo prototípico en «Más allá de la muerte» de Clarasó: las inscripciones ideológicas y los elementos de comicidad presentes en el texto potencian el aspecto siniestro del mismo y el desarrollo de significados *otros* en función de ciertas aproximaciones. Así, mientras que la ironía tanto puede constituir una muestra del rechazo autorial de lo banal y lo estándar, lo automatizado del mundo moderno, que se objetiva en lo burgués desde miradas

izquierdistas o en lo obrero o campesino desde posiciones elitistas de derechas, la ambigüedad intrínseca a las formulaciones irónicas refuerza en varios textos el componente fantástico, especialmente cuando se ofrece a través de sugerencias e indefiniciones. En otros casos, es lo ominoso aquello que otorga un aura de fenómeno insólito a aspectos ideológicos del relato, desorientando a los lectores acerca de las convenciones y convicciones políticas arraigadas en el imaginario sociocultural. De esta forma, el carácter preternatural del armario del cuento de Sánchez Piñol supone que no solo deja de ser un mero símbolo de ruptura de las normas morales imperantes, sino que de hecho comparte su «monstruosidad» con los seres humanos que lo explotan, invirtiendo imágenes tradicionales de género y nación atribuidas a las clases dominantes.

Por otra parte, el discurso metaficcional puede apuntar a aspectos vinculados directamente a la creación literaria, como en el relato de Fernández Cubas, en que este ánimo creativo se puede interpretar de modo «tradicional» como una sublimación de la descendencia física, o en el Gussi fusteriano, personaje ficcional y fantástico a la vez que, quizás por dicha dualidad, sugiere una reivindicación tanto de la imaginación literaria como del compromiso ideológico en el mundo de las letras. Ahora bien, dicho discurso metaficcional también es empleado como procedimiento de alusión a aspectos del imaginario social, cultural o religioso que se ridiculizan, se potencian o se trascendentalizan, en función de otros componentes presentes en el relato. De este modo, el derribo de los fundamentos del relato fantástico oriental –y en parte de lo fantástico en general– en «La esfera prodigiosa» de Valera conlleva de alguna manera la crítica a una realidad sociocultural ajena a la del autor español, destacándose de ella lo artificioso, lo incongruente y lo inescrutable, frente al «poder» de la realidad y la explicabilidad científicas. Por su parte, Cunqueiro potencia los elementos del imaginario culto y popular por medio de una articulación estilísticamente impecable, en un ejercicio que, además de traspasar los límites de lo (neo)maravilloso, erosiona las jerarquías culturales y enriquece de matices todos los aspectos de su prosa narrativa. Por

último, Perucho intenta, desde vías ligadas a lo conservador y lo tradicionalista, resituar la alta cultura en un espacio en que, actualizada la autoridad del Bien frente al Mal, el vacío existencial reclamaría una nueva forma de trascendencia que revalorizara el fantasma de los saberes olvidados. En cualquier caso, lo fantástico unido a lo metaficcional es el combinado más productivo a la hora de erosionar cualquier conato de hegemonía de un grupo o ideología en la representación textual.

Ampliando la reflexión a generalizaciones que superan la selección de cuentos analizada, una de las tríades conceptuales que más se han utilizado en la teoría de lo fantástico es el grupo de términos que semánticamente expresan la coincidencia de opuestos, expresados mediante los adjetivos «paradójico», «antinómico» y «antitético», que han funcionado en las monografías académicas como formas descriptivas con intención explicativa. En sus obras –y en este estudio igualmente– se observa cómo diferentes investigadores las han empleado de forma consciente para plantear el choque de dos órdenes, paradigmas o realidades ficcionales que tiene lugar en los textos fantásticos. A menudo se ha tratado de un uso sinonímico o, por lo menos, de una aplicación que obviaba la distinción de matices entre ellas. De este modo, por un lado la antítesis, seguramente la más general, consiste en la oposición explícita de dos ideas, pensamientos, expresiones o palabras contrarias. Por otra parte, la antinomia establece la contradicción de forma más concreta, e incluso más provechosa en un trabajo sobre el componente ideológico en lo fantástico: tanto entre dos legalidades como entre dos postulados racionales. Por su lado, la paradoja –en la acepción de figura retórica que nos interesa– constituye la unión de ideas opuestas en un solo juicio, en apariencia de modo irreconciliable, siendo pues una antítesis «superada», porque las ideas se han hermanado en un único pensamiento. En realidad, el conflicto antitético se puede describir como un seudo-problema, analizable desde el punto de vista semántico y discursivo, pero irresoluble desde un posicionamiento estrictamente racional(ista). A mi parecer, lo fantástico resulta esencialmente paradójico, porque, más que

la simple derrota de la razón, la articulación ficcional de lo imposible consigue desarrollarse como modalidad narrativa mediante la alianza de la razón del ámbito científico con aquello que esta mayormente rechaza, que sería lo irracional por un lado y la sinrazón por el otro. Ahora bien, se trata de una alianza en el marco de la interpretación ulterior del texto por parte de los lectores y la crítica, puesto que la construcción previa de la ficción fantástica –por parte obviamente de los escritores–, consiste fundamentalmente en establecer antinomias y antítesis en los retazos del discurso a reconstruir o deconstruir. La «superación» de la antítesis, entonces, se basaría en esas lecturas que desambiguan a partir de apuestas de sentido.

En cuanto a una cuestión bien distinta, si se puede afirmar que los receptores actuales de obras en que aparecen entes que la religión a la que dicen pertenecer considera existentes y dignos de fe toman distancia respecto de dichas obras por constituir productos ficcionales, ¿por qué motivo no se tomaría esa misma distancia una parte del público empírico de las obras de lo maravilloso cristiano en tiempos preindustriales? Más allá de la hipótesis según la cual la fuerza del paradigma racionalista crearía y mantendría esa distancia en la Modernidad, no existe prueba alguna –a saber, evidencias científicas– de hasta qué punto existía una convergencia empática con los sucesos narrados, habitualmente de forma oral, en los relatos maravillosos del Antiguo Régimen. Esto se contrapone claramente a la tesis de autores como González Castro (1996: 9-10), según la cual lo fantástico literario no ha cambiado en realidad de forma, manteniéndose lo monstruoso de antaño en forma de motivos, sino que «[…] su relación con los seres humanos ha sufrido alteraciones de acuerdo con las revoluciones y cambios epistemológicos que han afectado a la humanidad». Tales planteamientos parten de un esquema derivado de la filosofía de la ciencia –en concreto las revoluciones científicas (epistemológicas) de Kuhn– que dejan en el aire demasiado aspectos. Así, ya se ha razonado en la primera parte del trabajo sobre cómo habría que matizar los cambios de paradigma que han servido de crisol de las teorías contemporáneas sobre lo fantástico.

De hecho, cuando asumimos la premisa según la cual un texto fantástico es aquel que presenta algún suceso o fenómeno que no responde a la lógica ni las leyes de la naturaleza de nuestro mundo –sean físicas, químicas, biológicas, etc.– en cierto modo no afrontamos una cuestión clave, es decir, que la lógica e incluso las leyes de la naturaleza dependen de las creencias de diversos grupos sociales o comunidades de carácter más o menos homogéneo que, como mínimo desde finales del s. XVIII hasta nuestros días, han ido variando en función de multitud de factores. Incluso basándonos en los conceptos de hegemonía o de paradigma para desplazar aquellas creencias que se apartan del cientificismo estricto –aquel que seguiría la lógica y las leyes de la naturaleza antes citadas–, difícilmente resulta coherente emplear las configuraciones de la teoría de la recepción –presentes en la visión psicologista de lo fantástico literario– a la hora de analizar los relatos, puesto que se impondría un lector modelo que no se corresponde con muchos de los lectores reales de los textos. De este modo, por ejemplo, si alguien cree en fenómenos de tipo paranormal como los derivados del espiritismo, ¿cómo puede entonces leer historias de fantasmas sin el escepticismo que conduce más bien a la sonrisa o directamente a la risa? O bien esta carcajada se puede concebir como una risa que explota desde la creencia profunda en lo mismo pero diferente, en almas y espíritus que han perdido toda eficacia ontológica en su carácter de meros agentes ficcionales; o bien, si los lectores de este grupo se toman la historia relatada en serio, la deberían respetar como reflejo de un estado de cosas del mundo real. Por consiguiente, parafraseando una observación que he apuntado en la parte teórica, a la hora de asignar una obra a una categoría u otra de modalidad narrativa, o de fijar un marco de comprensión de la pragmática de los textos en general, no solo hay que tener en cuenta la ideología *de la lectura*, sino también la ideología *de los lectores*.

En efecto, el planteamiento de estas aproximaciones teóricas tradicionales no resulta suficientemente completo y explicativo para tratar el fenómeno de lo fantástico en narrativa. ¿Habría alguna

salida a esta supuesta aporía? En cualquier caso, no se debería considerar elemento fantástico de un texto aquel que se aparta del pensamiento científico en abstracto –estando en realidad anclado en un contexto espacio-temporal determinado–, sino cualquier suceso o fenómeno que haya sido considerado imposible por un grupo social o una comunidad individualizables, importantes y sustanciales –evitando lo anecdótico y cualquier tipo de solipsismo– en algún momento de la Historia, siempre que en la narración se mantenga el contexto en el cual era considerado imposible o sea todavía considerado como tal en el tiempo de escritura. Eso sí, al mismo tiempo, y como señala convincentemente Roas, solo puede ser considerado como perteneciente a la literatura fantástica aquel texto que tenga como núcleo narrativo ese fenómeno o suceso, o sea, el que provoca el conflicto que desencadena el relato.

Lo fantástico como tal no es un mecanismo que sirva en todas sus manifestaciones para romper con la verosimilitud de un relato. En lo fantástico la verosimilitud es un instrumento que se mueve entre dos ámbitos, es decir, por un lado el plano de lo convencional, con todo su corpus de personajes inexistentes, fenómenos sobrenaturales y objetos mediadores. Es aquello que Bessière (1974: 37) presentaba como sigue: «le fantastique use du surnaturel parce que le surnaturel est familier : il en tire son imagerie […]». Este plano permite prolongar o jugar con una tradición sin romper necesariamente con el horizonte de expectativas. Por otro lado, se halla el plano de la innovación, mucho más arriesgado, que sirve para crear una nueva formulación fantástica con un efecto de auténtica sorpresa y desorientación, la cual con el tiempo bien puede reproducirse y evolucionar hasta ocupar un puesto en el plano convencional. Así, en este último plano resulta poco razonable hablar de la inverosimilitud de un ente fantástico, ya que forma parte del imaginario cultural y cosmovisual de los receptores: de un vampiro se espera que chupe sangre, y eso era lo esperado de él tanto a mediados del s. XIX como a finales del s. XX. Lo inverosímil solo llega de opciones alternativas que rompen realmente con el horizonte de expectativas y que, a menudo, por su misma radicalidad

anti-convencional, pueden llegar a no ser percibidas como algo «fantástico» o «sobrenatural», sino solo desconcertante, desquiciado, absurdo o accidental. En cambio, lo ideológico se fundamenta en aplicaciones verosímiles que no rompen –o no suelen hacerlo, como mínimo– con el horizonte de expectativas de los lectores. Es decir, en el marco de la posmodernidad, es mucho más probable, literariamente hablando, que un vampiro se dedique a chupar la leche de los pechos de mujeres que amamantan a sus bebés que un sindicalista vaya pensando por la calle en lo bueno que es el jefe de la empresa que cada vez paga menos, o que una ama de casa británica de clase alta haga colección de fotos de Stalin mientras elabora discursos leninistas para los mineros en huelga. Lo ideológico, en este sentido, suele funcionar como punto de referencia de lo convencional, un punto de apoyo en la realidad representacional, para que el texto fantástico o maravilloso no pase a otra categoría estética, que sería normalmente lo absurdo.

La superposición de estratos, o sea, el palimpsesto continuo del texto artístico –siempre que quede memoria viva de ella en escritos o recuerdos personales– secunda la tesis del progreso continuo del acervo literario, sin lugar a decadencias o reculadas, especialmente en lo referido a la acumulación de planteamientos acerca de temas, motivos, categorías y los aspectos más formales en el marco de la recepción de las obras: los imaginarios socio-culturales tienden a conservar y preservar visiones, posicionamientos, ideas y valoraciones acerca de esos elementos literarios, no en compartimentos estancos, sino en intrincadas redes de (re)significación. Si bien los planteamientos evolucionistas que exponen transformaciones sustanciales en el marco de la sucesión de imaginarios tienen una innegable función didáctica y explicativa –valga la redundancia–, habría que poner mucho más énfasis en la dialéctica con los remanentes, huellas, vestigios o residuos de un pasado que nunca se ha terminado de ir del todo.

