

## **EXPLORADORES DE LO (IR)REAL. NUEVAS VOCES DE LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL**

Estos son buenos tiempos para la ficción fantástica en España. En la última década, un amplio número de escritores, nacidos entre 1960 y 1975, ha optado por cultivar lo fantástico como vía de expresión privilegiada. No pretendo hablar de ‘generación’ (un concepto desterrado ya por la historiografía literaria), sino de una apuesta común por el relato fantástico, manifestada a través de una amplia variedad de estilos, recursos y temáticas: desde los que optan por vías más tradicionales, a los que exploran nuevas formas y motivos directamente vinculados con las preocupaciones estéticas e ideológicas de la posmodernidad. Una nómina de autores formada por (y no los menciono a todos) Fernando Iwasaki, Ángel Olgoso, Manuel Moyano, David Roas, Félix J. Palma, Care Santos, Ignacio Ferrando, Jon Bilbao, Patricia Esteban Erlés, Juan Jacinto Muñoz Rengel y Miguel Ángel Zapata<sup>1</sup>.

Herederos de los grandes maestros del género todavía en activo, como Cristina Fernández Cubas, José María Merino o Juan José Millás, esta nueva hornada de escritores ha asumido el cultivo de lo fantástico con total normalidad, sin complejos.

Porque no hay que olvidar que la historia de lo fantástico en España no ha sido fácil. Todavía hay quien se sorprende cuando se reivindica la existencia de una tradición fantástica española, que surge en el Romanticismo y llega, sin interrupción, hasta nuestros días. Basta citar algunos nombres para hacer evidente tanto la existencia de esa tradición como la importancia de los autores que la integran (en su mayoría, nombres centrales del canon literario español): Espronceda, Zorrilla, Alarcón, Bécquer, Galdós, Pardo Bazán, Pío Baroja, Valle-Inclán, Unamuno, Max Aub, Alfonso Sastre, Juan Benet, o Javier Marías<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cuentos de la mayoría de estos autores han sido recogidos en el volumen *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual* (2009), editado por Juan Jacinto Muñoz Rengel (él mismo autor de excelentes textos fantásticos). En la bibliografía al final de este artículo se incluyen los títulos de varios de los libros de cuentos de estos escritores. Asimismo, una primera aproximación al asunto central de este artículo puede leerse en Muñoz Rengel (2010).

<sup>2</sup> Véanse, al respecto, Roas (2002a), (2002b), (2003) y (2006a), Roas y Casas (2008), y , entre otros, Molina Porras (2001) y (2006).

Sin embargo, hasta fechas muy recientes lo fantástico no ha dejado de ser maltratado en la mayoría de estudios e historias literarias, gobernados por una errónea concepción que ve (o veía) en el realismo una característica esencial y definitoria de la literatura española: así, en tales trabajos o bien se elude hablar de los textos fantásticos, que quedan sepultados bajo la producción realista, o bien, cuando se les presta una mínima atención, se les reduce a expresiones marginales, espurias e incluso subliterarias.

Esta buena salud de la narrativa fantástica actual se debe a varios factores, algunos de los cuales ya examinamos Ana Casas y yo en el prólogo a nuestra antología *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo xx* (2008). Allí bautizamos a las dos últimas décadas de dicho siglo como «años de normalización», puesto que, si bien lo fantástico no había dejado de cultivarse ni en los momentos de máxima presión realista, en ese periodo alcanza un reconocimiento que nunca antes había tenido, tanto por la atención que recibe de los escritores como por la positiva acogida que le deparan los lectores, los críticos y el mundo editorial.

Uno de los factores expuestos en dicho prólogo cobra todavía mayor importancia en relación a la obra de los nuevos narradores que aquí quiero analizar: la asunción de que lo fantástico es un magnífico medio expresivo para explorar y representar todo aquello que se nos escapa de la realidad y de la compleja interioridad del ser humano. Lo fantástico ofrece inquietantes metáforas sobre la condición del individuo contemporáneo, a la vez que indaga en las zonas oscuras que se ocultan tras lo cotidiano.

Los nuevos narradores conocen muy bien los entresijos del género y su historia. Son autores que se han formado con la lectura de los maestros extranjeros de lo fantástico, y aquí hay que destacar la labor de editoriales especializadas como Minotauro, Siruela, Valdemar, o Martínez Roca; sin olvidar a Alianza y Bruguera, que trajeron a Lovecraft, a Machen, a los clásicos de la novela gótica y reeditaron a tantos otros autores fundamentales.

Pero son también escritores que han asistido a la dignificación del cultivo de lo fantástico en la literatura española gracias a las obras de Fernández Cubas, Merino, Millás o Tomeo, escritores que, a su vez, bebieron de Borges y Cortázar, las grandes referencias en español, que, por su parte, tanto deben a Poe, Maupassant y Kafka (la gran influencia, sin duda, para los autores del siglo xx).

Y junto a esa educación literaria, los nuevos narradores fantásticos son escritores formados también en el mundo audiovisual: el cine fantástico y de terror, las series de televisión (sobre todo aquellas que conforman la educación sentimental de muchos de ellos: *Historias para no dormir*, *The Twilight Zone* y *Night Gallery*). A todo eso hay que añadir, evidentemente, el importantísimo influjo del cómic y de los videojuegos. Influencias que marcan decisivamente el gusto de los narradores (y lectores) actuales, y, sobre todo, la forma de enfrentarse literariamente a lo fantástico (lenguaje, estructura, motivos).

El primer aspecto a tener en cuenta para establecer una poética general de lo fantástico contemporáneo es el nuevo paradigma de lo real que se instaura en la Posmodernidad.

Los avances de la física einsteiniana y de la mecánica cuántica, la neurobiología, la filosofía constructivista, la cibercultura y las nuevas tecnologías, proponen un nuevo 'contrato' con lo real que ha acabado con la idea de una realidad supuestamente objetiva, que

existía por sí misma más allá del ser humano (reducido, por tanto, a ser un simple inquilino de ésta). Frente a una realidad regida por certezas matemáticas y, por ello, ordenable, incluso predecible (la visión newtoniana), este nuevo paradigma concibe la realidad como una entidad inestable, caótica, inexplicable por sí misma y, lo que es esencial, sujeta a la percepción del individuo. Nosotros no percibimos la realidad, la *construimos*.

Así, vivimos en un universo descentrado, sin verdades generales, sin puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a la realidad (y a nuestra propia identidad), lo que se traduce en un permanente cuestionamiento de ésta.

Sin embargo, ello no ha impedido que establezcamos (que *inventemos*), en función de las rutinas y regularidades que componen nuestro vivir diario, unos límites que nos permiten movernos con cierta confianza en eso que denominamos realidad, entendida, por tanto, como una construcción cultural. El objetivo de la literatura fantástica es, precisamente, desestabilizar dichos límites, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos.

Porque ahora ya no se trata simplemente de postular excepciones al orden de lo real (como se planteaba a lo largo del siglo XIX y durante buena parte del XX), sino de revelar su anormalidad, en muchos casos a través de mínimas alteraciones que provocan que lo que hasta ese momento se presentaba como normal, familiar, derive hacia la más pura e inquietante inestabilidad.

Una concepción de lo fantástico que los propios autores han hecho explícita: así, Ángel Olgoso reivindica el «extrañamiento» como vía de percepción y reflexión sobre la realidad; por su parte, Ignacio Ferrando declara que el objetivo de sus textos es «cuestionar lo real»; una idea en la que insiste también Juan Jacinto Muñoz Rengel, cuya voluntad es «indagar en los límites», cuestionar «nuestro concepto de lo real». Asimismo, Jon Bilbao señala que concibe sus relatos como «búsqueda y metáfora de lo que desconocemos de nosotros»; idea que corroboran Miguel Ángel Zapata, que define lo fantástico «como desorden del mundo y vuelta de tuerca que rompe las costuras del orden lógico», y Patricia Esteban Erlés, quien señala que lo fantástico es la «fractura de lo cotidiano», la «protesta contra la supuesta normalidad de las cosas» (las citas provienen de Muñoz Rengel y Roas: 2010).

