

ROMANICA
SILESIANA

RS

№ 11 (T. 2)
Miedo

ROMANICA
SILESIANA



NO 11 (T. 2)
Miedo

Coordinación
EWELINA SZYMONIAK



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2016

Redaktor naczelny / Redactor jefe

KRZYSZTOF JAROSZ

Recenzenci / Evaluadores

MARINO A. BALDUCCI (Carla Rossi Academy-International Institute of Italian Studies (CRA-INITS), Monsummano Terme – Pistoia), ÉTIENNE BEAULIEU (Cégep de Drummondville, Québec), AFEF BENESSAIEH (Télé-université du Québec), MARIE-ANDRÉE BERGERON (Université Laval, Québec), ANNA BRANACH-KALLAS (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń), LAURA CEIA (California State University, Long Beach), LAURENT DEMOULIN (Université de Liège), DANIEL S. LARANGE (Åbo Akademi de Turku), CHANTAL MAILLE (Concordia University, Montréal), JACQUES MARX (Université Libre de Bruxelles), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), PHILIPPE MOTTET (Cégep François-Xavier-Garneau, Québec), APARNA NAYAK (California State University, Long Beach), MAJA PAWLOWSKA (Uniwersytet Wrocławski), NINA PLUTA (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków), VANJA POLIC (Sveučilište u Zagrebu), DELPHINE RUMEAU (Université de Toulouse II – Le Mirail), PIOTR SADKOWSKI (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń), TOMASZ SIKORA (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków), JOANNA SZYMANOWSKA (Uniwersytet Warszawski)

Komitet Redakcyjny / Comité Editorial

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TUA BLESÁ (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARIA JESUS GARCIA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), EDUARDO ENRIQUE PARRILLA SOTOMAYOR (Tecnologico de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publicación está disponible en línea

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Índice

Nota de la editora (EWELINA SZYMONIAK)	11
--	----

En busca de un efecto emotivo: Miedo en el teatro y en el cine españoles

MARIA FALSKA	
Lo terrorífico-gótico en el <i>Teatro caliente</i> de Francisco Nieva	21
DIANE BRACCO	
Las estrategias de la angustia en <i>Mientras duermes</i> de Jaume Balagueró: una inmersión en el corazón del mal cotidiano	30

Entre lo fantástico y lo real: Encarnaciones literarias y cinematográficas de la figura del vampiro en Hispanoamérica y en España

MÓNICA BUENO, NORA ORLOWSKA	
<i>Los anticuarios</i> de Pablo De Santis y la tradición del gótico en la literatura argentina	43
ANTONIO HUERTAS MORALES, MARÍA BOSCH MORENO	
Caballeros de la oscuridad: la Orden del Temple en el cine de Amando de Ossorio	52

Aportaciones femeninas a la literatura de terror / horror: España y Portugal

- MÓNICA BAR CENDÓN
El terror cotidiano en los cuentos de Emilia Pardo Bazán 65
- EWA ŁUKASZYK
Fearful and Female. Narrations of Anxiety and the Boom of the Portuguese Fiction Written by Women in the 1980s 82

Expresiones de la angustia existencial en la literatura hispanoamericana

- AMÁN ROSALES RODRÍGUEZ
Un modernismo del desasosiego. En torno a cuatro novelas breves de Amado Nervo 95
- NINA PLUTA
Miedos y modos de ver. Sobre la representación del miedo en la narrativa hispanoamericana actual 107

Representaciones universalistas de la violencia: Narrativa y teatro hispanoamericanos del siglo XXI

- ADRIANA SARA JASTRZĘBSKA
Angosta: el miedo de todos los miedos 129
- ANNA WERMAN
La visión del terrorismo en *Las cloacas del paraíso* de Jorge Díaz 140

Reseñas

- Michał Obszyński, "Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones. En/jeux idéologiques et poétiques", Amsterdam–New York, NY, Brill/Rodopi 2015, coll. "Francopolyphonies", n° 19, 271 p. ISBN 978-90-0430-912-8 (Sara Del Rossi) 151*
- Hans-Jürgen Lüsebrink, Sylvère Mbondobari (éds.), "Villes coloniales / Métropoles postcoloniales. Représentations littéraires, images médiatiques et regards croisés", Tübingen, Narr Verlag 2015, 284 p. ISBN 978-3-8233-6940-0 (Marcin Janczak) 155*