Pasemos a tratar acerca de la modalidad narrativa en cuestión a lo largo de este estudio. La síntesis de Sandner (2011: 29-30) según la cual «both uncanny "helplessness" and marvelous "consolation"

remain in a dialectical relationship productive of the sublime in the Gothic as in the fantastic literature generally» constituye una afirmación que funciona dentro del marco de su análisis de Freud, Tolkien y Todorov sobre la fantasía en los textos literarios. Ahora bien, el consuelo de lo maravilloso solo es tal dentro de una determinada ideología, en este caso la de la creencia en un supuesto animismo primigenio en Freud, la del arraigado cristianismo de Tolkien, y la de los prejuicios acerca la noción de escapismo de Todorov imbuido *nolens volens* por los discursos del arte por el arte y del *engagement*, en realidad dos caras de la misma moneda. No obstante, aquello que nos muestra un buen número de obras literarias contemporáneas es que el espacio maravilloso puede ser visto también como un ámbito de sufrimiento del ego individual, como un infierno totalitario bajo la máscara de la felicidad o del funcionamiento perfecto –la idea de perfección también podría aplicarse a la tesis del mercado libre del capitalismo radical, que defiende que se autorregula por sí solo–, según planteamientos que se podrían considerar socio-liberales o anarquistas: un mundo donde puede pasar cualquier cosa y del cual no se puede huir, ya que no hay espacios alternativos en su interior, sino la plena arbitrariedad del motor de los hechos. La sonrisa de una perfecta ama de casa feliz, engrandecida aterradoramente en el videoclip del tema «Black Hole Sun» de la banda norteamericana Soundgarden, presenta una visión *otra* de un espacio maravilloso tras la eucatástrofe que requería Tolkien como escenario para conseguir la Consolación. Y, por otra parte, en cuanto a la «desesperación» que podría comportar lo siniestro debemos tener en cuenta que tales formas de conmoción de la propia identidad –siempre desde determinados marcos ideológicos– poseen la capacidad de desarrollar el sentido crítico ciudadano, algo que algunos identifican a nivel histórico con la Modernidad o la posmodernidad y que puede ser visto como un elemento positivo en la constitución de una nueva realidad que supere la anterior, o bien que ayude a mejorar el estado presente de cosas en la polis: el aumento del conocimiento a través de la imaginación, la base de la evolución del ser humano.

La metafísica dualista que definen en su estudio sobre el doble Jourde y Tortonese, según la cual todo aquello cognoscible no es sino el doble de un modelo incognoscible, tendría dos momentos y dos movimientos a la vez: primeramente, el prerromántico, según el cual el Bien divino es lo desconocido, siempre similar a sí mismo en sus acciones, personificaciones, objetivaciones y proyecciones; más adelante, la idea que acabaría dominando –en un proceso en fase de consolidación a partir del Romanticismo– sería que el Mal ocupa el lugar de lo desconocido, siempre polimórfico, distinto a sí mismo para el engaño seguro. Ahora bien, más allá de las más sólidas teorías modernas de lo fantástico, se puede aducir que, en el fondo, aquello que provoca pavor en el ser humano no es tanto la fragmentación de la existencia de sí mismo, la sensación de escisión del yo en personalidades e identidades distintas a las que creemos poseer –fenómenos que en realidad suceden más habitualmente de lo que pensamos en nuestra aséptica cotidianidad–, sino que ese terror es consecuencia justamente de lo contrario: se trata de aquel intuir, suponer o atisbar la unidad de lo desconocido que hábilmente sugerían Horkheimer y Adorno (2007: 30), aquel sospechar el retorno de un *mana* ya superado, la pérdida del dominio prometido por el proyecto ilustrado, proyecto que está muy presente en nuestra existencia, puesto que se nos transmite por muchísimos medios a lo largo de la vida, penetrando en nuestras actitudes, comportamientos y esperanzas. Eso sí, en la literatura fantástica el *mana* aparece fragmentado, ya que en esencia es un síntoma de lo dicho anteriormente. Esta idea de unidad de lo insondable que cimienta el mundo en un Todo indiviso e indivisible llega como un eco de una superioridad contra la cual el ser humano occidental ha luchado durante siglos a todos los niveles, en un largo proceso de dominación de la Naturaleza que culmina en la Ilustración. Quedan los restos y fragmentos, y con ellos construimos un maravilloso *trencadís* que hemos convenido en denominar –en fratricidas luchas de poder– «literatura fantástica». De hecho, el miedo a perder el miedo, derivado del temor al regreso del *mana*, sería el que aparece

en muchos relatos fantásticos posmodernos, desde *Die Verwandlung* de Kafka hasta los cuentos de Sánchez Piñol.

En suma, ahora que llegamos conjuntamente al final de este trayecto, quisiera expresar que, más que ofrecer respuestas trilladas o de una aparente solidez inquebrantable, por medio del presente trabajo he pretendido sobre todo plantear preguntas e interrogantes de cara al futuro, así como indicar brechas en el espinoso edificio especulativo de lo fantástico, manifestando la potencial complejidad de muchos textos si se emprenden procesos de lectura orientados por configuraciones teóricas de carácter interdisciplinario que aspiren a visiones poliédricas de los fenómenos analizados. Espero haber conseguido mínimamente mi objetivo. Invito, pues, a todos los lectores a gozar, reflexionar y sufrir con un buen relato fantástico.

# Bibliografía

## Textos primarios


BAROJA, Pío (1955). *Vidas sombrías*. Clásicos y Maestros, 4. Madrid: Afrodisio Aguado.

— (2006). *Cuentos*. El Libro de Bolsillo / Biblioteca Baroja, 381. Madrid: Alianza.

CALDERS, Pere (2004). *Cròniques de la veritat oculta*. 2ª ed. MOLC Butxaca, 28/1. Barcelona: Ed. 62.

CAPMANY, Maria Aurèlia (1996). *Obra completa*. T. IV. Ed. de Guillem-Jordi Graells. Barcelona: Columna.

CLARASO, Noel (1964). *Miedo*. 2ª ed. Barcelona: M.Y.N.E.

CUNQUEIRO, Álvaro (2011). *Obras literarias en castellano*. T. I. Ed. de Miguel González Somovilla & Xosé Mª Dobarro Paz. 2ª ed. Biblioteca Castro. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

FERNANDEZ CUBAS, Cristina (2014). *Todos los cuentos*. Andanzas, 672. 4ª ed. Barcelona: Tusquets.

FUSTER, Jaume (1986). *La matèria dels somnis*. Els Llibres de Butxaca, 22. Barcelona: La Magrana.

GARCIA HERNANDEZ, José Mª (2005). *Desenmascarar a Kavarokios*. Reloj de Arena, 7. Palencia: Menoscuarto.

MERINO, José Mª (2010). *Historias del otro lugar: cuentos reunidos (1982-2004)*. Madrid: Alfaguara.

MILLAS, Juan José (2012). *Ella imagina, y otras obsesiones de Vicente Holgado*. Booket, 2473. Barcelona: Seix Barral.

OLIVER, Maria Antònia (1985). *Figues d'un altre paner*. 2ª ed. Club de Butxaca, 22. Barcelona: Moll.

PARDO BAZAN, Emilia (1990). *Cuentos completos*. T. I. Ed. de Juan Paredes Núñez. La Coruña: Fundación «Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa».

PERUCHO, Joan [Juan] (1968). «Herbarios mágicos: el Imperio, los magos y la "strigiles"». *La Vanguardia Española*, 24 de noviembre. 13.

— (1986). *Obres Completes: narracions, 1*. T. II. Clàssics Catalans del Segle XX. Barcelona: Ed. 62.

RUIZ, Diego (2009). *Contes d'un filòsof / Contes de glòria i d'infern*. Ed. de Andreu Gabriel. Valls: Cossetània.

RUYRA, Joaquim (2005). *Marines i boscatges: aplec de narracions*. Ed. de Rosa Clar & Laura Paradell. Educació 62, 4. Barcelona: Ed. 62.
SANCHEZ PIÑOL, Albert (2013). *Tretze tristos tràngols*. 7ª ed. La Campana, 295. Barcelona: La Campana.
SAWA, Miguel (2010). *Historias de locos*. Ed. de Sergio Constán. Biblioteca de Rescate, 19. Sevilla: Renacimiento.
UNAMUNO, Miguel de (2011). *Cuentos completos*. Ed. de Óscar Carrascosa Tinoco. Voces / Literatura, 123. Madrid: Páginas de Espuma.
VALERA, Luis (2006). «La esfera prodigiosa». En Juan Molina Porras (ed.). *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*. Letras Hispánicas, 590. Madrid: Cátedra. 123-164.

## Bibliografía secundaria

ABERCROMBIE, Nicholas, Stephen HILL & Bryan S. TURNER (1994). «Determinacy and Indeterminacy in the Theory of Ideology». En Slavoj Žižek (ed.). *Mapping Ideology*. Londres & Nueva York: Verso. 152-166.
ADORNO, Theodor W. (1994). «Messages in a Bottle». En Slavoj Žižek (ed.). *Mapping Ideology*. Londres & Nueva York: Verso. 34-45.
— (1998). *Crítica de la cultura y sociedad, I: prismas sin imagen directriz*. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Akal Básica de Bolsillo, 71 / Obra Completa, 10/1. Tres Cantos: Akal.
— (2003). *Dialectique négative*. Trad. de G. Coffin & *al*. 2ª ed. Petite Bibliothèque Payot, 478. París: Payot.
ALAZRAKI, Jaime (1990). «¿Qué es lo neofantástico?». *Mester*, XIX/2. 21-33.
ALTHUSSER, Louis (1992). *L'Avenir dure longtemps / Les faits*. Ed. de Olivier Corpet & Yann Moulier Boutang. Le Grand Livre du Mois. París: Stock.
— (1995). *Sur la reproduction*. Ed. de Jacques Bidet. Actuel Marx Confrontation. París: Presses Universitaires de France.
— (2004). *La revolución teórica de Marx*. 26ª ed. Trad. de Martha Harnecker. Biblioteca del Pensamiento Socialista. México: Siglo XXI Editores.
ÁLVAREZ CASTRO, Luis (2005). *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Biblioteca Unamuno, 30. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
ANDRES-SUAREZ, Irene (2000). «*Los caminos del Esla* de José María Merino y Juan Pedro Aparicio: Literatura e imagen». En Ángeles Encinar & Kathleen Glenn (eds.). *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*. Trobajo del Camino: Edilesa. 203-224.
ARAN, Pampa Olga (1999). *El fantástico literario: aportes teóricos*. Comunicación y Lenguajes. Madrid: Tauro.

ARCE, Joaquín (1983). «Introducción». En José Cadalso. *Cartas marruecas / Noches lúgubres*. Ed. de Joaquín Arce. 7ª ed. Letras Hispánicas, 78. Madrid: Cátedra. 11-59.

ARGULLOL, Rafael (2014). «Home = por + esperança». *Ara*, 11 de mayo. 18. [Suplemento «Ara Diumenge»]

ARITZETA, Margarida (2002). «Maria Aurèlia Capmany: l'escriptura com a inscripció». En Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.). *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Antines, 2. Valls: Cossetània. 107-116.

ARMITT, Lucie (2005). *Fantasy Fiction: An Introduction*. Nueva York & Londres: Continuum.

ARNAU I SEGARRA, Pilar (2004). «Desaïlladament illencs? La narrativa contemporània i la tematització de la insularitat». En Margalida Pons & Caterina Sureda (eds.). *(Des)aïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*. Biblioteca dels Sants Oliver, 22. Palma & Barcelona: Universitat de les Illes Balears & Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 61-114.

ASENSI PEREZ, Manuel (2003). *Historia de la teoría de la literatura: el siglo XX hasta los años setenta*. Valencia: Tirant Lo Blanch.

BAJTIN [Bakhtine], Mijaíl [Mikhaïl] (1987). *Esthétique et théorie du roman*. Trad. de Daria Olivier. Tel, 120. París: Gallimard.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1972). «Los cuentos de Baroja». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 265-267. 408-426.

— (1992). *El cuento español: del romanticismo al realismo*. Ed. de Ana L. Baquero Escudero. Biblioteca de Filología Hispánica, 6. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.

BARCELO, Xavier (2010). «A través del mirall: autoimatges mallorquines». *Journal of Catalan Studies*, 13. 60-82.

BARELLA, Julia (1994). «La literatura fantástica en España». *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, 154-155, marzo-abril. 11-18. [Monográfico «Literatura fantástica: una nueva visión y sensibilidad del texto como creación», coord. por Julia Barella]

BARRETT, Michèle (1994). «Ideology, Politics, Hegemony: From Gramsci to Laclau and Mouffe». En Slavoj Žižek (ed.). *Mapping Ideology*. Londres & Nueva York: Verso. 235-264.

BASSO, Jacint & Josep PARE (1986). *Jacobé i altres narracions de Joaquim Ruyra*. Les Naus d'Empúries / Quaderns de Navegació, 9. Barcelona: Empúries.

BATH, Amanda (1987). *Pere Calders: ideari i ficció*. Trad. de Jordi Fernando. Llibres a l'Abast, 222. Barcelona: Ed. 62.

BECKER, Udo (2008). *Enciclopedia de los símbolos*. Trad. de José Antonio Bravo. Barcelona: Swing.

BELADIEZ, Emilio (1988). *Las damas de Saint-Florentin*. Madrid: Hidalguía.

BELLO VAZQUEZ, Félix (1990). *El pensamiento social y político de Pío Baroja*. Acta Salmanticensia / Estudios Filológicos, 225. Salamanca: Universidad de Salamanca.

BERESNIAK, Daniel (1997). *Le Mythe du péché originel : une légende substituée*. 2ª ed. Mónaco: Éditions du Rocher, 2006.

BERNAL, Assumpció (1997). «*Je lui parle chapeau bas*, o els *petiti principi* peruchians». En Claude Benoit & *al*. (eds.). *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX: 1r Congrés Internacional de Literatura Comparada (València, 15-18 abril 1997)*. Biblioteca Abat Oliba, 188. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 81-96.

— (2002a). «Esteticisme narratiu i "realisme històric": un cas de polèmica esbiaixada». En Assumpció Bernal & Carme Gregori (eds.). *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*. Biblioteca Abat Oliba, 245. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 395-426.