Entre los diversos aspectos que definen lo que podríamos denominar la poética fantástica de los autores actuales, voy a analizar tres que considero esenciales: 1) la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad; 2) las alteraciones de la identidad (nuevas variantes del motivo del doble, la metamorfosis, la animalización); y 3) el recurso de darle voz al Otro, de convertir en narrador al ser que está a otro lado de lo real.

Aunque antes no viene mal recordar que lo fantástico posee unas convenciones formales y temáticas bien definidas que los escritores adoptan (situándose, así, en una tradición) y que los lectores esperan encontrar en los textos, pero que, al mismo tiempo, tales convenciones son susceptibles de ser modificadas en función de las variaciones en la concepción y representación de lo real y el individuo, siempre con la intención de inquietar al lector con la irrupción de lo imposible. Por ello, a la vez que se ensayan nuevos recursos formales y temáticos (metaficción, metalepsis, transgresiones lingüísticas, juegos con el humor...), siguen empleándose los motivos fantásticos tradicionales (el fantasma, el doble,

el vampiro, la alteración de las coordenadas espaciales y/o temporales...), eso sí, actualizados y adaptados para la expresión de las nuevas ideas sobre realidad e identidad. La historia de lo fantástico está decisivamente marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que conoce muy bien el género y que cada vez se muestra más escéptico ante lo real.

### **Yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad**

Lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible.

Pero, al mismo tiempo, y esto es esencial, los relatos fantásticos también coinciden en demostrar que tales realidades no pueden convivir: cuando esos órdenes –paralelos, alternativos, opuestos– se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se hace todavía más extraña, absurda e inhóspita.

En los relatos fantásticos actuales esa yuxtaposición suele ser planteada sin demasiadas estridencias: mínimas alteraciones en el orden de realidad en el que habita el protagonista terminan por revelar que se ha producido el deslizamiento definitivo hacia otra realidad, que el protagonista debe asumir. En la mayoría de ocasiones, el personaje lo hace dominado por la inquietud de saberse ante lo incomprensible, pero, sobre todo, de saber que no hay vuelta atrás. A diferencia de los textos de otras épocas, la actuación de los personajes es, podríamos decir, menos dramática. Da la sensación de que están tan perdidos en una realidad como en otra. Aunque, inevitablemente, y de ahí su efecto fantástico, ese deslizamiento entre realidades siempre resulta traumático, porque es imposible. Algo que el personaje debe asumir sin llegar nunca a poder comprenderlo.

Un ejemplo excelente de este tipo de narraciones lo tenemos en «Vencio a la molinera», de Félix J. Palma (recogido en su libro *El vigilante de la salamandra*, 1998). En este caso la alteración de la realidad en la que habita el protagonista parece producirse simplemente por la irrupción de una palabra desconocida –y, ligada a ella, un referente desconocido–, que sólo él ignora: el «vencio» del título. Evidentemente, esa nueva palabra (y ese nuevo referente) arrastrará consigo un nuevo orden de realidad.

Palma abre su relato narrando el accidentado vuelo de regreso que sufre el protagonista (ha pasado quince días en Boston), lleno de salvajes turbulencias que le provocan un vértigo (y un miedo) atroz. Una terrible experiencia que inevitablemente el propio personaje y el lector valorarán como una posible (pero incompleta) explicación del fenómeno imposible que a continuación se narra.

Tras descansar toda la noche, el protagonista se levanta en plena forma, sin secuelas del mareo, y admite –en un juego implícitamente irónico– que «Durante la ducha fui recuperando mi existencia, reconociendo como mío todo lo que me rodeaba» (86). Es decir, reconoce su realidad. Pero inmediatamente ésta se va a resquebrajar gracias a la apa-

rición de esa palabra desconocida. Su amiga Berta, que ha estado cuidándole el piso durante su ausencia, ha dejado pegada en la puerta del frigorífico –tal y como él le había pedido– la receta de algún plato sencillo pero con el que pudiera sorprender –y conquistar– a Mónica. La receta es la del «Venco a la molinera» que sirve de título al cuento. Como le sucede ahora mismo al lector de este artículo, el protagonista reacciona con sorpresa natural, pues la palabra no le suena de nada. Por eso, ignorante en materia gastronómica, deduce que debe tratarse de algún pescado o de alguna sofisticada exquisitez culinaria.

Como confía en su amiga, baja al supermercado a comprar los ingredientes (nos movemos en un ámbito cotidiano, tan anodino y vulgar como la vida real). Y allí encuentra un congelador lleno de vencos, lo que no sólo demuestra que éste existe (encima es un ave parecida al pollo), sino que (y sobre todo) ello incide en la aparente normalidad de todo el asunto. Digamos que, por ahora, el problema es del protagonista y no de la realidad.

Tras hacer la compra, vuelve a casa, se viste con un ridículo delantal que compró, antes de salir de viaje, para impresionar a Mónica (decorado con pollos azules; después se entenderá por qué menciono este detalle) y se pone a cocinar. Horas después llega Mónica y, pese a lo que esperaba, ésta no muestra sorpresa alguna ante el plato que ha preparado, lo que le confirma al protagonista que no se trata de un manjar tan sofisticado como él había supuesto; incluso Mónica se burla un poco al calificarlo irónicamente de «original» por cocinarle ese plato. El protagonista le dice entonces que él hubiera preferido pollo. Y entonces asistimos al segundo fenómeno sorprendente del relato (y que a nosotros los lectores nos impacta más): Mónica nunca ha oído hablar del pollo. Incluso le pregunta si es algún tipo de pescado. La misma reacción que él tuvo ante la palabra *venco*. Eso provoca la primera discusión de la noche. Y encima el venco no sabe «especialmente raro ni sabroso» (p. 92). El personaje trata de arreglar el desastre sirviendo champán, poniendo a Lester Young en el equipo –el mundo sigue siendo aparentemente el normal, el que conoce el lector–, e incluso se atreve a lanzar un tímido ataque sexual. Que enseguida refrena, porque su cerebro sigue obsesionado ante la inaceptable idea de que Mónica desconozca lo que es el pollo. El protagonista necesita entender lo que ocurre y acude a la enciclopedia para demostrar el error de su amiga. Pero en el tomo ORNI-PROS *pollo* no aparece. Ése es el momento en el que su mundo empieza a resquebrajarse. La enciclopedia, un instrumento que ordena y legitima (en tanto que institucionaliza y hace compartida) nuestra realidad, hace todo lo contrario: corroborar el fenómeno imposible (tal y como le ocurre al Borges protagonista de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»). El protagonista empieza a sentir que su realidad ha dejado de ser la misma: incluso le sorprende la figura de un pescador chino que reposa sobre la televisión, «como si lo viese por primera vez, [...] tratando de recordar por qué cauce había llegado hasta mí» (94).

Su obsesivo comportamiento (aunque esperable para nosotros), provoca que Mónica acabe marchándose muy enfadada. Entonces, el protagonista vuelve a la enciclopedia, donde le espera, en su correspondiente posición alfabética, la palabra *venco*: «La definición lo tildaba de cría de ave y, en particular, de la gallina, plato de mesa habitual, fuese frito o asado, y el dibujo me lo mostraba en un corral, atiborrándose de pienso, el plumaje de un inesperado color azul suave, las patas gruesas y cortas y la cola rematada

en una llamativa pluma naranja» (95). Los mismos pájaros azules, como no tarda en comprobar, que aparecen dibujados en el ridículo delantal con el que quería impresionar a Mónica. El protagonista llega a una conclusión que lo inquieta profundamente:

El pollo no existía ahora, al parecer nunca había existido; en su lugar, aunque menos discreto, había algo llamado venco, aquello que Berta, respetando mis ruegos de simplicidad, me había recomendado cocinar. Aceptar eso suponía, sin embargo, admitir que aquella realidad no era la mía, que me encontraba en otro mundo, quizá en una de esas dimensiones paralelas tan de moda en televisión, una réplica exacta en todos sus detalles, salvo en el ya mencionado. Pero, ¿desde cuándo habitaba un mundo que no era el mío? ¿Cuándo había tenido lugar el trasvase? El pollo era mi único referente con la realidad perdida (95-96).

Y en ese momento recuerda (otra ironía más) que la última vez que comió pollo fue en el aeropuerto de Boston, antes de subir al avión. Y eso le lleva a evocar de nuevo las terribles turbulencias, la cara de desconcierto de las azafatas, «la cortísima vibración de turmix que experimentamos antes de aquella especie de salto mortal sobre nosotros mismos, aquel desagradable desprendimiento del alma [...] Aquél debió de ser el momento de nuestro trapicheo dimensional. El resto del viaje transcurrió ya en la dimensión contigua, sin duda; la nuestra debió de haberse desfondado justo por aquel sitio, arrojándonos sin remisión a la realidad vecina, aquella realidad sin pollos en la que ahora me encontraba atrapado» (96).

Para examinar esa nueva realidad, se asoma a la ventana, y si bien lo que ve es perfectamente normal, cotidiano, no puede más que tomarlo por un «disfraz de normalidad», porque ya no se fía de lo que ve. Y eso le lleva a realizar nuevas pruebas: baja a la calle y se dirige al Palacio del Pollo, un restaurante donde él suele comprar la cena cuanto no tiene ganas de cocinar. Pero lo que le espera es –ya lo suponíamos– el Palacio del Venco. El lugar y los platos que allí se sirven insisten en normalizar el mundo: «la realidad en que había naufragado parecía tan idéntica y habitable como la realidad a la que había pertenecido hasta tomar aquel maldito avión» (98). Aunque el protagonista sigue sintiéndose ajeno a ésta.

Y un nuevo temor aflora en su mente: que el venco no sea la única anomalía del mundo, lo que le lleva a afirmar, muy al estilo de los personajes de Maupassant: «Nunca podría estar seguro de que aquello fuese todo y viviría en una incertidumbre constante, esquizofrénica, acechado las veinticuatro horas del día por algo larvado en la rutina, siempre dispuesto a eclosionar y mostrarme el fondo del abismo. Viviría aterrado, receloso, incomprendido y solo, irremediablemente solo» (99). Eso es lo que verdaderamente le aterroriza: saber que siempre será un extraño fuera de lugar en un mundo que ya no es el suyo, pero donde debe forzosamente habitar.

Continúa su exploración nocturna en busca de algo que dé sentido a lo que está ocurriendo. Entra en un periódico (después nos enteraremos de que lo hace para encargar un anuncio por palabras donde pide mantener correspondencia con los amantes del pollo, «mi grito de socorro», 102). Después, sale de la ciudad en busca de una granja de vencos: «Necesitaba verlos... tocarlos, que sé yo» (100). No tarda demasiado en dar con una,

y, tras saltar la valla, mata salvajemente a varios ejemplares... Un desahogo necesario y terapéutico (pero inútil) «antes de aceptar dócilmente las nuevas condiciones de mi existencia» (101).

Agotado, regresa a su piso. Y llegamos al desenlace del cuento: sentado junto al teléfono, mientras espera (inútilmente) que algún amante del pollo se ponga en contacto con él, su mirada se posa de nuevo en la figurita del pescador chino, «rogando porque aquella figura, que no recordaba haber comprado, no anunciase el principio del fin» (103). Una nueva anomalía que revela una nueva realidad en la que el protagonista siempre va a sentirse fuera de lugar.

Como dije antes, la realidad se convierte en otra por una «simple» modificación lingüística. En el cuento de Palma no hay monstruos, ni grandes cataclismos, ni terribles apariciones fantasmales acosando al protagonista. «Sólo» el cambio de una palabra, que marca el desembarco del protagonista en otra realidad. No importa la razón que lo explique: ¿realmente sirve de algo plantearse ese salto entre dimensiones? ¿O acudir a la idea de multiverso, tan habitual en la ciencia ficción? Lo único cierto es que ese fenómeno imposible (y como tal incomprensible) ha ocurrido y que el personaje no tiene otra opción que asumir su nueva realidad. Una realidad muy parecida a la suya, tan habitable como la original... pero sin pollo.

Fernando Iwasaki narra otro impactante trasvase de realidades en su microrrelato «La cueva» (en *Ajuar funerario*, 2004) a través de una mínima transgresión lingüística:

Quando era niño me encantaba jugar con mis hermanas debajo de las colchas de la cama de mis papás. A veces jugábamos a que era una tienda de campaña y otras nos creíamos que era un iglú en medio del polo, aunque el juego más bonito era el de la cueva. ¡Qué grande era la cama de mis papás! Una vez cogí la linterna de la mesa de noche y les dije a mis hermanas que me iba a explorar el fondo de la cueva. Al principio se reían, después se pusieron nerviosas y terminaron llamándome a gritos. Pero no les hice caso y seguí arrastrándome hasta que dejé de oír sus chillidos. La cueva era enorme y cuando se gastaron las pilas ya fue imposible volver. No sé cuántos años han pasado desde entonces, porque mi pijama ya no me queda y lo tengo que llevar amarrado como Tarzán.  
He oído que mamá ha muerto.

Al denominar *cueva* a la *cama*, ésta se convierte en una nueva realidad gracias a un procedimiento recurrente entre los nuevos autores fantásticos: la literalización de la metáfora (un recurso al que volveré más adelante). El texto de Iwasaki recuerda a otro inquietante microrrelato: «El pozo», de Luis Mateo Díez, donde el hermano del narrador-protagonista se cae a un pozo y entra en una nueva dimensión, desde la que, años después, enviará un sorprendente mensaje: «Este es un mundo como otro cualquiera». Aunque hay una diferencia esencial entre ambos textos, que potencia aún más la dimensión fantástica del microrrelato de Iwasaki: en éste quien narra es la voz imposible del ser que está al Otro lado. ¿Cómo llega entonces hasta nosotros? (En el tercer apartado de este artículo analizaré con detalle este recurso.)

«Los habituales de La Brioché», de Juan Jacinto Muñoz Rengel (recogido en *88 Mill Lane*, 2005), nos proporciona un ejemplo de otro de los recursos formales más innovadores en el cuento actual: la metaficción, donde el efecto fantástico surge de la intersección entre la realidad y la ficción, dos órdenes irreconciliables entre los que no existe continuidad posible. Cortázar y Merino, por citar dos maestros del género, acuden en varios de sus relatos al juego transgresor con la metaficción.

En el cuento de Muñoz Rengel, a diferencia de los cuentos de Palma e Iwasaki antes comentados, el personaje no sufre una experiencia traumática que le traslada a otra dimensión. Aquí todo sucede entre las paredes de un café londinense (La Brioché) donde el narrador-protagonista pasa las horas inventándose las vidas de sus clientes habituales. Seres con los que nunca ha hablado (ni pretende hacerlo) y de los que nada sabe, ni siquiera sus nombres. Porque él prefiere imaginar, crearles una vida, cómodamente refugiado entre los límites de sí mismo.

Esa placentera situación empieza a alterarse el día en que los habituales –tan solitarios como él– empiezan a relacionarse entre sí: «no me gustaba que mis personajes hablaran entre ellos, y se relacionaran, mezclándolo todo y escapando de mi control» (15). Resulta muy revelador que no hable de ellos como personas, sino que los trate de «mis personajes», lo que por otro lado es lógico, puesto que él se erige en narrador de esas vidas que les inventa.