— (2002b). «De a-història i històries: el cas peruchià». *Quaderns de Filologia / Estudis Literaris*, 7. 89-112. [Monográfico «Narrativa i història», coord. por Assumpció Bernal, Mª José Coperías & Nuria Girona]

BESSIERE, Irène (1974). *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*. París: Librairie Larousse.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio RODRIGUEZ PUERTOLAS & Iris M. ZAVALA (2000). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. T. II. 3ª ed. Básica de Bolsillo Akal, 57. Tres Cantos: Akal.

BLUMENBERG, Hans (2004). *El mito y el concepto de realidad*. Trad. de Carlota Rubies. Barcelona: Herder.

BONAPARTE, Napoleón (1822). *Œuvres, VI*. París: C. L. F. Panckoucke.

BORRAS LLINAS, Catalina (2012). *Escriptures còmplices: la petja intertextual en l'obra novel·lística dels autors de la generació dels 70 a Mallorca*. Biblioteca Miquel dels Sants Oliver, 42. Palma & Barcelona: Edicions UIB & Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

BOURDIEU, Pierre & Terry EAGLETON. «Doxa and Common Life: An Interview». En Slavoj Žižek (ed.). *Mapping Ideology*. Londres & Nueva York: Verso. 265-277.

BOUVET, Rachel (2007). *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*. Quebec: Presses de l'Université du Québec.

BRETON, André (1985). *Manifestes du surréalisme*. Folio Essais, 5. París: Gallimard.

BROCH, Àlex (1980). *Literatura catalana dels anys setanta*. L'Escorpí, 43. Barcelona: Ed. 62.

BROWNING, Robert (1906). «The Epistle of Karshish the Arab Physician». En Susan CUNNINGTON. *Studies in Browning. Four Poems: «Saul», «The Epistle of Karshish the Arab Physician», «A grammarian's funeral», «Old Pictures in Florence»*. Londres: Swan Sonnenschein. 59-73.

BURKE, Edmund (1998). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press.

CABRÉ, Rosa (1998). «El discurs fantàstic de Joan Perucho». En Rosa Cabré (ed.). *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*. Escolis, 6. Vic & Barcelona: Eumo & Universitat de Barcelona. 39-67.

CADALSO, José (1983). *Cartas marruecas / Noches lúgubres*. Ed. de Joaquín Arce. 7ª ed. Letras Hispánicas, 78. Madrid: Cátedra.

CAILLOIS, Roger (1965). *Au cœur du fantastique.* París: Gallimard.

— (1975). *Obliques* / [précédés de] *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. París: Stock.

CALAFELL SALA, Núria (2009). «Sujetos deseantes, sujetos trasgresores: la escritura performativa como motivo fantástico. El ejemplo de Cristina Fernández Cubas y Silvina Ocampo». En Teresa López Pellisa & Fernando Ángel Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi & Universidad Carlos III de Madrid. 345-357.

CALDERON PUERTA, Aránzazu (2010). «José María Merino y Bernardo Atxaga: la metamorfosis de la identidad en los relatos de la Península Ibérica hoy». En Ângela Fernandes & *al*. (eds.). *Diálogos ibéricos e iberoamericanos: actas del VI Congreso Internacional de ALEPH – Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*. Lisboa: ALEPH & Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 250-260.

CALDERS, Pere (1966). «L'exploració d'illes conegudes, II: el paradís perdut». *Serra d'Or*, 2ª época VIII/8, agost. 29.

CAMARGO, Ricardo (2011). *El Sublime Re*-torno *de la Ideología: de Platón a Žižek*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

CAMPRA, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Iluminaciones, 40. Sevilla: Renacimiento.

CARO BAROJA, Julio (2006). «Prólogo». En Pío Baroja. *Cuentos*. El Libro de Bolsillo / Biblioteca Baroja, 381. Madrid: Alianza. 7-16.

CARRASCOSA TINOCO, Óscar (2011). «Introducción». En Miguel de Unamuno. *Cuentos completos*. Ed. de Óscar Carrascosa Tinoco. Voces / Literatura, 123. Madrid: Páginas de Espuma. 9-44.

CASALS CARRO, Mª Jesús (2003). «Juan José Millás: la realidad como ficción y la ficción como realidad (o cómo rebelarse contra los amos de lo real y del lenguaje)». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 9. 63-124.

CASAS, Ana (2007). «La conspiración de los objetos en Cristina Fernández Cubas». En Irene Andres-Suárez & Ana Casas (eds.). *Cristina Fernández Cubas: Grand Séminaire de Neuchâtel, 17-19 de mayo de 2005*. Cuadernos de Narrativa. Madrid: Arco/Libros. 61-72.

— (2009a). «El cuento modernista y lo fantástico». En Teresa López Pellisa & Fernando Ángel Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi & Universidad Carlos III de Madrid. 358-378.

— (2009b). «Una poética de lo fronterizo: *Ella imagina* de Juan José Millás». En Irene Andres-Suárez & Ana Casas (eds.). *Juan José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000*. Cuadernos de Narrativa. Madrid: Arco/Libros. 203-215.

CASCIARO RAMIREZ, José Mª (1983). *Exégesis bíblica, hermenéutica y teología*. Biblioteca de Teología. Pamplona. Ediciones Universidad de Navarra.

CASTELLANOS, Jordi (1986). «Catolicisme i decadentisme: l'obra poètica de Joaquim Ruyra». En Lola Badia & Josep Massot i Muntaner (eds.). *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*. T. I. Biblioteca Abat Oliba, 44. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat & Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. 223-240.

— (1992). «Estudi introductori». En Jordi Castellanos (ed.). *Antologia de contes modernistes*. 2a ed. El Garbell, 25. Barcelona: Ed. 62. 5-40.

— (2004). «Joaquim Ruyra, decadentista». En Joaquim Maluquer i Ferrer (ed.). *Primer Simposi Joaquim Ruyra: Blanes, 29, 30 i 31 de maig. Als cent anys...* Paraula Escrita, 11. Barcelona, Girona & Cabrera de Mar: Fundació Universitat Catalana d'Estiu, Universitat de Girona & Galerada. 287-316.

CASTRO, Andrea (2002). *El encuentro imposible: la conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Romanica Gothoburgensia, XLIX. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

CERDA I SURROCA, Mariàngela (1997). «Modernisme i literatura fantàstica a Catalunya». En Josep Massot i Muntaner (coord.). *Homenatge a Arthur Terry, 1*. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, XXXV. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 187-204.

CESERANI, Remo (1999). *Lo fantástico*. Trad. de Juan Díaz de Atauri. La Balsa de la Medusa, 104 / Léxico de Estética. Madrid: Visor.

CHATRE, Maurice de la (1869). *Historia de los Papas: crímenes, muertes, envenenamientos, parricidios, adulterios e incestos*. T. I. Trad. de Higinio Díaz Lobo. Madrid: Montero.

CLAR, Rosa & Laura PARADELL (2005). En Joaquim Ruyra. *Marines i boscatges: aplec de narracions*. Ed. de Rosa Clar & Laura Paradell. Educació 62, 4. Barcelona: Ed. 62. 7-37.

CLARASO, Noel (1978a). «El pro y el contra: un poeta». *La Vanguardia Española*, 5 de abril. 61.

— (1978b). «El pro y el contra: la Atlántida». *La Vanguardia*, 4 de octubre. 57.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de (1984). *Traité des sensations & traité des animaux*. Corpus des Œuvres de Philosophie en Langue Française. París: Fayard.

CONSTAN, Sergio (2010). «Miguel Sawa, a la sombra de una sombra». En Miguel Sawa. *Historias de locos*. Ed. de Sergio Constán. Biblioteca de Rescate, 19. Sevilla: Renacimiento. 9-28.

CONTADINI, Luigi (2014). «Experiencias fantásticas en Juan José Millás». En David Roas & Teresa López Pellisa (eds.). *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*. Lecciones de Cosas, XVIII. Benalmádena: E.d.a. Libros. 97-110.

CORTES, Carles (2002). «La lluita contra el pas del temps en la narrativa de Maria Aurèlia Capmany». En Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.). *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Antines, 2. Valls: Cossetània. 39-55.

CRIPPA, Francesca (2011). «La imagen de España en *Vidas sombrías* de Pío Baroja: entre la búsqueda de la identidad y crítica social». *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 3. [En línea] URL: <http://lejana.elte.hu/PDF_3/Francesca%20Crippa.pdf>. [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2014]

CSEJTEI, Dezsö (2004). *Muerte e inmortalidad en la obra filosófica y literaria de Miguel de Unamuno*. Biblioteca Unamuno, 26. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

CUADRAT, Esther (2005). «José María Merino: la literatura como doble». En Irene Andres-Suárez & Ana Casas (eds.). *José María Merino: Grand Séminaire de Neuchâtel, 14-16 de mayo de 2001*. Cuadernos de Narrativa. Madrid: Arco/Libros. 83-103.

CUNNINGTON, Susan (1906). *Studies in Browning. Four Poems: «Saul», «The Epistle of Karshish the Arab Physician», «A grammarian's funeral», «Old Pictures in Florence»*. Londres: Swan Sonnenschein.

DARICI, Katiuscia (2015). «Yo soy el monstruo: *La piel fría* de Albert Sánchez Piñol y la imagen reflejada». *Revista Inclusiones*, 2/4, octubre-diciembre. 98-106.

DAZA, Juan Carlos (1997). *Diccionario de la francmasonería*. Diccionarios. Torrejón de Ardoz: Akal.

DELGADO, Manuel (1992). *La magia: la realidad encantada*. Biblioteca de Divulgación Temática, 58. Barcelona: Montesinos.

DELUMEAU, Jean (1978). *La Peur en Occident (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*. Pluriel. París: Fayard.

DERRIDA, Jacques (1993). *Spectres de Marx : l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Galilée.

DEWS, Peter (1994). «Adorno, Post-Structuralism and the Critique of Identity». En Slavoj Žižek (ed.). *Mapping Ideology*. Londres & Nueva York: Verso. 46-65.

DOMINGUEZ, Lourdes (2003). «Maria-Antònia Oliver: "Hi ha molt de camí per a la rebel·lia"». *Avui*, 12 de junio. I-III. [Suplemento «Cultura»]

DUCH, Lluís (1996). *Mite i interpretació: aproximació a la logomítica*. T. II. Biblioteca Serra d'Or, 161. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

DURKHEIM, Émile (1979). *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*. 6ª ed. París: Presses Universitaires de France.

EAGLETON, Terry (1991). *Ideology: An Introduction*. Londres & Nueva York: Verso.

ENCINAR, Ángeles & Kathleen GLENN (2000). «Introducción». En Ángeles Encinar & Kathleen Glenn (eds.). *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*. Trobajo del Camino: Edilesa. 9-20.

ERDAL JORDAN, Mery (1998). *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt am Main & Madrid: Vervuert & Iberoamericana.

EYSTEINSSON, Astradur (1990). *The Concept of Modernism*. Ithaca & Londres: Cornell University Press.

FABRE, Jean (1991). «Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature». En *La littérature fantastique : Colloque de Cerisy*. Cahiers de l'Hermétisme. París: Albin Michel. 44-55.

FALKENBERG, Marc (2005). *Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck*. Studies in Modern German Literature, 100. Berna: Peter Lang.

FAULÍ, Josep (1980). «La "Botánica" de Perucho, en catalán». *La Vanguardia*, 11 de septiembre. 36.

FEBRES, Xavier (1984). *Maria Aurèlia Capmany i Pasqual Maragall: caminant junts per la ciutat*. 2ª ed. Diàlegs a Barcelona, 1. Barcelona: Ajuntament de Barcelona & Laia.

FINKELSTEIN, Israel & Neil Asher SILBERMAN (2002). *La Bible dévoilée : les nouvelles révélations de l'archéologie*. Trad. de Patrice Ghirardi. Folio Histoire, 127. París: Gallimard.

FREEDEN, Michael (1996). *Ideologies and Political Theory: A Conceptual Approach*. Oxford: Clarendon Press.

FREUD, Sigmund (1986). *Obras Completas, XVII: de la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*. Trad. de José Luis Etcheverry. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu. 215-251.

FUSTER, Joan (1976). *Literatura catalana contemporània*. 2ª ed. Biblioteca de Cultura Catalana, 23. Barcelona: Curial.

FRYE, Northrop (1988). *El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Esquinas. Barcelona: Gedisa.

GALVES, Jordi (2008). «La verdad de las tinieblas». *La Vanguardia*, 16 de julio. 9. [Suplemento «Cultura|s»]

GARCIA FLORES, Margarita (1967). «Siete respuestas de Julio Cortázar». *Revista de la Universidad de México*, XXI/7, marzo. 10-13.

GARCIA NUÑO, Alfonso (2011). *El problema del sobrenatural en Miguel de Unamuno*. Ensayos, 446. Madrid: Encuentro.

GEERTZ, Clifford (2000). *The Interpretation of Cultures*. 2ª ed. Nueva York: Basic Books.

GENERALITAT DE CATALUNYA (2011). *Tens temps? Què fem?* Barcelona: Direcció General de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya.

GIOVANNINI, Maria Alessandra (2000). «La realidad y su "doble": el espacio en la obra de Juan José Millás». *Cuadernos de Narrativa*, 5, diciembre. 243-254. [Monográfico «Juan José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel», coord. por Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors]

GOIMARD, Jacques (2003). *Critique du fantastique et de l'insolite*. Agora, 250. París: Pocket.

GONZALEZ CASTRO, Francisco (1996). *Las relaciones insólitas: la literatura fantástica española del siglo XX*. Pliegos de Ensayo, 117. Madrid: Pliegos.

GONZALEZ GARCIA, José Mª (2007). «Máquina burocrática y pacto con el diablo: dos metáforas del poder en la sociología de Max Weber». En Manuel Menéndez

Alzamora (ed.). *Sobre el poder*. Biblioteca de Historia y Pensamiento Político. Madrid: Tecnos. 109-139.

GONZALEZ GONZALO, Antonio Joaquín (2007). «Entre teosofía y orientalismo. La religión china según Luis Valera (1870-1927)». *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 43. 181-209.

GONZALEZ MARTINEZ, Pilar (1988). *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*. El Hombre y Sus Obras. Madrid: Siglo XXI de España.

GONZALEZ SERRANO, Urbano (1887). «Antinomia». *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencia y Artes*. T. II. Barcelona: Montaner y Simón. 322-323.

GONZALEZ SOMOVILLA, Miguel (2011a). «Introducción». En Álvaro Cunqueiro. *Obras literarias en castellano*. T. I. Ed. de Miguel González Somovilla & Xosé Mª Dobarro Paz. 2ª ed. Biblioteca Castro. Madrid: Fundación José Antonio de Castro. IX-XXI.

— (2011b). «Prólogo». En Álvaro Cunqueiro. *Obras literarias en castellano*. T. I. Ed. de Miguel González Somovilla & Xosé Mª Dobarro Paz. 2ª ed. Biblioteca Castro. Madrid: Fundación José Antonio de Castro. XXIII-LIV.

GORSE, Pierre-François (2003). «Ghost Stories (histoires de fantômes)». En Pierre Brunel & Juliette Vion-Dury (dirs.). *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges. 149-158.

GRAELLS, Guillem-Jordi (1996). «La producció literària de Maria Aurèlia Capmany, IV: la narrativa breu». En Maria Aurèlia Capmany. *Obra completa*. T. IV. Ed. de Guillem-Jordi Graells. Barcelona: Columna. XI-XXV.

— (1999). «Paraules pendents amb Jaume Fuster». En VV. AA. *Jaume Fuster*. Barcelona: Ed. 62. 141-151.

— (2004). «Aquest llibre i la seva circumstància, que dirien l'Ortega i el Gasset». En Oriol Pi de Cabanyes & Guillem-Jordi Graells. *La generació literària dels 70: 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. 2ª ed. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. 19-29.

GRAMSCI, Antonio (1970). *Antología*. Ed. & trad. de Manuel Sacristán. Biblioteca del Pensamiento Socialista. México & Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

GREGORI, Alfons (2007). «Entre le pays et le no-pays : le motif de la frontière dans la fiction fantastique et pseudo-merveilleuse en langue catalane». En Stoyan Atanassov (ed.). *L'Idée de frontière dans les littératures romanes*. Sofía: Presses Universitaires de Sofia «Saint Clément d'Ohrid». 344-355.

— (2009a). «Els motius fantàstics en les narracions d'Elvira A. Lewi: *Els habitants del pis 200* o el trencaclosques de la modernitat». En Josep Massot i Muntaner (coord.). *Miscel·lània Joaquim Molas 4*. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, LIX. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 181-198.

— (2009b). «Álvaro Cunqueiro y Joan Perucho: periferias centrípetas de lo fantástico». En Magda Potok & Manuel Ángel Candelas Colodrón (eds.). *Gonzalo Torrente*

*Ballester y los escritores nacidos en Galicia*. Biblioteca Gonzalo Torrente Ballester, 6. Vigo: Academia del Hispanismo. 171-182.
— (2012). «La construcción de la (anti)utopía a través del género y el espacio nacional: Llorenç Villalonga, M. Aurèlia Capmany y M. Antònia Oliver». *Sociocriticism*, XXVII/1-2. 83-124. [Monográfico «La (re)construcción de género y el orden social en las literaturas hispánicas», coord. por Katarzyna Moszczyńska-Dürst & Magda Potok]
— (2013a). «Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión». *Studia Romanica Posnaniensia*, XL/2. 5-23. [Monográfico «Literaturas hispánicas hoy: tendencias y perspectivas», coord. por Magda Potok]
— (2013b). «*Miedo* de Noel Clarasó: ¿más allá del terror, más allá de lo fantástico?». En David Roas & Ana Casas (eds.). *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*. Lecciones de Cosas, XVII. Benalmádena: E.d.a. 69-86.
— (2014). «Trascendencia, inmanencia y ritual: una nueva mirada a las novelas de Joan Perucho». *Romanica Silesiana*, 9. 153-160. [Monográfico «Rites et cérémonies», coord. por Aneta Chmiel].
— (2015). «Jaume Fuster: la ideologia de la normalitat a través de la meravella fantàstica». En Carles Cortés, Carsten Sinner & Katharina Wieland (eds.). *La recuperació de la literatura en català: de la anormalitat a la normalitat*. Biblioteca Catalànica Germànica, 12. Aquisgrán: Shaker. 55-67.
GREGORI SOLDEVILA, Carme (1992). «El doble en els contes de Pere Calders». En Josep Massot i Muntaner (coord.). *Miscel·lània Jordi Carbonell*. T. IV. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, XXV. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 191-209.
— (2002). «*L'ombra de l'atzavara*, de Pere Calders i el Realisme històric». En Assumpció Bernal & Carme Gregori (eds.). *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*. Biblioteca Abat Oliba, 245. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 447-475.
— (2006). *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Textos i Estudis de Cultura Catalana, 111. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
GUAITA, Stanislas de (1915). *Le Serpent de la Genèse, I : le Temple de Satan*. Essais de Sciences Maudites. París: Hector & Henri Durville.
GUILLAMON, Julià (1985). «Introducció». En Joan Perucho. *Obres Completes: novel·la, 1*. T. I. Clàssics Catalans del Segle XX. Barcelona: Ed. 62. 5-29.
— (1989). *Joan Perucho i la literatura fantàstica*. Llibres a l'Abast, 242. Barcelona: Ed. 62.
— (1991). «Juan Perucho: la literatura fantástica contra el realismo social». En Enriqueta Morillas Ventura (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Encuentros / Seminarios. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario. 319-327.
— (1998). «Un gest». En Rosa Cabré (ed.). *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*. Escolis, 6. Vic & Barcelona: Eumo & Universitat de Barcelona. 69-82.

GUILLEN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. 2ª ed. Marginales, 229. Barcelona: Tusquets.
GUIOMAR, Michel (1988). *Principes d'une esthétique de la mort*. 2ª ed. París: José Corti.
GULLON, Germán (1997). «Emilia Pardo Bazán, una intelectual liberal (y la crítica literaria)». En José Manuel González Herrán (ed.). *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela & Consorcio de Santiago de Compostela. 181-195.
HASSAN, Ihab (1993). «Towards a Concept of Postmodernism». En Joseh Natoli & Linda Hutcheon (eds.). *A Postmodern Reader*. Albany: State University of New York Press. 273-286.
HATEM, Jad (2006). *Marx, philosophe du mal*. París: L'Harmattan.
HAWKES, David (2003). *Ideology*. 2ª ed. The New Critical Idiom. Londres & Nueva York: Routledge.
HELLWIG, Monika K. (1984). *Sign of Reconciliation and Conversion: the Sacrament of Penance of Our Times*. Wilmington: Michael Glazier.
HERNÁNDEZ, Isabel & Jordi LLOVET (2015). «Traducir a Kafka: ¿"La metamorfosis" o "La transformación"?». *El País*. 25 de abril. En línea URL: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/22/babelia/1429701387_466414.html>. [Fecha de consulta: 25 de abril de 2015]
HILL, Christopher (1997). *Intellectual Origins of the English Revolution*. 2ª ed. Oxford & Nueva York: Oxford University Press.
HORKHEIMER, Max & Theodor W. ADORNO (2007). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Joaquín Chamorro Mielke. Akal Básica de Bolsillo, 63 / Obra Completa, 3. Tres Cantos: Akal.
HORTA, Gerard (2004a). *Cos i revolució: l'espiritisme català o les paradoxes de la modernitat*. Assaig, 7. Barcelona: Edicions de 1984.
— (2004b). «Espiritismo y lucha social en Cataluña a finales del siglo XIX». *Historia, antropología y fuentes orales*, 31. 29-49.
HUME, Kathryn (1984). *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. Nueva York & Londres: Methuen.
ISER, Wolfgang (1989). «La estructura apelativa de los textos». En Rainer Warning (ed.). *Estética de la recepción*. La Balsa de la Medusa, 31. Madrid: Visor. 133-148.
JACKSON, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. New Accents. Londres & Nueva York: Routledge.
JAMESON, Fredric (1975). «Magic Narratives: Romance as Genre». *New Literary History*, 7/1. 135-163. [Monográfico «Critical Challenges: The Bellagio Symposium»]
JARDÍ, Enric (1985). *Quatre escriptors marginats: Jaume Brossa, Diego Ruiz, Ernest Vendrell i Cristòfor de Domènech*. Barcelona: Curial.
JIMÉNEZ RAMÍREZ, Félix (2006). «Metalingüística fantástica en *El orden alfabético*, de Juan José Millás». En Marco Kunz, Ana Mª Morales & José Miguel Sardiñas (eds.). *Lo fantástico en el espejo: de aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de*

*España*. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica & Oro de la Noche. 209-218.

JOSHI, S. T. (2012). «Notes». En H. P. Lovecraft (2012). *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Ed. de S. T. Joshi. 2ª ed. Nueva York: Hippocampus Press. 99-141.

JOURDE, Pierre & Paolo TORTONESE (2005). *Visages du double : un thème littéraire*. Fac. / Littérature. París: Armand Colin.

JUAN-NAVARRO, Santiago (1998). «La reflexión sobre la inmortalidad en la obra de Unamuno: filosofía de la existencia, epistemología y pensamiento religioso». *Cuadernos de ALDEEU*, XIV/1-2, abril-octubre. 235-252.

JUBERT GRUART, Joaquim (2007). *Diego Ruiz, Prudenci Bertrana i* La locura de Álvarez de Castro. Biblioteca Fundació Valvi / Clàssics, 7. Girona: CCG Edicions & Fundació Valvi.

JULIA [I CAPDEVILA], M. Lluïsa (1992a). *Joaquim Ruyra, narrador*. Biblioteca Serra d'Or, 112. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (1992b). «La forma autobiogràfica en la narrativa de Joaquim Ruyra». *Els Marges*, 45, gener. 27-43.

— (2010). *Joaquim Ruyra: l'home i la seva imatge*. Biblioteca Fundació Valvi / Clàssics, 19. Girona: CCG Edicions & Fundació Valvi.

KOSZARSKA, Maja (2010). «Las relaciones intertextuales intra- y extra-ibéricas en la cuentística de Emilia Pardo Bazán». En Ângela Fernandes & *al*. (eds.). *Diálogos ibéricos e iberoamericanos: actas del VI Congreso Internacional de ALEPH – Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*. Lisboa: ALEPH & Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 554-566.

LACLAU, Ernesto (2000). «Constructing Universality». En Judith Butler, Ernesto Laclau & Slavoj Žižek. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. Londres & Nueva York: Verso. 281-307.

— (2011). «Prólogo». En Ricardo Camargo. *El Sublime Re*-torno *de la Ideología: de Platón a Žižek*. Santiago de Chile: Metales Pesados. 9-10.

LACY, Allen (1967). *Miguel de Unamuno: The Rhetoric of Existence*. Studies in Philosophy, 12. La Haya & París: Mouton.

LAREQUI GARCIA, Eduardo-Martín (1988). «Sueño, imaginación, ficción: los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13/3. 225-247.

LATORRE, Yolanda (1997). «La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán». En Jaume Pont (ed.). *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Actas. Lérida: Milenio. 381-396.

— (1999). «Lo monstruoso en Pardo Bazán». En Jaume Pont (ed.). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lérida: Universitat de Lleida. 205-216.

LECOUTEUX, Claude (2009). *Fantômes et revenants au Moyen Âge*. 3ª ed. París: Imago.

LEE, Cheng Chan (2005). *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*. Literatura, 64. Valladolid: Universidad de Valladolid.

LEFEBVRE, Henri (1975). *L'Idéologie structuraliste*. Points. París: Anthropos.

LEMA AÑON, Carlos (2008). «Manuel Sacristán y la recepción española de Gyŏrgy Lukács». *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, 7, enero. 87-108.

LEVI-STRAUSS, Claude (1967). *Les Structures élémentaires de la parenté*. 2ª ed. Berlín & Nueva York: Mouton de Gruyter.

LEWIS, Matthew (1998). *The Monk*. Ed. de Howard Anderson & Emma McEvoy. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press.

LINCK, Anouck (2010). «Le discours fantastique est-il rationnel ?». *Cahiers de Narratologie*, 18. En línea URL : <http://narratologie.revues.org/6046>. [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2014]. DOI: 10.4000/narratologie.6046.

LITVAK, Lily (1990). *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Autores, Textos y Temas / Literatura, 8. Barcelona: Anthropos.

LLARENA, Alicia (1997). *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud. Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas*. Gaithersburg: Hispamerica.

LLOPIS, Rafael (2013). *Historia natural de los cuentos de miedo con referencia a géneros fronterizos*. Ed. de José Luis Fernández Arellano. 2ª ed. Madrid: Fuentetaja.

LLOVET, Jordi (2005). «Notas sobre "La transformación"». En Franz Kafka. *La transformación*. Trad. de Juan José del Solar. Barcelona: DeBolsillo. 7-15.