La pelea entre dos de los habituales marcará, como el propio protagonista reconoce, el «principio del caos». Él, que hasta ese momento no era más que un *voyeur*, se ve obligado a intervenir para poner paz, lo que le hace –por primera vez– entrar en contacto directo con «sus» personajes. Sobre todo con la anciana a la que él, en su imaginación, ha bautizado Marion O'Connor y ha convertido en una poeta alabada por la crítica. La mujer se acerca a su mesa para agradecerle su intervención y para decirle (pues ella también le ha observado durante los días precedentes) que, ya que son los únicos que pasan el tiempo escribiendo, podrían quedar un día para tomar el té y así ella le enseñaría sus poemas. En ese momento, el protagonista comete, involuntariamente, su primer gran error (proyectando sus ficciones en la realidad) al decirle que todavía no ha tenido oportunidad de leer sus poemas, pero que muchas veces ha pensado en acercarse a una librería y comprar alguna de sus obras. Extrañada, la anciana le responde que nunca ha publicado ningún libro.

Al día siguiente vuelven a verse y ella le comenta divertida que debe tener poderes porque al regresar a casa después de su charla había encontrado un mensaje de su agente en el que le anunciaba que Oxford Poets acaba de publicar su primer poemario y que los dos próximos aparecerán en breve. A lo que añade que ha escrito un relato inspirado en su persona, una copia del cual le entrega junto al ejemplar de su libro de poemas. Cuando el protagonista ve el título y el nombre de la autora en la portada, no puede creer lo que sus ojos le muestran: «*These strangers*, by Marion O'Connor».

Completamente trastornado, el protagonista regresa a su casa. Mientras camina, intenta comprender –racionalizar– sin éxito lo ocurrido. Una vez allí encuentra una nota manuscrita «con caligrafía femenina, en la que se me explicaba, mi mujer me explicaba, que ya no podía más, que me abandonaba» (23). El protagonista afirma entonces no re-



cordar haber estado nunca casado. Y empieza a pensar que le falla la cabeza. La nota no termina ahí: su mujer añade que se lleva con ella a Sara y Arturo, «mis hijos» (23). Nervioso, sube al piso de arriba en busca de confirmación, porque eso sí lo tiene claro: nunca ha tenido hijos. El problema es que el lugar está lleno de juguetes, una de las habitaciones tiene dos camas pequeñas, y en el despacho encuentra instantáneas de su mujer, de sus hijos, «en una foto de grupo, conmigo» (23). Su despacho está, además, abarrotado de aparatos ópticos y de documentos cuya presencia no sabe explicar. Entonces se da cuenta de que lleva en la mano estrujados los folios con el cuento que la anciana le había regalado, «y en ellos pude leer la historia que Marion O'Connor había escrito sobre él, sobre el personaje solitario al que imaginó oftalmólogo, enfrascado en sus investigaciones, padre de familia, abandonado» (24).

Cualquier explicación que trate de proponerse no conduce a ningún lado. Lo único cierto es que la vida del protagonista –del creador de historias– se ha visto sustituida por una nueva trama, por la ficción imaginada por otro personaje, al que él mismo ha dotado de los rasgos necesarios para hacerlo. Un bucle fantástico del que es imposible escapar. Y que destruye la realidad en que hasta ese momento habitaba el protagonista.

### **Las alteraciones de la identidad**

Junto al cuestionamiento de lo real, la transgresión de la noción tradicional de identidad es otro de los asuntos centrales en la nueva narrativa fantástica. Estos cuentos ofrecen un retrato del individuo contemporáneo como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir (eso conduce también a explorar patologías oscuras y comportamientos excéntricos o ridículos que, en ocasiones, bordean lo kafkiano y humorístico). Son seres que buscan una identidad que no se puede alcanzar, pues se hace evidente que ésta es siempre cambiante, provisional. Personajes que, perdidos en ese mar de signos indescifrables que es la realidad, tratan infructuosamente de acomodarla a sus ideas y deseos, de instaurar una apariencia de orden donde poder habitar con cierta tranquilidad. Por eso, en casos extremos, se llega a plantear incluso la total disolución del yo, tanto mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición.

El doble sigue siendo, por todo ello, un motivo constantemente visitado. Pero también en este caso los narradores actuales ensayan nuevas formas de explorar un motivo tan viejo como el propio género fantástico (basta pensar en «El hombre de la arena», de Hoffmann, o en «William Wilson», de Poe).

Una de las variantes que me parecen más innovadoras y, por ello mismo, inquietantes, es aquella en la que el doble no es un reflejo idéntico del protagonista, sino que lo que encarna es una alternativa, como si la vida del personaje en cierto momento se hubiera dividido en dos caminos que se habrían desarrollado independientemente y a la vez. Más que seres desdoblados al estilo tradicional, podríamos decir que se trata de seres «bifurcados». En muchas ocasiones, como vuelta de tuerca irónica, ese doble bifurcado lleva una vida mejor, lo que, por comparación, le hace comprender al protagonista que su vida es un fracaso.

Eso es lo que sucede en «Roger Lévy y sus reflejos», de Ignacio Ferrando (recogido en *Sicilia, Invierno*, 2008), una auténtica transgresión de la encarnación tradicional del motivo del *doppelgänger*, puesto que su protagonista no se enfrenta a un solo doble, a una sola bifurcación de la trama de su vida, sino a muchas. El cuento se inicia de forma aparentemente clásica: Roger Lévy está a punto de batirse en duelo con su doble (escena que tiene un claro precedente en el final de «William Wilson», de Poe). Mientras el juez cuenta hasta diez, el narrador refiere toda la historia. Al estallar la primera guerra mundial, el protagonista duda entre alistarse o quedarse en su pueblo junto a su amada Laurie. Finalmente decide alistarse, una resolución que provoca que otro Roger se materialice, aunque el primero tardará mucho en enterarse de su existencia. Fenómeno que el narrador justifica de esta manera: «Está claro que cuando alguien toma una decisión renuncia a algo, a otra vida, a una serie de hechos que dejan de pertenecerle. El problema surge cuando ese algo se toma la libertad de cobrar entidad propia y le da por pasarse como un duplicado, como un cromo tan idéntico que nadie distinguiría el original de la copia» (68).

Pero las cosas no terminan ahí, ni ello justifica el posterior duelo con el que se inicia el cuento. Porque, una vez finalizada la guerra, las bifurcaciones van a continuar produciéndose: cada vez que el Roger soldado se muestra interesado por alguna mujer, el recuerdo de Laurie (la culpabilidad) acude a su mente, lo que le obliga a abandonar a esa mujer; al mismo tiempo, eso genera una nueva bifurcación y, con ello, un nuevo doble: «se había ido duplicando, sembrando el mundo de reflejos como él, que disfrutaban de una vida que le habían arrebatado» (76). Harto de tanta duplicación, el Roger soldado decide encontrarlos a todos y matarlos.

Una vez cumplida tan inquietante misión, siente la certeza (nadie le ha dicho nada, ¿cómo hacerlo?) de que Laurie se ha casado con el Roger que se quedó en el pueblo. Por lo que vuelve a casa para acabar con el último de sus reflejos, para devolver el orden a su vida. El cuento termina –no podía ser de otro modo– con la muerte en el duelo de los dos últimos (o iniciales) Roger Lévy.

Como vemos, el precedente de «William Wilson» vuelve a ser invocado. Pero la gran diferencia es que el cuento de Ferrando no gira en torno al tradicional acoso de un alter ego malvado o de un doble que pretende suplantarnos, como sucede en el cuento de Poe o, por citar otro ejemplo, en «El derrocado», de Merino. Tampoco acude Ferrando al motivo del doble para revelar aspectos de nosotros mismos que nos son desconocidos (*Jekyll y Hyde*)... «Roger Lévy y sus reflejos» rompe el esperado binarismo en los relatos sobre el doble (lo que intensifica, además, su dimensión fantástica) para proponernos una inquietante reflexión que subvierte la noción habitual de identidad: ¿cuál de todos ellos es el verdadero Roger Lévy? Es más, ¿hay o puede haber un verdadero Roger Lévy? ¿Cómo determinar quién es el auténtico y quién el impostor?