LOPEZ DE LIZAGA, José Luis (2011). «La recepción de Adorno en España». En Jacobo Muñoz (ed.). *Melancolía y verdad: invitación a la lectura de Th. W. Adorno*. Razón y Sociedad, 111. Madrid: Biblioteca Nueva. 267-290.

LOPEZ GUIL, Itzíar (2005). «Álvaro Cunqueiro y sus *Flores del año mil y pico de ave*». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 23. 151-163.

LOPEZ PELLISA, Teresa & Fernando Ángel MORENO (eds.) (2009). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi & Universidad Carlos III de Madrid.

LOPEZ SANTOS, Miriam (2010). *La novela gótica en España (1788-1833)*. Biblioteca de Escrituras Profanas, 26. Vigo: Academia del Hispanismo.

LOVECRAFT, H. P. (2012). *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Ed. de S. T. Joshi. 2ª ed. Nueva York: Hippocampus Press.

LUKÁCS, György [Georg] (1958). *Wider den mißverstandenen Realismus*. Hamburgo: Claassen.

— (1963). *The Meaning of Contemporary Realism*. Trad. de John & Necke Mander. Londres: Merlin.

ŁUCZAK, Barbara (2000). «Elementos fantásticos en obras de Mercè Rodoreda. Hacia lo "real mítico"». *Estudios Hispánicos*, 8. 205-208.

MAINER, José-Carlos (2000). «El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás». *Cuadernos de Narrativa*, 5. 21-41. [Monográfico «Juan

José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel», coord. por Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors]
— (2012). *Pío Baroja.* Españoles Eminentes. Madrid: Taurus & Fundación Juan March.
MALGRAT, Lurdes (2009). «Diego Ruiz, un personatge singular». En Diego Ruiz. *Contes d'un filòsof / Contes de glòria i d'infern*. Ed. de Andreu Gabriel. Valls: Cossetània. 9-38.
MALINOWSKI, Bronisław (1992). *Magic, Science and Religion, and Other Essays*. Long Grove: Waveland.
MALRIEU, Joël (1992). *Le fantastique*. Contours Littéraires. París: Hachette.
MARAGALL, Joan (2009). «Pròleg de la primera edició (1908)». En Diego Ruiz. *Contes d'un filòsof / Contes de glòria i d'infern*. Ed. de Andreu Gabriel. Valls: Cossetània. 45-46.
MARCUSE, Herbert (1993). *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Trad. de Antonio Elorza. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 15. Barcelona: Planeta-Agostini.
MARIAS, Javier (1994). *Literatura y fantasma*. 2ª ed. Libros del Tiempo, 58. Madrid: Siruela.
MARRUGAT, Jordi (2009). «Penes d'estudi perdudes: notes al marge del nou *Diccionari de la literatura catalana*». *Els Marges*, 89, tardor. 98-126.
— (2012). «La verdad de las tinieblas». *El País*, 22 de noviembre. 3. [Suplemento «Quadern»]
MARTEAU, Paul (2009). *El Tarot de Marsella*. Trad. de Mª Luz González. 30ª ed. La Tabla de Esmeralda, 29. Madrid: EDAF.
MARTIN, Rebeca (2006). «Duplicaciones, desdoblamientos y escisiones en la narrativa fantástica de Cristina Fernández Cubas». En Marco Kunz, Ana Mª Morales & José Miguel Sardiñas (eds.). *Lo fantástico en el espejo: de aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica & Oro de la Noche. 219-230.
— (2007a). «"El que se enterró", germen de *El Otro*, o el misterio del doble en Miguel de Unamuno». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 44. 113-124.
— (2007b). «Las realidades enturbiadas: los impostores de Cristina Fernández Cubas». En Irene Andres-Suárez & Ana Casas (eds.). *Cristina Fernández Cubas: Grand Séminaire de Neuchâtel, 17-19 de mayo de 2005*. Cuadernos de Narrativa. Madrid: Arco/Libros. 135-146.
MARTIN SANCHEZ, Manuel (2002). *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*. Edaf Ensayo, 11. Madrid: Edaf.
MARTINEZ, Francisco José (2007). *Autoconstitución y libertad: ontología y política en Espinosa*. Pensamiento Crítico, Pensamiento Utópico / Argumentos de la Política, 160. Rubí: Anthropos.
MARTINEZ, José Enrique & Clara Isabel MARTINEZ CANTON (2014). «Aspectos de lo insólito en la cuentística de José María Merino: teoría y práctica narrativas». *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, 2/1, invierno. 187-205.

MARTINEZ FERNANDEZ, José Enrique (1983). «León como escenario literario en la novelística española actual». *Tierras de León: revista de la Diputación Provincial*, 53. 107-120.

MARTINEZ-GIL, Víctor (2004a). «Introducció. Els somnis de la literatura: un itinerari català». En Víctor Martínez-Gil (ed.). *Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg & Cercle de Lectors. 9-40.

— (2004b). «Les presències fantasmals». En Víctor Martínez-Gil (ed.). *Els altres mons de la literatura catalana: antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg & Cercle de Lectors. 47-50.

MARTINEZ MARTIN, Alejo (ed.) (1999a). *Antología española de literatura fantástica*. 4ª ed. El Club Diógenes / Autores Españoles, 10. Madrid: Valdemar.

— (1999b). «Miguel Sawa». En Alejo Martínez Martín (ed.). *Antología española de literatura fantástica*. 4ª ed. El Club Diógenes / Autores Españoles, 10. Madrid: Valdemar. 186.

— (1999c). «Noel Clarasó». En Alejo Martínez Martín (ed.). *Antología española de literatura fantástica*. 4ª ed. El Club Diógenes / Autores Españoles, 10. Madrid: Valdemar. 290.

MARTINEZ TORRON, Diego (1980). *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. Sada: Ediciós do Castro.

MARX, Karl [Carlos] & Friedrich [Federico] ENGELS (1974). *La ideología alemana*. Trad. de Wenceslao Roces. 5ª ed. Montevideo & Barcelona: Ediciones Pueblos Unidos & Grijalbo.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2007). «El desasosiego de la memoria en Cristina Fernández Cubas». En Irene Andres-Suárez & Ana Casas (eds.). *Cristina Fernández Cubas: Grand Séminaire de Neuchâtel, 17-19 de mayo de 2005*. Cuadernos de Narrativa. Madrid: Arco/Libros. 19-39.

MATA GARCIA, Gonzalo (2011). «Historia de las alucinaciones en la Antigüedad». *Gallaecia*, 30. 211-222.

MATHEWS, Richard (2002). *Fantasy: The Liberation of Imagination*. Genres in Context. Nueva York & Londres: Routledge.

MAUPASSANT, Guy de (1980). *Chroniques*. T. I. Ed. de Hubert Juin. París: Union Générale d'Éditions.

— (2007). *La máscara y otros cuentos fantásticos*. Ed. & trad. de Mauro Armiño. Biblioteca Edaf, 301. Madrid: Edaf.

MELCION, Joan (1986). Cròniques de la veritat oculta *de Pere Calders*. Les Naus d'Empúries / Quaderns de Navegació, 7. Barcelona: Empúries.

MENA, Juan Carlos (1994). «Fantasías». *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, 154-155, marzo-abril. 61-64. [Monográfico «Literatura fantástica: una nueva visión y sensibilidad del texto como creación», coord. por Julia Barella]

MENENDEZ PIDAL, Ramón (1949). «Introducción: caracteres primordiales de la literatura española con referencias a las otras literaturas hispánicas, latina, portu-

guesa y catalana». En Guillermo Díaz-Plaja (ed.). *Historia general de las literaturas hispánicas*. T. I. Barcelona: Barna. XV-LXXV.

MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino (2012). *Historia de los heterodoxos españoles*. Obras Completas. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.

MERINO, José Mª (2000). «Una respuesta lectora». En Ángeles Encinar & Kathleen Glenn (eds.). *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*. Trobajo del Camino: Edilesa. 5-7.

— (2005). «El narrador narrado». En Irene Andres-Suárez & Ana Casas (eds.). *José María Merino: Grand Séminaire de Neuchâtel, 14-16 de mayo de 2001*. Cuadernos de Narrativa. Madrid: Arco/Libros. 9-24.

— (2007). «La narrativa completa de Álvaro Cunqueiro». *Revista de Libros*, 125, mayo. 52-53.

— (2009). «Reflexiones sobre la literatura fantástica en España».* En Teresa López Pellisa & Fernando Ángel Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi & Universidad Carlos III de Madrid. 55-64.

— (2010). «Prólogo a *Cincuenta cuentos y una fábula*». *Historias del otro lugar: cuentos reunidos (1982-2004)*. Madrid: Alfaguara. 13-21.

MERINO, José Mª & Juan Pedro APARICIO (1995). *Los caminos del Esla*. 2ª ed. León: Edilesa.

MIRA, Joan Francesc (2008). «Introducció». Juliano II, «El Apóstata» [Julià Emperador, dit *l'Apòstata*]. *Contra els galileus*. Trad. de Joan Francesc Mira. Breviari, 17. Valencia: Publicacions de la Universitat de València. 7-25.

MIRÓ, Maria Mercè [M. M. M.] (1979). «Crònica». *Ausa*, 8/89-90. 352-362.

MOLINA PORRAS, Juan (2006). «Introducción». En Juan Molina Porras (ed.). *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*. Letras Hispánicas, 590. Madrid: Cátedra. 9-50.

— (2009a). *Cuentos españoles de terror y humor*. Literaturas, 42. Tres Cantos: Akal.

— (2009b). «Emilia Pardo Bazán, sus cuentos fantásticos y su aplicación educativa». En José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín & Ermitas Penas Varela (eds.). *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. La Coruña: Real Academia Galega, Fundación Caixa Galicia & Casa Museo Emilia Pardo Bazán. 475-481.

MONLEON, José B. (1990). *A Specter is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton: Princeton University Press.

MONROY, Juan Antonio (1998). *Obras completas*. T. II. Terrassa: Clie.

MONTAIGNE, Michel de (1818). *Essais*, I. París: Librairie Lefèvre.

MORALES, Ana Mª (2007). «Credibilidad, percepción y reacción: los vaivenes de lo maravilloso a lo fantástico». En Ana Mª Morales & José Miguel Sardiñas (eds.). *Rumbos de lo fantástico: actualidad e historia*. Referencias, 6. Palencia: Cálamo. 155-177.

———————

* En los índices temático y alfabético del volumen que recoge el artículo de Merino el título que aparece del mismo es «Lo fantástico y la literatura española» (López Pellisa & Moreno: 2009: 3, 11).

— (2008). «De lo fantástico en México». En Ana Mª Morales (ed.). *México fantástico: antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México: Oro de la Noche & CILF. VII-XLII.
MORENO, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
MOSTERIN, Jesús (2013). *Ciencia, filosofía y racionalidad*. Cla-de-ma. Barcelona: Gedisa.
MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (ed.) (2009). *Perturbaciones: antología del relato fantástico español actual*. Púrpura, 17. Madrid: Salto de Página.
MURGADES, Josep (2004). «Un referent immediat assumible: Ruyra vist pels noucentistes». En Joaquim Maluquer i Ferrer (ed.). *Primer Simposi Joaquim Ruyra: Blanes, 29, 30 i 31 de maig. Als cent anys...* Paraula Escrita, 11. Barcelona, Girona & Cabrera de Mar: Fundació Universitat Catalana d'Estiu, Universitat de Girona & Galerada. 317-347.
NAVAJAS, Gonzalo (1990). *Pío Baroja*. El Escritor y Su Literatura. Barcelona: Teide.
NOGUEROL, Francisca (2013). «José María Merino: descifrar la realidad en la ficción». *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, 2/4. 402-446.
NOYARET, Natalie (2014). «La visión fantástica en la obra de José María Merino: del autor a sus personajes, de la teoría a la *praxis* literaria». En David Roas & Teresa López Pellisa (eds.). *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*. Lecciones de Cosas, XVIII. Benalmádena: E.d.a. Libros. 57-72.
OLCINA, Emili (ed.) (1998). *Antologia de narrativa fantàstica catalana*. L'Arcà, 75. Barcelona: Laertes.
OLIVER, Maria-Antònia (1984). *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*. 2ª ed. El Cangur, 77. Barcelona: Ed. 62.
— (2004). «Maria Antònia Oliver». En Margalida Pons & Caterina Sureda (eds.). *(Des)aïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*. Biblioteca dels Sants Oliver, 22. Palma & Barcelona: Universitat de les Illes Balears & Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 203-214.
ORTEGA Y GASSET, José (1983). «Arte de este mundo y del otro». *Obras Completas*. T. I. Madrid: Alianza.
OSTROWSKI, Witold (1966). «The Fantastic and the Realistic in Literature». *Zagadnienie Rodzajów Literackich*, IX, 1/6.
PALAU, Montserrat (2002). «Dones i catalanes = persones oprimides. El feminisme i el nacionalisme de Maria Aurèlia Capmany». En Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.). *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Antines, 2. Valls: Cossetània. 131-150.
— (2008). *Maria Aurèlia Capmany: escriure la vida en femení*. Atenea, 5. Tarragona: Arola.
PARDO BAZAN, Emilia (1999). *Obras completas*. T. VIII. Ed. de Darío Villanueva & José Manuel González Herrán. Biblioteca Castro. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

PAREDES NÚÑEZ, Juan (1990a). «Estudio preliminar». En Emilia Pardo Bazán. *Cuentos completos*. T. I. Ed. de Juan Paredes Núñez. La Coruña: Fundación «Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa». 5-49.
— (1990b). «Notas». En Emilia Pardo Bazán. *Cuentos completos*. T. I. Ed. de Juan Paredes Núñez. La Coruña: Fundación «Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa». 475-494.
PARKINSON ZAMORA, Lois & Wendy B. FARIS (eds.) (1995). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham & Londres: Duke University Press.
PARKS, Edd Winfield (1964). *Edgar Allan Poe as Literary Critic*. Athens: The University of Georgia Press.
PATIÑO EIRIN, Cristina (2012-2013). «"La maga primavera", un cuento impreso en vida de Pardo Bazán». *La Tribuna: cadernos do estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 9. 333-340.
PAUCKER, Eleanor K. (1966). «Kierkegaardian Dread and Despair in Unamuno's "El que se enterr[ó]"». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 16-17. 75-91.
PÊCHEUX, Michel (1994). «Mechanism of Ideological (Mis)recognition». En Slavoj Žižek (ed.). *Mapping Ideology*. Londres & Nueva York: Verso. 141-151.
PEDROLO, Manuel de (2009). *Vint-i-vuit contes*. Ed. de Jordi Coca. El Balancí, 415. Barcelona: Ed. 62.
PEDROSA, José Manuel (2006). «La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte». En R. Beltrán & M. Haro (eds.). *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Valencia: Universitat de València. 247-270.
— (2007). «El antisemitismo en la cultura popular española». En Gonzalo Álvarez Chillida & Ricardo Izquierdo Benito (coords.). *El antisemitismo en España*. Humanidades, 90. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 31-55.
— (2008). «Vampiros y sacamantecas: dieta blanda para comensales tímidos». En Gerardo Fernández Suárez & José Manuel Pedrosa (eds.). *Antropologías del miedo: vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*. Calambur Ensayo, 1. Madrid: Calambur. 15-48.
PEREZ, Víctor (2015). «Introducció». En Prudenci Bertrana. *Jo! Memòries d'un metge filòsof*. Ed. de Guillem Molla. Biblioteca Prudenci Bertrana, 4. Girona: Edicions de la Ela Geminada. 7-29.
PEREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana-Sofía (1990). *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro: cosmovisión, codificación y significado en la novela*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
— (1998). «*Cuentos del reino secreto* (1982) de José María Merino: una meditación sobre el retorno al origen». *España Contemporánea*, XI/1, primavera. 9-25.
PEREZ SINUSIA, Yolanda (2001). «El cuento literario español en el siglo XX: José María Merino y su concepto de literatura». *Études Romanes de Bruno*, 22. 45-53.
PERUCHO, Joan (1987). *Obres Completes: narracions, 2*. T. III. Clàssics Catalans del Segle XX. Barcelona: Ed. 62.

— (1998). «L'aventura dels llibres». En Rosa Cabré (ed.). *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*. Escolis, 6. Vic & Barcelona: Eumo & Universitat de Barcelona. 83-87.

PETERSEN, Julius (1984). «Las generaciones literarias». En Emil Ermatinger & *al. Filosofía de la ciencia literaria*. Trad. de Carlos Silva. Lengua y Estudios Literarios. México: Fondo de Cultura Económica. 137-193.

PHILLIPPS-LOPEZ, Dolores (2013). «Ecos góticos y fantásticos en la poesía hispanoamericana del modernismo». X Coloquio Internacional de Literatura Fantástica. Lausanne, 4-7 de junio. [Comunicación inédita]

PI DE CABANYES, Oriol (2004). «Algunes dades per a la historia del llibre *La generació literaria dels 70*». En Oriol Pi de Cabanyes & Guillem-Jordi Graells. *La generació literària dels 70: 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. 2ª ed. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. 11-17.

PI DE CABANYES, Oriol & Guillem-Jordi GRAELLS. *La generació literària dels 70: 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. 2ª ed. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

PIQUER, Adolf (2003a). «Personatges i estereotipus en la narrativa de Pere Calders». En Marie-Claire Zimmermann & Anne Charlon (eds.). *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Universitat de París IV–Sorbonne, 4-10 de setembre de 2000*. T. I. Biblioteca Abat Oliba, 247. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat & Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. 395-407.

— (2003b). «Ironia i rerefons ideològic en la narrativa de Pere Calders». En Carme Puig Molist (ed.). *Pere Calders i el seu temps*. Biblioteca Milà i Fontanals, 43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat & Universitat Autònoma de Barcelona. 215-232.

PLA, Xavier (2008). «Faules amb conflicte i sense moral». *Avui*, 19 de julio. 12. [Suplemento «Cultura»]

— (2012). «La glòria certa de Joan Sales». *Via. Valors, idees, actituds: revista del Centre d'Estudis Jordi Pujol*, 18. 5-18.

PONS, Agustí (1998). *Pere Calders, veritat oculta*. Biografies i Memòries. Barcelona: Ed. 62.

— (2002). «Maria Aurèlia Capmany i la seva influència en la configuració de la Catalunya d'avui». En Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.). *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Antines, 2. Valls: Cossetània. 81-92.

POTOK, Magda (2010). *El malestar: la narrativa de mujeres en la España contemporánea*. Filologia Romańska, 36. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM.

POZUELO IVANCOS, José Mª (2003). *Teoría del lenguaje literario*. 5ª ed. Crítica y Estudios Literarios. Madrid: Cátedra.

PRATS, Joan de Déu (2009). *Llegendes històriques de Barcelona*. Contes i Llegendes, 5. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

PRESTON, Paul (1999). *La tres Españas del 36*. Historia Viva. Barcelona: Plaza & Janés.
PUJADES [Pviades], Jeroni [Hieronym] (2009). *Coronica Vniversal del Principat de Cathalvnya*. Valladolid: Maxtor. [Edición facsímil del original de 1609]
PUJOL, Calos (1986). *Juan Perucho: el mágico prodigioso*. Monografías de Cuadernos de Traducción e Interpretación, 3. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
QUIROGA, Elena (1984). *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro: discurso leído el día 8 de abril de 1984, en su recepción pública, por la Excma. Sra. Doña Elena Quiroga y de Abarca, y contestación del Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar*. Madrid: Real Academia Española.
RAFOLS, Josep Francesc (1993). *Modernisme i modernistes*. El Trident, 19. Barcelona: Destino.
RAMIREZ MARTIN, Virginia (2013). «"A la juventud española", don Quijote *dreyfussard*». *Anales Cervantinos*, XLV. 357-370.
REDACCION (1971). *Perlas y Cuevas: Revista de Manacor*, 256, 17 de julio. S. p. [20].
REIGOSA, Antonio (2008). «Geografías del miedo: lugares de la Galicia mágica en que habitan los monstruos». En Gerardo Fernández Suárez & José Manuel Pedrosa (eds.). *Antropologías del miedo: vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*. Calambur Ensayo, 1. Madrid: Calambur. 221-241.
RICŒUR, Paul (1965). *De l'interprétation : essai sur Freud*. L'Ordre Philosophique. París: Seuil.
RIQUER, Martín de (1942). «Barcelona, "ab Hercule condita"». *Vértice*, 53-54, febrero-marzo. 4-6.
RISCO, Antonio (1982). *Literatura y fantasía*. Persiles, 135. Madrid: Taurus.
ROAS, David (1999). «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica». En Jaume Pont (ed.). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lérida: Universitat de Lleida. 93-106.
— (2001). «La amenaza de lo fantástico». En David Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Biblioteca Philologica / Lecturas. Madrid: Arco/Libros. 7-44.
— (2002). *Hoffmann en España: recepción e influencias*. Estudios Críticos de Literatura, 4. Madrid: Biblioteca Nueva.
— (2005). «La persistencia de lo cotidiano: verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino». En Irene Andres-Suárez & Ana Casas (eds.). *José María Merino: Grand Séminaire de Neuchâtel, 14-16 de mayo de 2001*. Cuadernos de Narrativa. Madrid: Arco/Libros. 133-147.
— (2007a). «El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico». En Irene Andres-Suárez & Ana Casas (eds.). *Cristina Fernández Cubas: Grand Séminaire de Neuchâtel, 17-19 de mayo de 2005*. Cuadernos de Narrativa. Madrid: Arco/Libros. 41-60.
— (2007b). «El hombre que (casi) controlaba el mundo. Juan José Millás y lo fantástico». *Siglo XXI: literatura y cultura españolas*, 5. 243-250.

— (2010). «La narrativa fantástica en los años 80 y 90. Auge y popularización del género». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 765, septiembre. 3-6. [Monográfico «Lo fantástico en España (1980-2010)», coord. por David Roas & Ana Casas]
— (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Voces / Ensayo, 161. Madrid: Páginas de Espuma.
— (2013). «Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo». En David Roas & Patricia García (eds.). *Visiones de lo fantástico: aproximaciones teóricas*. Lecciones de Cosas, XVI. Benalmádena: E.d.a. Libros. 91-111.
ROAS, David & Ana CASAS (2008). «Prólogo». En David Roas & Ana Casas (eds.). *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Reloj de Arena, 32. Palencia: Menoscuarto. 9-54.
— (2010). «Introducción: lo fantástico en España (1980-2010)». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 765, septiembre. 2. [Monográfico «Lo fantástico en España (1980-2010)», coord. por David Roas & Ana Casas]
RUYRA, Joaquim (1964). *Obres completes*. Ed. de Josep Miracle. 2ª ed. Biblioteca Perenne, 10. Barcelona: Selecta.
SAEZ MATEU, Ferran (2008). *Els bons salvatges: el fracàs inevitable de les utopies polítiques modernes*. L'Arquer. Barcelona: Mina.
SAMSO, Joan (1995). *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. T. II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
SANDNER, David (2011). *Critical Discourse of the Fantastic (1712-1831)*. Farnham & Burlington: Ashgate.
SARTRE, Jean-Paul (1993). *Critiques littéraires (Situations, I)*. Folio Essais, 223. París: Gallimard.
SAWICKA, Anna (1996). «Pere Calders i Sławomir Mrożek: la confrontació amb la realitat». *Catalan Review*, X/1-2. 181-195.
SEDGWICK, Eve Kosofsky (2008). *Epistemology of the Closet*. 2ª ed. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
SICARD, Alain (1999). «Lorca y Lezama en la luz de Góngora». En Consuelo Naranjo Orovio & Carlos Serrano (eds.). *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*. Tierra Nueva e Cielo Nuevo, 37. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas & Casa de Velázquez. 247-254.
SIEBERS, Tobin (1984). *The Romantic Fantastic*. Ithaca & Londres: Cornell University Press.
SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1995). «Fantasía y crítica social: a propósito de hombres y de monos». *Cuadernos del Lazarillo*, 7, enero-abril. 3-9.
SOLDEVILA DURANTE, Ignacio & Franklin B. GARCIA SANCHEZ (1997). «Prólogo». En Max Aub. *Escribir lo que imagino: cuentos fantásticos y maravillosos*. Ed. de Ignacio Soldevila Durante & Franklin B. García Sánchez. 2ª ed. Barcelona: Alba. 11-33.

SOLER SASERA, Eva (2006). «Aproximación a los cuentos fantásticos de Pardo Bazán y la dimensión interior de lo fantástico». En Dolores Fernández López & Fernando Rodríguez-Gallego (coords.). *Campus Stellae: haciendo camino en la investigación literaria*. T. II. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 214-222.

SPINOZA, Baruch (2007). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Ed. de Vidal Peña García & Gabriel Albiac. Trad. de Vidal Peña García. Los Esenciales de la Filosofía. Madrid: Tecnos.

SPIRES, Robert C. (1978). *La novela española de posguerra*. Madrid: CUPSA.

SPITZMESSER, Ana Mª (1995). *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*. Sada: Ediciós do Castro.

TAVANI, Giuseppe (1997). «Les raons de la paradoxa». En Rosa Cabré (ed.). *Pere Calders o la passió de contar*. Escolis, 3. Vic & Barcelona: Eumo & Universitat de Barcelona. 57-65.

THERBORN, Göran (1980). *The Ideology of Power and the Power of Ideology*. Verso Classics. Londres & Nueva York: Verso.

THOMPSON, John B. (1984). *Studies in the Theory of Ideology*. Social and Political Theory. Cambridge: Polity Press.

— (1998). «Ideology and the Modern Era». En Roxanne Friedenfels (ed.). *Social Change: An Anthology*. Nueva York: General Hall. 16-25.

TOBEÑA, Adolf (2013). *Devots i descreguts: biologia de la religiositat*. Pensament Científic. Valencia & Barcelona: Publicacions de la Universitat de València & Institut d'Estudis Catalans.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Points Essais, 73. París: Seuil.

— (1993). *Teorías del símbolo*. Trad. de Francisco Rivera. 3ª ed. Estudios. Caracas: Monte Ávila Editores.

TOLKIEN, J. R. R. (1966). *The Tolkien Reader*. Nueva York: Ballantine Books.

TORRES-POU, Joan (2013). *Asia en la España del siglo XIX: literatos, viajeros, intelectuales y diplomáticos ante Oriente*. Ámsterdam & Nueva York: Rodopi.

URRUTIA, Manuel Mª (1997). *Evolución del pensamiento político de Unamuno*. Letras, 31. Bilbao: Universidad de Deusto.

VALLES [Vallés], Emili [Emilio] (2010). «A manera de prólogo». En Miguel Sawa. *Historias de locos*. Ed. de Sergio Constán. Biblioteca de Rescate, 19. Sevilla: Renacimiento. 35-38.

VALLESPIN, Fernando (2007). «Poder, legitimidad y Estado». En Manuel Menéndez Alzamora (ed.). *Sobre el poder*. Biblioteca de Historia y Pensamiento Político. Madrid: Tecnos. 31-47.