Como advierte Coates (1988: 35), en el siglo xx la divisibilidad del yo ya no se discute, lo que afecta inevitablemente a su representación; pero al mismo tiempo las fisuras en el yo se multiplican y se convierte en una multitud de impulsos que ya no es posible conceptuar en un solo otro: lo que habrá serán muchos otros, y, en todo caso, la aparición de la imagen de uno mismo será, más que una siniestra presencia, un hecho banal de la vida cotidiana. Por eso el doble, como añade Vilella (2007: 196), funciona muy bien

en la narrativa posmoderna: por su carga de profundidad contra la integridad del individuo, y porque, en tanto que inconcebible, es un óptimo instrumento para hacer surgir dudas sobre lo que es (o consideramos) concebible.

Los cuentos sobre el doble se relacionan directamente con aquellos otros en los que también se reflexiona sobre la identidad y, sobre todo, sobre la pérdida de ésta. Aquí también podemos encontrar nuevas variantes temáticas y formales que partiendo de motivos clásicos, proponen otra vuelta tuerca sobre dicho asunto.

Así, por ejemplo, son muchos los relatos en los que los protagonistas experimentan metamorfosis (habitualmente manifestadas a través de un proceso de animalización) o bien intercambios de cuerpos (lo que implica, a su vez, un intercambio de identidades). Aunque hay ocasiones en que tales procesos no los sufren ellos, sino que son testigos de los mismos, lo que, en la mayoría de los casos, les conducirá a ser víctimas de esos monstruos.

Como en los relatos antes analizados, los protagonistas, sean o no narradores de sus historias, no reaccionan de un modo dramático, sino que tratan de entender lo que ocurre para luego intentar adaptarse a una nueva situación que, pese a todo, nunca podrán comprender.

Patricia Esteban Erlés nos proporciona dos ejemplos muy reveladores del motivo del intercambio de cuerpos, ambos recogidos en su libro *Manderley en venta* (2008). En el primero, titulado «Habitante», la narradora-protagonista compra una casa que siempre le ha fascinado desde que llegó a la ciudad y que, debido al fallecimiento de la anterior inquilina (murió ahogada en la piscina del edificio), ahora puede, por fin, alquilar. Ilusionada por su nuevo hogar, por cambiar algo de su aburrida y monótona vida, la protagonista dedica los días a pintar y limpiar a fondo su nueva casa (en uno de los armarios encuentra un inquietante bañador negro). El día que pasa su primera noche allí, feliz pero agotada, se queda dormida delante de la tele. Al rato, la despierta el portero automático. Cuando descuelga, oye una voz de hombre que pregunta «¿Virginia?» (ese era el nombre de la mujer muerta). El final del cuento no puede ser más sobrecogedor: «Le digo que no tardo nada. En mi habitación me pongo el bañador negro debajo de la camisola, cojo las llaves y bajo» (57).

En «Línea 40», Patricia Esteban explora otra forma de intercambio corporal: en el autobús que da título al cuento viaja el protagonista, enfermo de cáncer, hacia la consulta de su médico, para enseñarle las nuevas (y fatales) radiografías. Durante el viaje piensa obsesivamente en que desearía cambiarse por otro, por cualquiera. Y eso es lo que finalmente ocurrirá, dándole al relato un irónico giro, aunque sin perder por ello –gracias a la habilidad de su autora– su efecto fantástico. Así, el protagonista se encuentra en ese autobús con una vieja amiga de la que estuvo enamorado. Ahora le parece todavía más guapa (nota que se ha operado los pechos); le recuerda a Julia Roberts. Ella le cuenta que iba para actriz, pero que sólo ha rodado algunos anuncios de televisión. El protagonista, ante su belleza, su juventud, su vitalidad, siente ganas de besarla, de poseerla, «mejor aún, [de] cambiarse por ella, [de] convertirse en un ser así de vivo, en una mujer que late y es capaz de provocar ese efecto en un futuro muerto como él» (94). Cuando se despiden, Gonzalo cierra los ojos buscando en su mente una manera ingeniosa de pedirle una cita,

pero al abrirlos ya no alcanza a verla: un tipo moreno, cargado con una bolsa de plástico blanca, intercepta su campo de visión, un tipo «parecido a él, tanto que casi se asusta» (95). El protagonista baja del autobús, «sin reparar en las miradas indiscretas de algunos de los transeúntes» (95). Desorientado, sus pasos le llevan ante una casa que no es la que buscaba, pero, sin saber por qué, sube hasta el tercer piso. Ahí, llama a la puerta y se da cuenta de que no trae consigo las radiografías. Más aún, no comprende que hace allí. Distraídamente, se mira los zapatos y ve, sorprendido, que son de mujer; y no sólo eso, sino que descubre que también va vestido de mujer (fascinado, observa sus inesperados pechos). Todo empieza a cobrar sentido cuando, tras leer en la puerta el letrero «Stars. Una compañía de cine», le abre una mujer que es la doble exacta de Angelina Jolie, quien le riñe, con acento cubano, por llegar tarde, y le dice que se apresure pues el cliente lleva esperándola casi una hora en la habitación.

Como dije antes, la animalización es también un recurso temático muy utilizado por los nuevos autores fantásticos. Miguel Ángel Zapata juega con dicho motivo en «Veracidad de la transmigración de las almas» (*Baúl de prodigios*, 2008), en el que, como acabamos de ver en «Línea 40», de Patricia Esteban, lo fantástico y la ironía humorística colaboran estrechamente, sin que, por ello, sus efectos se atenúen (un asunto sobre el que volveré al final de este artículo):

Qué cosa, el progreso.

Qué cosa esta de estar entre la muerte y la muerte y ponerte en las manos enguantadas de un orfebre del bisturí y salir por tu propio pie de las salas blanquísimas que huelen a cloroformo, qué cosa.

Tras el accidente yo fui el primer hombre que recibió una transfusión completa de sangre de guepardo. Corre ahora por mis venas un torrente de sabana velocísima, de prisa felina y darwiniana depredación.

Ya jamás cojo el coche. Cada día atravieso la ciudad de punta a punta, el país recorro de norte a sur cada verano, impulsado por el vendaval de mis piernas todo fibra elástica: a la oficina en cinco minutos, de Madrid a Salamanca en un par de horas. Por el camino, alguna provisión, avituallamiento para el viaje de centella: un guardia urbano, la cajera del súper, un par de niñas haciendo novillos en mi trayecto de revivido infatigable.

Iwasaki nos proporciona otro revelador ejemplo en su microrrelato «La ratonera» (en *Ajuar funerario*, 2004):

Perdí el último autobús y tuve que caminar hasta la Plaza de las Ánimas para tomar el ómnibus de medianoche. No había nadie en el paradero y el frío condensaba fantasmas que brotaban siniestros mientras respiraba. A través de la niebla surgió de pronto el autobús.

Cuando pagué al conductor me sobrecogió su mirada de peluche triste, como de oso venido a menos o de rata que quiere ir a más. Pensé en que así sería la cara desconsolada del gato de Cheshire y me senté ensimismada en el primer asiento que encontré. El ruido que hacía una señora frente a mí me arrancó de mis ensomnaciones.

Aquella señora aspiraba el aire a través de los incisivos, arrugando la nariz y levantando el labio superior. Su expresión era desagradable, como de ardilla enferma de obesidad. A su lado, un niño de enormes paletas tragaba voraz un tarro de palomitas. ¿Cómo podía zamparse tanta comida por el hocico? Parecía un hámster con el pescuezo inflado de guisantes.

Poco a poco advertí con inquietud el insólito aire de familia de los pasajeros del autobús: todos tenían la nariz húmeda de sudor, los pómulos hinchados, la cabeza más bien redonda y unos dientes preparados para roer y destrozar. Uno recordaba a un gorila aconejado, el otro miraba ratonil con sus pequeños ojos de vidrio y una marmota llena de collares se hurgaba entre las uñas hasta ponerse en carne viva sus dedillos como lombrices. Pensé en la mirada afelpada del conductor, oí la respiración dental que retumbaba en el autobús y decidí bajarme de aquella ratonera en la siguiente parada.