VALLS, Fernando (2000). «La marimba llora (sobre "Imposibilidad de la memoria" y otros cuentos de José María Merino)». En Ángeles Encinar & Kathleen Glenn (eds.). *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*. Trobajo del Camino: Edilesa. 137-142.

— (2014). «Prólogo. Mundos inquietantes de límites imprecisos: los relatos de Cristina Fernández Cubas». En Cristina Fernández Cubas. *Todos los cuentos*. Andanzas, 672. 4ª ed. Barcelona: Tusquets. 9-20.
VALLVERDU, Josep [J. V.] (1982). «L'escultor Enric Clarasó, vist pel seu fill Noel». *La Vanguardia*, 1 de abril. 40.
VAN DIJK, Teun A. (1999). *Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Trad. de Lucrecia Berrone de Blanco. Cla – de – ma. Barcelona: Gedisa.
VAX, Louis (1987). *La Séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*. 2ª ed. Quadrige, 90. París: Presses Universitaires de France.
VIDAL ALCOVER, Jaume (1993). *Estudis de literatura catalana contemporània*. Ed. de Magí Sunyer & Pere Anguera. Homenatges, 7. Barcelona: Universitat de Barcelona & Universitat Rovira i Virgili.
VILA, Pep (1993). «El pensament lingüístic de les revistes modernistes i noucentistes gironines (1898-1914)». En Enric Prat & Pep Vila (eds.). *Actes de les primeres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»*. Biblioteca Abat Oliba, 118. Barcelona: Ajuntament de l'Escala & Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 417-504.
VILLORO, Luis (1985). *El concepto de ideología y otros ensayos*. Biblioteca Universitaria de Bolsillo. México: Fondo de Cultura Económica.
— (2007). «El poder y el valor». En Manuel Menéndez Alzamora (ed.). *Sobre el poder*. Biblioteca de Historia y Pensamiento Político. Madrid: Tecnos. 17-30.
VIRGILIO MARON [Virgili Maró], Publio [P.] (1975). *Eneida, II: llibres IV-VI*. Trad. de Miquel Dolç. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
VOLPE, Germana (2014). «Lo fantástico y la crisis del yo en algunos cuentos de Cristina Fernández Cubas». En David Roas & Teresa López Pellisa (eds.). *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*. Lecciones de Cosas, XVIII. Benalmádena: E.d.a. Libros. 111-128.
VV. AA. (1993). *La Bíblia: traducció interconfessional*. Trad. de Joan Aragonès & *al.* Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Claret & Societats Bíbliques Unides.
WEBER, Max (1984). *L'ètica protestant i l'esperit del capitalisme*. Ed. & trad. de Joan Estruch. Clàssics del Pensament Modern, 11. Barcelona: Ed. 62 & Diputació de Barcelona.
— (1997). *Sociología de la religión*. Madrid: Istmo.
— (2002). *Economía y Sociedad*. Trad. de José Medina Echavarría & *al.* México: Fondo de Cultura Económica.
WITTGENSTEIN, Ludwig (1997). *Tractatus logico-philosophicus*. Ed. & trad. de Josep M. Terricabras. 3ª ed. Universitària, 4. Barcelona: Ed. 62.
ZGORZELSKI, Andrzej (1984). «On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature». *Poetics Today*, 5/2. 299-307.
ŽIŽEK, Slavoj (ed.) (1994). «Introduction: The Spectre of Ideology». En Slavoj Žižek (ed.). *Mapping Ideology*. Londres & Nueva York: Verso. 1-33.
— (2008). *The Sublime Object of Ideology*. 2ª ed. The Essential Žižek. Londres & Nueva York: Verso.

# The Political Dimension of the Unreal: Ideology in Spanish and Catalan Fantastic Narrative

Summary

The central issue of this work is to study the role that ideological elements play so that they increase the possible meanings of fantastic literature, which here is understood as an independent narrative mode. With this regard, the book is clearly divided into two parts, namely a first theoretical section, and a second one, more practical, which focuses on specific analyses of literary works that contain unrealistic phenomena from the standpoint of the modern times dominant scientific paradigm. The study is based on a corpus of fantastic short stories published from the late nineteenth century to the twenty-first century by authors writing in Spanish and Catalan. Since the definition of the link between fantasticity and ideology of a narrative text is a fairly new research field in literary studies, these two parts are quite balanced as regards their extension and importance for the development of the topic.

Indeed, the work begins with an explanation of several terms placed by non-specialists in a confused semantic field. This task is necessary in order to introduce the comprehension pattern of the concept of the fantastic in this study. This way it is separated from surrealism, magical realism, fantasy, science fiction and marvellous literature in general, finding its uniqueness in the nature of conflict that any unreal element has in a fantastic text. That means, in fact, that this element – as a motif contrary to the conventional idea of reality – stimulates the central conflict of the narrated story, pushing forward the development of action and digressive reflections. Thus, distinguishing marvellous literary manifestations from the fantastic, the adjective «supernatural» is applied to the first ones – especially to the

so-called Christian marvellous texts – and «preternatural» to the latter, that is, to those being analysed in the approach.

The first section starts through an analysis of different theories on the literary fantastic, and later it goes on considering the most important theories about the concept of ideology for the progression of this work. Although Todorov's categorical systematization remains a fundamental approach to the issue, and that is why he is presented in first place among the theoreticians of fantastic literature, his limiting definition of the fantastic using the idea of implied reader's hesitation is not taken into account in the subsequent stories analysis. However, further contributions of various scholars developing Todorov's conceptualisation are presented according to a chronological and methodological succession. Actually I. Bessière's perspective, adding elements of cultural history to the theory of the fantastic, and R. Jackson's and J. Monleón's thesis, incorporating psychoanalytic and (post)Marxist points, improve Todorov's schematic position, helping to strengthen the foundations of a critical approach to fantastic narrative. At the same time, this introduction considers the significance of the cut between classical and modern fantastic literature, that means a vision Alazraki's «neofantastic» literature or M. Erdal Jordan's classification on the basis of the language function in determining the type of fantasticity in literary texts. In addition, some extremely important methodological positions emphasize the reception point of view of fantastic literature, namely R. Bouvet's notion of uncertainty (*indétermination*) for conceptualizing the so-called «fantastic effect», which is connected compulsorily with fear or anxiety by D. Roas. Besides, this researcher does not preclude humour from fantastic texts if the comic effect does not surpass that terrifying emotion, but somehow increases it.

Nevertheless, it is important to underline the ideological conditioning of the analysed conceptions of fantastic literature, because theories are definitely not neutral, for instance, using terms belonging to the legal and political spheres (legality, etc.) or structuring ideas in accordance with underlying ideological assumptions. Moreover, classifications and definitions of fantastic theoretical key terms can be understood from a perspective related to certain political orientations: among others, the escapist argument, the Freudian concept of *Das Unheimliche*, or the ethical proposals extracted from the magical fantasy that imitates medieval sets. In this context of dispute between separated and highly ideological worlds, a crucial (and controversial) aspect in the present study is the breakthrough from

the paradigm of the preindustrial era to the paradigm of modernity, which too often appears in literary studies as a quick and sudden move radically changing Western mentality. On the basis of various important investigations and several pieces of evidence, I identify gaps and some weak points in the logic used by the standard theory of the fantastic that has been dealing with this topic.

The last chapter of the theoretical section refers to the concept of ideology in the most interesting acceptations for this work, from frequent Marxist premises in Humanities to more modern and free-thinking concepts, moving away from that tradition in order to find the appropriate research methodologies and perspectives for the analysis of the complex ideological phenomena taking place in contemporary times. In any case, the concept forged by left-wing thinkers, such as, among others, false consciousness, reification of work, dominant class, hegemony or Ideological State Apparatuses (ISA) are analysed according to their value when the theory of ideology perspective is applied to literary works. That option seems quite reasonable since numerous writers of fantastic narrative have been educated in a cultural paradigm in which these words and concepts were almost inevitable. Be that as it may, in the analysis of the selected works, the assumptions of the political scientist M. Freeden shall be taken into a particular account: ideologies are attached to social groups (and not just classes); ideologies perform tasks such as legitimation, integration, socialization, simplification, or action-orientation; ideologies are ubiquitous forms of political thinking, reflecting perceptions, misperceptions, and conceptualizations of existing or imagined social worlds; ideologies are inevitably associated with power, though not invariably with the threatening or exploitative version of power. De facto, a handful of specific and fundamental ideologies are applied to the analysis of selected stories, namely: conservatism, liberalism, anarchism, socialism, nationalism and feminism, although it must be noted that each of them does not stand as a solid block, but rather as a network of non-identical features in different countries and historical periods. Besides, that is reflected on the analyses of manifestations of ideology in literary texts.

Regarding the selection of literary works, they were written by outstanding authors of the fantastic narrative mode from the Iberian area. Their remarkable quality in the form of literary complexity allows deep interpretations under the sign of how ideological aspects function within their frame. The selected authors represent several important currents of

Spanish and Catalan fiction, showing also different understandings of the literary phenomenon, and of how the conflictual unrealistic elements work in texts. Therefore the short stories considered here belong to different periods: from the late nineteenth and early twentieth century, when we find a certain characteristic flourish that consisted in merging realism and the growing modernism – Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Miguel Sawa, Pío Baroja and Luis Valera in Spanish; Joaquim Ruyra and Diego Ruiz in Catalan –, through the difficult times under Civil War and Francoism – Noel Clarasó and Álvaro Cunqueiro in Spanish; Pere Calders, Joan Perucho and Maria Aurèlia Capmany in Catalan –, or already in the more fresh-aired years that went from the regime's decline to the turn towards democracy, when a group of writers began their literary career – in Spanish Juan José Millás, José María Merino and Cristina Fernández Cubas; in Catalan Maria Antònia Oliver and Jaume Fuster –, until the generation that started writing at the beginning of the twenty-first century – the Catalan Albert Sánchez Piñol and the Spanish José María García Hernández. Special attention is given to some themes discernible in the texts, such as the figure of the double, objects with preternatural powers and other fantastic phenomena.

In sum, this work proves that the terms «ideology» and «fantastic literature» are profitable and appropriate analytical categories within Humanities. In contrast to marvellous texts, the treat that identifies fantastic literature is the tendency toward a fragmented state, a phenomenon parallel with the process to fragmentariness undergone by power in the modern period. Meanwhile, the analysis shows a trend caricaturing preternatural or supernatural faith in texts, in which madness functions as a possible explanation for the extraordinary events, but it shows parodies of scientific stiffness along with the apology of fantastic fiction as well, whereby this narrative mode would potentiate the freedom of thought, promotion of changes of mentality and behavior and paying attention to violence caused by institutionalized confessions and discourses of hatred. For this purpose, the authors use narrative tools that produce uncertainty about definite principles, showing also a propensity for distorting ideas or social convictions that, if presented in a different way, would prove robust and attractive: from the naturalization of traditional religious beliefs through an apparent rationalism of positivist nature to metafictional carnavalisation destabilizing epistemological and ideological assumptions of reality. However, it would be wrong to disregard stories denouncing, in a more or less

obvious way, offences or political injustices, especially those targeting the ISA, for instance the imperialist, totalitarian or corrupt State, the Church as a forbidding apparatus, or the family as a patriarchal redoubt. National issues do not go unnoticed either in the analysis, sometimes accompanying an ecologist perspective and an evilly-shaped spectrum of capitalism, sometimes reviving the past that has been deformed by the ruling power. In all these clearly ideological stories, fantasticity provides subtle shades contributing to outlining renewed meanings, challenging ideological idealizations stemming from historically and politically legitimated discourses.

# Polityczne wymiary nierealnego: element ideologiczny w hiszpańskiej i katalońskiej prozie fantastycznej


Streszczenie

Zasadniczym zagadnieniem analizowanym w niniejszej monografii jest rola, jaką w literaturze fantastycznej, rozumianej jako odrębny tryb narracyjny, odgrywają elementy ideologiczne mające wpływ na wieloznaczność narracji. Rozprawa składa się z dwóch wyraźnie wyodrębnionych części. Pierwsza ma charakter teoretyczny; w drugiej przedstawiono analizę utworów literackich traktujących o zjawiskach, które z punktu widzenia paradygmatu naukowego, dominującego w czasach współczesnych, należy uznać za nierealne. W części tej zostały omówione wybrane opowiadania fantastyczne autorstwa pisarzy tworzących w językach hiszpańskim i katalońskim, opublikowane od końca XIX wieku aż po wiek XXI. Jako że próba zdefiniowania powiązań między fantastycznością a ideologią w tekście literackim jest dość nowym zagadnieniem badawczym w obszarze literaturoznawstwa, obie części charakteryzują się podobną obszernością i są równie istotne dla analizy zagadnienia będącego głównym przedmiotem rozprawy.

Rozważania rozpoczynają się od wyjaśnienia terminów, którym w niespecjalistycznym dyskursie przypisuje się często nie do końca sprecyzowane pole semantyczne. Wyjaśnienie to jest niezbędne, gdyż pozwala wypracować definicję, zgodnie z którą pojęcie literatury fantastycznej jest rozumiane w rozprawie. Wprowadzone zostają zatem rozróżnienia między literaturą fantastyczną a literacką cudownością, surrealizmem, realizmem magicznym, *fantasy* czy fantastyką naukową. Dokonane spostrzeżenia pozwalają wysnuć wniosek, iż istota literatury fantastycznej zasadza się na

konfliktowej naturze, jaką w tekście wykazuje element nierealny – jako motyw sprzeczny z konwencjonalną ideą rzeczywistości wywołuje on konflikt będący zasadniczym elementem opowiadanej historii oraz stymuluje rozwój akcji i refleksję dygresyjną. Dla rozróżnienia między cudownością i literaturą fantastyczną wprowadzone zostały dwa terminy: *sobrenatural* (nadprzyrodzony), którym określa się elementy cudowności, szczególnie chrześcijańskiej, oraz *preternatural* («pozanaturalny»), stosowany w odniesieniu do elementów fantastycznych będących przedmiotem analizy przedstawionej w monografii.