El niño de las palomitas quiere ser el primero en morder. La puerta no se abre.

Como ya vimos que ocurría en su microrrelato «La cueva», Iwasaki juega aquí de nuevo con el recurso de la literalización de las comparaciones. El texto empiezo acudiendo a tópicos reconocibles por el lector, lo que genera ciertas expectativas sobre los derroteros por los que va a circular la historia: el cuento de miedo. Así, la protagonista tras perder el último autobús, no sólo tiene que coger uno que pasa a medianoche (hora tópica por excelencia) sino que, encima, la parada donde debe tomarlo está un lugar llamado «Plaza de las Ánimas», que, no podía ser de otra forma, cuando ella llega está desierto. Con tales premisas, cuando el autobús aparece «a través de la niebla», ya sabemos que no va a ocurrir nada bueno. Pero lo que no espera el lector es por dónde va a llevarle Iwasaki. Al subir al autobús, la protagonista se sorprende ante el extraño aspecto de los viajeros, que inevitablemente le hacen pensar en roedores de diversos tipos y tamaños (ardillas, hámsters, conejos, marmotas...). Pero –como ocurría con aquella cama que se transforma en cueva– lo que parecían simples comparaciones, se convierte en realidad: los viajeros se transforman en animales, en monstruos que acaban atacándola. Como apunta Tahiche Rodríguez (2009: 6), la literalización deviene un recurso central en los relatos fantásticos que basan su construcción en la transgresión lingüística, «precisamente porque funciona dentro de un contexto estético-literario que permite [...] la imposición de la *realidad lingüística* sobre la *realidad empírica* representada en el texto».

Ana Casas (2010) ha demostrado la importancia de la transgresión lingüística como vía privilegiada de creación de lo fantástico en el microrrelato español actual<sup>3</sup>. A partir del examen de tres procesos esenciales –la impertinencia semántica, la resignificación y la polivalencia de los deícticos–, Casas hace evidente que lo fantástico actual no es sólo un fenómeno semántico, sino también lingüístico, puesto que en muchos relatos la transgresión fantástica tiene lugar en el plano de la enunciación. En dicho artículo propone una perspicaz sistematización de las diversas posibilidades del recurso de la literalización de la metáfora:

<sup>3</sup> En relación a la importante presencia de lo fantástico en el microrrelato español actual, véase también Casas (2008).

- a) la hipérbole, como en «Desposesión» (*Baúl de prodigios*, 2008), de Miguel Ángel Zapata, al exagerar hasta lo imposible la conocida cleptomanía de la urraca, pues la del cuento priva de todo tipo de cosas al narrador o narradora, desde el secador de pelo hasta su nuevo novio;
- b) el sentido propio de una expresión figurada en frases lexicalizadas: en «Macao» (*Cuentos de otro mundo*, 2002), de Ángel Olgoso, donde llueven cántaros; [...]
- c) la imagen metafórica: anticipadora en el caso de «W.C.» (*Ajuar funerario*, 2004), de Fernando Iwasaki, en el que el personaje, antes de perecer en el váter de una gasolinera deglutido por una inefable criatura que surge del retrete, ha encaminado sus pasos por un «corredor devorado por la penumbra», sin sospechar que precisamente ése era el destino que lo aguardaba (ser devorado);
- d) y la comparación: por ejemplo, en «Dulces de convento» (*Ajuar funerario*), uno de los mejores y más irónicos microrrelatos de Fernando Iwasaki, donde, gracias al empleo del símil, se yuxtaponen dos órdenes en apariencia desvinculados, como son los perros «negros, crueles y veloces» que custodian el convento y las aparentemente inofensivas monjas que viven en él. [...] Sólo en el desenlace, una vez deshecha la ambigüedad, pues el lector obtiene la confirmación de que las monjas poseen en efecto la capacidad de transformarse en perros furiosos, seremos capaces de descifrar el significado (en este caso literal) de las comparaciones que han ido apareciendo a lo largo del relato. Se ha producido, por lo tanto –la expresión es de Paz Soldán (2009)–, un fenómeno de «resignificación», es decir, se ha producido un desplazamiento semántico que ha transgredido la *doxa* lingüística.

### Voces del Otro lado

Otro de los síntomas generales de esa exploración de nuevos caminos para la creación de lo fantástico, en directa relación con el nuevo paradigma de realidad y la visión posmoderna del sujeto a los que ya me he referido, son los muchos cuentos en los que se le da voz al Otro, al ser que ha cruzado al otro lado de los límites lo real. Un recurso que ya hemos visto en relatos como «Venco a la molinera», de Palma, o «La cueva», de Iwasaki, cuyos narradores nos cuentan sus historia desde la nueva dimensión que ahora ocupan. En este grupo de relatos también destacan aquellos que están narrados por seres que han regresado del más allá (habitualmente en forma de fantasma, vampiro o révenant) o por individuos que, como el protagonista del ya comentado «Veracidad de la transmigración de las almas», han perdido su entidad humana y se han metamorfoseado en monstruos.

Darle voz al ser imposible supone una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico, porque «el otro, tanto histórica como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad» (Campra: 1991: 59). La historia fantástica siempre nos ha llegado desde la misma perspectiva: la voz humana, «la del protagonista –víctima de esos indeseables encuentros con las criaturas del otro lado– o la de un narrador externo y neutro, pero que de todos modos se coloca en un espacio homogéneo al de la humanidad, espacio metafórico al que pertenece también el lector» (Campra: 1991: 57). La razón es muy sencilla: el ser fantástico está más allá de lo real, más allá de lo humano, y por ello, siempre ha sido la fuente del conflicto y del peligro.

Su perspectiva de los hechos no nos interesaba, puesto que en quien nos reflejábamos era en el humano –el protagonista– que sufría el acoso del ser imposible.

Los relatos que estoy analizando invierten radicalmente esta situación. Y generan un doble efecto impensable en otras épocas: por un lado, darle voz al Otro supone acercarlo al lector, humanizarlo, atenuar su «otredad»; y, por otro, algo mucho más inquietante: «Este cambio de punto de vista nos permite situarnos al otro lado, en la dimensión de lo oculto. Lo fantástico somos nosotros» (Muñoz Rengel 2010: 10).

Pensemos en uno de los motivos más clásicos: el fantasma. No hace falta insistir en su evidente dimensión fantástica: se trata de un ser que retorna del más allá y se instala en el mundo de los vivos, rompiendo, de ese modo, los límites entre dos órdenes de realidad discontinuos, y planteando con ello una transgresión absoluta de nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real<sup>4</sup>. Y no sólo por su presencia imposible, sino por su especial naturaleza, a la que no afectan ni el tiempo ni el espacio humanos. Sin olvidar, además, que la irrupción del fantasma resulta también terrorífica porque tiene que ver con el miedo ancestral a los muertos, pues representan *lo otro*, lo no humano. Esto justifica uno de los factores fundamentales que determinan la conducta del fantasma en la *ghost story* tradicional: como afirma Gillian Beer, «Ghost stories are to do with the insurrection, not the resurrection of the dead» (citado en Jackson 1981:69). En otras palabras, el regreso del muerto en forma de fantasma va ligado indefectiblemente a la perturbación de la tranquilidad de los vivos.

Todo ello justifica que los relatos en los que la voz narradora pertenece al ser fantástico no sean habituales hasta fechas muy recientes (aunque hay precursores destacados, como Horacio Quiroga, Enrique Anderson Imbert o Muriel Spark). Sólo a partir de la obra –hablo del panorama español– de Fernández Cubas, Merino, Millás o Marías, el recurso se ha hecho cada vez más presente en la narrativa fantástica actual, que suele explorarlo por dos vías esenciales:

1) relatos que revelan el desconsuelo o la perplejidad del personaje ante su nuevo estado (del que tampoco hay vuelta atrás como en los cuentos antes comentados), como sucede en «Cantalobos» y «Hungry for your love», de Patricia Esteban Erlés (recogidos, respectivamente, en *Manderley en venta*, 2008, y *Azul ruso*, 2010), o en varios de los microrelatos que Iwasaki incluye en su *Ajuar funerario*, como «Día de difuntos», «La habitación maldita» y «No hay que hablar con extraños»; en este último la voz que nos habla es la de una niña asesinada, lo que intensifica la dimensión atroz de la historia (el narrador infantil también es empleado de forma recurrente por los autores fantásticos actuales).

2) narraciones en los que esas voces del otro lado nos narran sus andanzas como monstruos terribles, perfectamente instalados (y a veces satisfechos) en su nueva situación: así sucede, como ya hemos visto, en el microrrelato de Miguel Ángel Zapata «Veracidad de la transmigración de las almas», o en varios de los textos narrados por fantasmas («La mujer de blanco» o «La casa embrujada», entre otros muchos) o vampiros («Réquiem por el ave madrugadora») que Iwasaki recoge en su *Ajuar funerario*.

Así pues, el Otro, mediante su discurso, nos hace cómplices de sus experiencias y de sus sentimientos. Y eso lo humaniza, atenuándose por ello, como dije antes, su otre-

<sup>4</sup> Acerca del tratamiento literario del fantasma y su historia, véase Roas (1999).

dad. Aunque ello no implica que el lector asuma la situación planteada en el relato como algo normal, puesto que la presencia (la existencia) de ese ser sigue siendo percibida como imposible, como algo más allá de su concepción de lo real. Y, por eso mismo, la comunicación no debería producirse. Pero ocurre, añadiendo un grado más de imposibilidad –de fantasticidad– al relato: «Un vampiro que nos cuenta su historia muestra la caída de la frontera entre la vida y la muerte, pero la frontera sigue existiendo, y esa abolición sigue siendo un escándalo racional, porque el mundo que el texto ha erigido es –sigue siendo– un mundo que responde al principio de no contradicción» (Campra: 1991 : 71). Esa voz que viene del otro lado –y el hecho de que nosotros podamos escucharla– subvierte los códigos que hemos diseñado para pensar y comprender la realidad. De ese modo, en este tipo de relatos lo imposible surge de la propia emisión de la historia, que, al mismo tiempo, convierte también la lectura en un acto fantástico.

### **Lo fantástico y el humor**

Para acabar, quisiera detenerme en otro rasgo recurrente en muchos de los autores actuales: la inesperada (y eficaz) combinación de lo fantástico con la ironía y la parodia. Una combinación que, a primera vista, no debería funcionar. Si bien es un complejo problema teórico que desborda los límites de un trabajo como éste, no puedo dejar de plantear algunas reflexiones al respecto.

Como ya he señalado, lo fantástico se basa en la confrontación entre lo real y lo imposible, y para que ello se produzca, las historias se ambientan siempre en un mundo que funciona como el del lector. Porque su objetivo esencial es subvertir su concepción de lo real. Como resultado de todo este proceso, el mundo en el que habita el personaje (y, por extensión, el lector) deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador. Ello provoca la empatía, la adhesión emocional (e intelectual) del receptor respecto a los personajes del relato, puesto que él siente también que su propia idea de lo real es transgredida por el fenómeno fantástico que irrumpe en el mundo de ficción.

Ahora bien, el humor descansa en un proceso inverso al descrito: el que ríe necesita distanciarse del objeto de su risa para poder reír. Es decir, necesita que se atenúe o incluso desaparezca su adhesión emocional (su empatía) con el ser que es objeto de su risa. Como dice Henri Bergson, para reír es necesaria «una anestesia momentánea del corazón».

El humor negro demuestra la absoluta necesidad y eficacia de ese distanciamiento, puesto que en él lo cómico se combina con elementos propios de lo terrorífico, lo fantástico o lo trágico para provocar la risa del receptor: gracias a la distancia (intensificada por recursos como la hipérbole, la incongruencia o la parodia), ciertos temas y argumentos que suscitarían, contemplados desde otra perspectiva, terror, piedad, lástima o emociones parecidas, generan un efecto humorístico.

Por tanto, emplear el humor en los textos fantásticos entraría (aparentemente) en contradicción con los principales rasgos estructurales y pragmáticos que definen dicho género: introducir esa distancia frente a los hechos narrados provocaría que desapareciera



la necesaria identificación que se establece en todo relato fantástico entre el lector y el personaje, tanto en lo que se refiere a la implicación emocional del primero, como a la proyección de su concepto de realidad en el texto. De ese modo, se establecería lo que podríamos denominar una «distancia de seguridad» frente a lo imposible, que desvirtuaría el posible efecto fantástico de la historia narrada.

Pero eso no ocurre en los relatos a los que me estoy refiriendo, como tampoco – por citar tres precedentes ilustres– en algunas narraciones de Calvino, Monterroso o Cortázar (sobre todo en sus *Historias de cronopios y de famas*). Claro está que se trata de relatos que no están contruidos para provocar la carcajada, lo que supondría la anulación del efecto fantástico en beneficio de lo cómico: la distancia exigida para el humor anularía el efecto transgresor e inquietante de esa historia imposible. Insisto en que lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo del lector, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento de éste en el universo narrativo.

Ello explica que muchos de los nuevos autores fantásticos recurran fundamentalmente a la ironía y a la parodia, y no a la pura comicidad, puesto que son dos recursos humorísticos cuyo objetivo es cuestionar el supuesto orden de las convenciones en que se funda la realidad<sup>5</sup>, un efecto que lo fantástico también persigue, aunque, evidentemente, por otras vías. Así, la combinación de lo fantástico con la ironía y/o la parodia potencia el efecto distorsionador del relato, sin que, por ello, los fenómenos narrados pierdan su condición de imposibles, puesto que tales recursos nunca se imponen al objetivo central de lo fantástico: transgredir las convicciones sobre lo real del lector, proyectadas en la ficción del texto, y, con ello, provocar su inquietud. Inicialmente, podemos sonreír ante la absurda idea de un mundo sin pollo que se plantea en «Venco a la molinera», así como ante la reacción –a veces ridícula– del protagonista; pero es una sonrisa que muere en los labios cuando comprendemos el desazonante sentido de ese relato, cuando, inevitablemente, compartimos con el personaje su inquietud ante la disolución de su realidad. Porque es la nuestra. Como también podemos sonreír ante las ingeniosas comparaciones de la viajera de autobús creada por Iwasaki, hasta que se hace evidente que lo que ella está viendo no son seres humanos grotescamente deformes, sino auténticos monstruos que acabarán devorándola.

Pero la ironía y la parodia no sólo se emplean para potenciar la distorsión de lo real. Con dichos recursos, además, estos autores buscan nuevas vías de expresión para lo fantástico, nuevas formas de llevar a cabo una (siempre) necesaria actualización de sus motivos y convenciones. Unos motivos y convenciones que, con el paso del tiempo, se automatizan (utilizando la expresión acuñada por los formalistas rusos), haciendo previsibles el argumento o la trama, por lo que dejan de cautivar al lector/espectador. La historia de lo fantástico es una historia marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que cada vez conoce mejor el género (y con la llegada del cine, mucho más), lo que obliga a los creadores a afinar el ingenio para dar con motivos y situaciones insólitos que

<sup>5</sup> Como advierte Hutcheon (1988), el escepticismo general que caracteriza a la Posmodernidad se traduce retóricamente en el recurso a la ironía, la parodia y el juego, empleados para impugnar varios conceptos fundamentales: la autoridad de las instituciones, la unidad del sujeto, y la coherencia y las fronteras entre discursos, géneros, artes y disciplinas. Se plantea, así, una ruptura y contestación frente a lo establecido.

rompan las expectativas de éste. Si examinamos la historia de lo fantástico, comprobaremos que su evolución ha estado siempre marcada por dos aspectos que están íntimamente relacionados: una progresiva e incesante intensificación de la cotidianidad, unida a una constante búsqueda de nuevas formas de comunicar, de objetivar lo imposible.