W pierwszej części książki omówione zostały wybrane teorie dotyczące zjawiska nierealności w tekstach literackich; przedmiotem rozważań stały się również najważniejsze dla niniejszej rozprawy teorie dotyczące pojęcia ideologii. Mimo iż rozróżnienia zaproponowane przez Todorova – stojącego na czele teoretyków literatury fantastycznej, których opinie przedyskutowano w pracy – pozostają obowiązkowym punktem odniesienia w badaniach nad interesującym nas zagadnieniem, sformułowana przez niego definicja skupiająca się na idei niezdecydowania, jakiego winien doświadczyć czytelnik implikowany, nie została wykorzystana w późniejszej analizie opowiadań. Rozważania innych badaczy rozwijające jego koncepcję zostały wybrane z uwagi na użytą metodologię i omówione w porządku chronologicznym. Perspektywa zaproponowana przez I. Bessière, wprowadzająca do teorii literatury fantastycznej interesujące aspekty historii kultury, jak i ujęcia włączające psychoanalizę oraz (post)marksizm, zastosowane przez R. Jackson lub J. Monleóna, wzbogacają schematyczny system rozróżnień Todorova i bez wątpienia wzmacniają fundamenty krytycznego podejścia do utworów zawierających elementy fantastyczne. Przedmiotem refleksji stała się również idea kresu literatury fantastycznej rozumianej w znaczeniu klasycznym, skonfrontowanej z nowoczesną literaturą tego rodzaju, czyli «literaturą neofantastyczną» w ujęciu J. Alazrakiego czy klasyfikacją M. Erdal Jordan odwołującą się do funkcji języka w określaniu typu fantastyczności w tekstach. Ponadto arcyważne okazują się podejścia metodologiczne wiążące rozumienie literatury fantastycznej z recepcją utworów literackich, na przykład propozycja R. Bouvet stosującej pojęcie nieokreśloności do konceptualizacji efektu fantastycznego, który, z kolei, przez D. Roasa łączony jest ze strachem czy niepokojem. Równocześnie badacz ten nie wyklucza humoru z tekstów fantastycznych – komizm, jeśli tylko nie niweczy efektu przerażenia, doprowadza wręcz do jego spotęgowania.

Analizując teorie literatury fantastycznej, należy za każdym razem określić ich uwarunkowania ideologiczne, gdyż teorie te nie są bynajmniej neutralne. Ten brak neutralności przejawiać się może na różne sposoby, począwszy od zastosowania terminów wywiedzionych ze sfery prawno-politycznej (np. legalność) po ustrukturyzowanie idei dokonane zgodnie z leżącymi u ich podstaw założeniami. Poza tym klasyfikacje i pojęcia dotyczące najistotniejszych elementów teorii prozy fantastycznej (np. eskapizm, freudowskie *Unheimliche*, propozycje etyczne w dziełach posługujących się cudownością, odwołujących się do średniowiecza) mogą być rozumiane w odniesieniu do określonych orientacji politycznych. W kontekście sporu między literackimi światami «oddzielnymi», wyraźnie zideologizowanymi, a rzeczywistością, kluczowym aspektem, przedstawionym w rozprawie jako kontrowersyjny, jest przejście od paradygmatu starego ładu do paradygmatu nowoczesności – w pracach literaturoznawczych zbyt często przedstawiane jest ono jako szybki i nagły ruch zmieniający mentalność Zachodu. Opierając się na badaniach poprzedników oraz własnej argumentacji, autor monografii wskazuje szczeliny i niespoistości w logice zastosowanej w standardowej teorii literatury fantastycznej podejmującej to zagadnienie.

W ostatnim rozdziale części teoretycznej omówiono pojęcie ideologii, w szczególności najciekawsze dla przedmiotu rozprawy sposoby jego ujmowania – od założeń marksistowskich, często stosowanych w pracach humanistycznych, po nowocześniejsze i bardziej wolnomyślne koncepcje oddalające się od tamtej tradycji. Przegląd ten dokonany został po to, by odnaleźć metodologie i perspektywy naukowe odpowiednie do analizy kompleksowych zjawisk ideologicznych w czasach współczesnych. Pojęcia ukute przez lewicowe orientacje ideologiczne, takie jak m.in. fałszywa świadomość, urzeczowienie pracy, klasa dominująca, hegemonia czy Ideologiczne Aparaty Państwowe zostały omówione z uwagi na ich użyteczność w analizie utworów dokonywanej z perspektywy teorii ideologii. Nie mogło stać się inaczej, gdyż wielu autorów tworzących opowiadania fantastyczne zostało ukształtowanych w paradygmacie mentalnym, w którym owe pojęcia i terminy musiały pojawić się w sposób niemal nieunikniony. Natomiast podczas analizy wybranych dzieł zostały wzięte pod uwagę przede wszystkim założenia politologa M. Freedena: przypisanie ideologii do grup społecznych (a nie tylko do klas); utożsamienie ideologii z zadaniami, takimi jak legitymizacja władzy, integracja, socjalizacja, symplifikacja czy zorientowanie na działanie; uznanie ideologii za formę myślenia

politycznego oddającego (błędne) postrzeganie i konceptualizacje istniejących czy wyobrażonych światów społecznych; połączenie ideologii z władzą nie tylko wyzyskującą czy stanowiącą zagrożenie. *De facto*, w omówieniu wybranych opowiadań odwołano się do założeń podstawowych, konkretnych ideologii, takich jak: konserwatyzm, liberalizm, anarchizm, socjalizm, nacjonalizm i feminizm, chociaż należy odnotować, iż żadna z nich nie stanowi monolitu, lecz raczej sieć cech, nieidentycznych w różnych krajach i epokach, co znajduje odbicie w analizie przejawów ideologii w tekstach literackich.

Do omówienia wybrano teksty literackie wybitnych twórców literatury fantastycznej z obszaru Półwyspu Iberyjskiego. Estetyczna jakość i złożoność tych utworów pozwalają na dokonanie interesujących odczytań zawartych w nich elementów ideologicznych. Wybrani autorzy są przedstawicielami kilku ważnych nurtów hiszpańskiej i katalońskiej beletrystyki; reprezentują również różnorodne sposoby rozumienia zjawiska literatury i problematycznego działania elementów nierealnych w utworze. Przedmiotem refleksji stały się opowiadania pochodzące z różnych okresów. Pierwszą grupę stanowią teksty napisane pod koniec XIX i na początku XX wieku, czyli w momencie swoistej fuzji realizmu i rozwijającego się modernizmu; ich autorami są: Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Miguel Sawa, Pío Baroja i Luis Valera (w języku hiszpańskim) oraz Joaquim Ruyra i Diego Ruiz (w języku katalońskim). Trudne czasy wojny domowej (1936–1939) i frankizmu reprezentują Noel Clarasó i Álvaro Cunqueiro (w j. hiszpańskim) oraz Pere Calders, Joan Perucho i Maria Aurèlia Capmany (w j. katalońskim), a zmierzch reżimu i okres przechodzenia do demokracji grupa pisarzy, którzy w tamtym czasie rozpoczęli swoje kariery literackie – Juan José Millás, José María Merino i Cristina Fernández Cubas (w j. hiszpańskim) oraz Maria Antònia Oliver i Jaume Fuster (w j. katalońskim). Do pokolenia tworzącego na początku XXI wieku należą natomiast Albert Sánchez Piñol (w j. katalońskim) oraz José María García Hernández (w j. hiszpańskim). Podczas analizy szczególną uwagę poświęcono motywom wykorzystanym w utworach, takim jak: postać sobowtóra, przedmioty o nieprawdopodobnych właściwościach oraz innym zjawiskom fantastycznym.

W rozprawie dowiedziono, iż terminy «ideologia» i «literatura fantastyczna» są kategoriami analitycznymi użytecznymi dla nauk humanistycznych. W odróżnieniu od utworów posługujących się cudownością literatura fantastyczna cechuje się skłonnością do fragmentaryczności, co

nie pozostaje bez związku z procesem fragmentaryzacji, jakiemu uległa władza w okresie nowoczesnym. Przeprowadzone badania ujawniły jednocześnie tendencje do karykaturowania wierzeń *preternaturalnych* lub nadprzyrodzonych pojawiających się w tych tekstach, w których szaleństwo przedstawione zostało jako możliwe wytłumaczenie nadzwyczajnych wydarzeń. W toku analizy udało się również wskazać przypadki parodiowania naukowego rygoryzmu i apologizowania prozy fantastycznej, która – w ich świetle – jawi się jako tryb narracyjny poszukujący wolności w sposobie myślenia, upowszechniający zmiany w mentalności i zachowaniu oraz zwracający uwagę na przemoc wywieraną przez zinstytucjonalizowane systemy religijne i dyskursy nienawiści. Aby osiągnąć te cele, autorzy korzystają z technik narracyjnych wywołujących stan niepewności w odniesieniu do określonych zasad oraz wypaczają idee i przekonania, które, przedstawione w inny sposób, mogłyby okazać się solidne i atrakcyjne: od naturalizacji tradycyjnych wyznań religijnych poprzez pozorny racjonalizm pozytywistyczny do metafikcyjnej karnawalizacji destabilizującej epistemologiczne i ideologiczne postulaty, na których zasadza się odbiór rzeczywistości. Należy jednak docenić opowiadania mniej lub bardziej wyraźnie denuncjujące krzywdy lub niesprawiedliwość polityczną, których dopuszczają się Ideologiczne Aparaty Państwowe: państwo imperialistyczne, totalitarne czy skorumpowane, Kościół wprowadzający system zakazów czy rodzina rozumiana jak bastion patriarchalizmu. Podczas analizy wskazano również na kwestie narodowe – czasem towarzyszy im perspektywa proekologiczna i przedstawienia różnych przejawów zła wyobrażającego kapitalizm, w innych znów przypadkach ożywiają one przeszłość wypaczoną przez władzę rządzącą. We wszystkich tych wyraźnie zideologizowanych opowiadaniach fantastyczność stała się środkiem, dzięki któremu autorom udało się w subtelny sposób dokonać odnowienia znaczeń, w szczególności poprzez podanie w wątpliwość ideologicznych idealizacji wypływających z historycznie i politycznie usankcjonowanych dyskursów.

Redaktor / Editora: Elżbieta Kostecka
Redaktor techniczny / Editora técnica: Dorota Borowiak
Skład komputerowy / Maquetación: Eugeniusz Strykowski

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. A. FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl
Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl
Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 28,50. Ark. druk. 30,625.

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

El título del presente estudio conecta lo fantástico con lo ideológico. Si bien a primera vista unirlos podría parecer una aporía –la imposibilidad de lo imaginario y la mundanidad de lo político–, en realidad es un fenómeno habitual en el pensamiento humano. Y no se trata únicamente de la representación literaria de utopías planteadas desde orientaciones populistas, libertarias o totalitarias, ni de creaciones alegóricas en que se desarrollan en paralelo secuencias de manifiesta cotidianeidad y forjado trascedente, aunque no cabe descartarlas en el complejo repertorio de referencias y alusiones literarias. Lo crucial aquí son dos rasgos compartidos por lo fantástico y lo ideológico, es decir, la virtualidad y la ambigüedad o indeterminación, los cuales permiten transformar la visión de lo real presente en el imaginario individual y colectivo. Ahora bien, ¿qué se entiende por literatura fantástica? En el ámbito académico ha sufrido multitud de interpretaciones, asimilándose a los cuentos de hadas, el surrealismo, el realismo mágico, lo *fantasy* o incluso la ciencia ficción. Sin embargo, en este trabajo primará la concepción más habitual y congruente dentro de dicho ámbito: un relato en que un suceso imposible se alza como motor narrativo de la historia, comportando un conflicto de naturaleza ontológica, epistemológica o existencial, con la consiguiente sensación de inquietud o temor en los lectores y lectoras. Por su parte, la ideología no solo se entiende aquí desde los posicionamientos marxistas dominantes en la esfera investigadora, sino también desde otras perspectivas más abiertas y enriquecedoras que han surgido en las últimas décadas.

En este volumen, pues, se analiza la inscripción del componente ideológico en la literatura fantástica desde un punto de vista teórico, pero también aplicándolo al análisis de una selección de narrativa breve española y catalana, cuyos autores son en general primeras espadas de este tipo de relatos.

«Se trata de un novedoso trabajo que viene a llenar un vacío en los estudios sobre lo fantástico y que se convertirá, sin duda, en una monografía de obligada consulta para los especialistas e investigadores en la materia»

David Roas, Universitat Autònoma de Barcelona

«El gran aporte de este libro lo constituye, sin duda alguna, la perspectiva novedosa desde la que el autor aborda la narrativa fantástica al enlazarla con las contribuciones teóricas relativas al concepto de ideología, mediante la combinación de unos rigurosos planteamientos teóricos y de unos análisis críticos de gran lucidez de los relatos fantásticos españoles y catalanes seleccionados»

Natalia Álvarez, Universidad de León

ISBN 978-83-232-2995-7
ISSN 0554-8187