La ironía y la parodia son, por tanto, dos formas de dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine fantásticos. De ese modo, motivos que tratados a la manera tradicional resultarían desfasados o demasiado vistos (y, por ello, previsibles), son renovados gracias al tratamiento irónico y/o paródico, sin que, como decía antes, ello implique la pérdida de su dimensión inquietante. Porque no son relatos humorísticos.

Así, por ejemplo, gracias al juego paródico (necesariamente intertextual), muchos de estos relatos se estructuran mediante un inteligente juego con los tópicos destinado a trastocar las expectativas del lector suscitadas por el conocimiento de tales tópicos. Eso es lo que sucede en el excelente «La mujer de blanco», de Iwasaki:

Quando les conté que había visto a una señora vestida de blanco vagando entre las lápidas, un helado silencio de almas en pena nos sobrecogió. ¿Por qué seguían volviendo después de tantas bendiciones, conjuros y exorcismos?

Después de todo la mujer de blanco era una aparición amable, siempre con un ramo en los brazos y como flotando a través de la niebla, pero igual nos abalanzamos sobre ella en cuanto pasó delante de la cripta.

Nunca más regresó a dejar flores en el viejo cementerio. (*Ajuar funerario*, 26)

Como vemos, lo que se anuncia en el tópico título es convenientemente invertido en el texto, gracias al juego con las expectativas del lector ante imágenes perfectamente codificadas en la tradición fantástica, pues el verdadero fenómeno imposible no está en la mujer del título, en esa «señora vestida de blanco vagando entre las lápidas», en esa «aparición amable [...] flotando a través de la niebla», como Iwasaki pretende hacerle creer al lector. Ya lo advirtió Casas (2010: 13):

Con mucha probabilidad, el lector sentirá la tentación de desambiguar el sustantivo *aparición* y el verbo *vagar* en sus acepciones sobrenaturales, y de leer en un sentido literal la comparación *como flotando*. Que la mujer vista de blanco y pasee por el cementerio (imágenes codificadas del relato gótico) nos empuja, inevitablemente, a establecer este tipo de asociaciones. Además, la elección de palabras como *bendiciones*, *conjuros* y *exorcismos* (los que encarga la familia del narrador con el fin de librarse de la mujer de blanco) contribuyen a establecer un contexto lingüístico propio de lo fantástico. Sin embargo, al final del relato sabremos que es el narrador quien está muerto y que el «helado silencio de almas en pena» que lo sobrecoge a él y a los que le escuchan no es una causa (no proviene de la mujer) sino que describe un estado compartido por el narrador y sus interlocutores (ellos son las almas en pena). De nuevo, la transgresión fantástica ha tenido lugar en el plano de la enunciación con evidentes consecuencias para el plano del enunciado.

La inversión irónica, el juego lúdico con los tópicos, la broma cruel de que es objeto la pobre mujer a manos de los fantasmas, y, con ello, la sorpresa divertida del lector, son factores que, como resulta evidente, no anulan la dimensión ominosa de la historia. Porque seguimos presenciando un acontecimiento imposible (ahí está la esencia de este tipo de relatos). A lo que hay que añadir otro aspecto fundamental que potencia la fantasmaticidad de la historia, tal y como hemos visto en el apartado anterior: la voz que narra está al Otro lado, es el propio ser fantástico el que nos cuenta esa delirante aventura. Una vuelta de tuerca más a lo imposible.

DAVID ROAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

## BIBLIOGRAFÍA

- BERGSON, Henri. (2008) *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid. Alianza.
- BILBAO, Jon. (2008) *Como una historia de terror*. Madrid. Salto de Página.
- CAMPRA, Rosalba. (1991) «Los silencios del texto en la literatura fantástica». *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Enriqueta Morillas Ventura (ed.). Madrid. Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela. 49-73.
- CASAS, Ana (2008). «Lo fantástico en el microrrelato actual (1980-2006)». *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.). Palencia. Menoscuarto. 137-158.
- (2010). «Transgresión lingüística y microrrelato fantástico». *Insula*. 765. 10-13.
- COATES, P. (1988). *The Double and the Other*. Basington. McMillan.
- DÍEZ, Luis Mateo (1993). «El pozo». *Los males menores*. Madrid. Alfaguara. 140.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2008). *Manderley en venta*. Zaragoza. Tropo.
- (2010) *Azul ruso*. Madrid. Páginas de Espuma.
- FERRANDO, Ignacio (2008). *Sicilia, Invierno*. Madrid. J de J editores.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. Londres. Routledge.
- IWASAKI, Fernando (2005). *Ajuar funerario*. Madrid. Páginas de Espuma.
- JACKSON, Rosie (1981). *Fantasy. The Literature of Subversion*. Londres y Nueva York. Routledge.
- MOLINA PORRAS, Juan (2001). *El cuento fantástico en la España del realismo (1868-1900)*. Sevilla. Universidad de Sevilla.
- (ed.). (2006). *Cuentos fantásticos en la España del realismo*. Madrid. Cátedra.

- MOYANO, Manuel (2001). *El amigo de Kafka*. Valencia. Pre-Textos.
- (2005) *La memoria de la especie*. Zaragoza. Xordica.
- (2007) *La coartada del diablo*. Palencia. Menoscuarto.
- (2008) *El experimento Wolberg*. Palencia. Menoscuarto.
- (2008) *El imperio de Chu*. Murcia. Tres Fronteras.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2005). *88 Mill Lane*. Granada. Alhulia.
- (2009) De mecánica y alquimia. Madrid. Salto de Página.
- (2009) *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Salto de Página, Madrid.
- (2010) «La narrativa fantástica en el siglo xxi». *Ínsula*. 765. 6-10.
- y David ROAS (2010). «Los escritores ante lo fantástico». *Ínsula*. 765. 28-34.
- OLGOSO, Ángel. (2003) *Cuentos de otro mundo*. Granada. Dauro.
- (2007) *Los demonios del lugar*. Córdoba. Almuzara.
- (2007) *Astrolabio*. Granada. Cuadernos del Vigía.
- (2009) *La máquina de languidecer*. Madrid. Páginas de Espuma.
- PALMA, Félix J. (1998). *El vigilante de la salamandra*, Pre-Textos, Valencia.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, (2009) «Del lenguaje figurado al lenguaje literal: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki», conferencia inédita pronunciada en el Curso de Verano *La descendencia de Poe: terror y literatura*, Universidad Complutense de Madrid, El Escorial, 5 de agosto. ([http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia\\_archivos/Edmundo\\_Paz\\_Soldan.pdf](http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Edmundo_Paz_Soldan.pdf))
- ROAS, David. (1999) «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica». *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Jaume Pont (ed.). Lleida. Universitat de Lleida. 93-107.
- (2001). «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid. Arco/Libros. 7-44.
- (2002a). *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva (colección Estudios críticos de literatura, 4), Madrid, 2002.
- (ed.). (2002b). *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo xix*. Barcelona. Círculo de Lectores.
- (ed.). (2003). *Cuentos fantásticos del siglo xix (España e Hispanoamérica)*. Madrid. Mare Nostrium.
- (2006a). *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vilagarcía de Arousa. Mirabel Editorial.
- (2006b). «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis* (México), vol. II, núm. 3 (enero-junio de 2006), pp. 95-116.
- (2007). *Horrores cotidianos*. Palencia. Menoscuarto.
- (2009). «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Fernando Ángel Moreno y Teresa López Pellisa (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 94-120.
- (2010). *Distorsiones*. Madrid. Páginas de Espuma.
- ROAS, David. y Ana Casas (eds.). *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo xx*. Palencia. Menoscuarto.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, T. (2010). «La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 43 [http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html].

Santos, Care (2009). *Los que rugen, Páginas de Espuma*, Madrid,

ZAPATA, Miguel Ángel (2003). *Ternuras interrumpidas (Fabulario casi naïf)*. Madrid. Nuevos Autores.

— (2008). *Baúl de prodigios*. Granada. Traspies.

— (2009). *Revelaciones y magias*. Granada. Traspies.