<i>Nathalie Prince, “La littérature fantastique”, Paris, Armand Colin 2015, 120 p. ISBN 978-2-200-60246-8 (Agnieszka Loska)</i>	158
«La jeunesse à la carte». <i>Simona Jisa et Yvonne Goga (dir.), “La jeunesse et ses visages”, Cluj-Napoca, Roumanie, Casa Cartii de Stiinta, coll. “Le Roman français actuel” 2013, 208 p. ISBN 978-606-17-0424-8 (Ramona Malita)</i>	161
<i>Sherry Simon, “Villes en traduction. Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal”, trad. Pierrot Lambert, Montréal Les Presses de l’Université de Montréal 2013 (2012), 274 p. ISBN 978-2-7606-3223-3 (Katarzyna Wójcik)</i>	165
<i>Alfons Gregori, “La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana”, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2015, 489 p. ISBN 978-83-232-2995-7 (Natalia Álvarez Méndez)</i>	169
<i>María Luisa Pérez Bernardo (ed.), “De siglo a siglo. (1896–1901). Crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán”. Madrid, Pliegos 2014, 346 p. ISBN 978-84-96045-19-4 (Blanca Gimeno-Escudero)</i>	172
<i>Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano (coords.), “Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX–XXI)”, León, Universidad de León 2015, 251 p. ISBN 978-84-9773-720-3 (Alfons Gregori)</i>	174

Contents

Preface (EWELINA SZYMONIAK)	11
---------------------------------------	----

In Search of Emotive Effect: Fear in Spanish Cinema and Theatre

MARIA FALSKA Terrifying Gothic in Francisco Nieva's <i>Teatro Caliente</i>	21
DIANE BRACCO The Strategies of Anguish in Jaime Balagueró's <i>Sleep Tight (Mientras duermes): a Descent into the Depths of Daily Evil</i>	30

Between Fantasy and Reality: Literary and Cinematographic Embodiments of the Figure of the Vampire in Latin America and Spain

MÓNICA BUENO, NORA ORLOWSKA <i>The Antiquarian</i> by Pablo De Santis and the Tradition of Gothic in Argentine Literature.	43
ANTONIO HUERTAS MORALES, MARÍA BOSCH MORENO Knights of Darkness: The Order of the Temple on the Cinema of Amando de Ossorio	52

Feminine Contributions to Terror / Horror Literature: Spain and Portugal

- MÓNICA BAR CENDÓN
The Daily Terror in Emilia Pardo Bazan's short stories 65
- EWA ŁUKASZYK
Fearful and Female. Narrations of Anxiety and the Boom of the Portuguese Fiction Written by Women in the 1980s 82

Expressions of Existential Anxiety in Latin American Literature

- AMÁN ROSALES RODRÍGUEZ
A Modernism of the Unrest. On Four Short Novels by Amado Nervo 95
- NINA PLUTA
Fears and Ways of looking. The Representation of Fear in Spanish American Contemporary Fiction 107

Universalist Representations of Violence: Latin American Fiction and Theatre of the 21st Century

- ADRIANA SARA JASTRZEBSKA
Angosta: Fear of all Fears 129
- ANNA WERMAN
The Biblical Vision of Terrorism in *The Sewers of Paradise* by Jorge Diaz 140

Reviews

- Michał Obszyński, "Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones. En/jeux idéologiques et poétiques", Amsterdam–New York, NY, Brill/Rodopi 2015, coll. "Francopolyphonies" n° 19, 271 p. ISBN 978-90-0430-912-8 (Sara Del Rossi) 151
- Hans-Jürgen Lüsebrink, Sylvère Mbondobari (éds.), "Villes coloniales / Métropoles postcoloniales. Représentations littéraires, images médiatiques et regards croisés", Tübingen, Narr Verlag 2015, 284 p. ISBN 978-3-8233-6940-0 (Marcin Janczak) 155

<i>Nathalie Prince</i> , „ <i>La littérature fantastique</i> ”, Paris, Armand Collin 2015, 120 p. ISBN 978-2-200-60246-8 (Agnieszka Loska)	158
« <i>La jeunesse à la carte</i> ». <i>Simona Jisa et Yvonne Goga (dir.)</i> , “ <i>La jeunesse et ses visages</i> ”, Cluj-Napoca, Roumanie, Casa Cartii de Stiinta, coll. “ <i>Le Roman français actuel</i> ” 2013, 208 p. ISBN 978-606-17-0424-8 (Ramona Malita)	161
<i>Sherry Simon</i> , “ <i>Villes en traduction. Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal</i> ”, trad. Pierrot Lambert, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal 2013 (2012), 274 p. ISBN 978-2-7606-3223-3 (Katarzyna Wójcik)	165
<i>Alfons Gregori</i> , “ <i>La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana</i> ”, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2015, 489 p. ISBN 978-83-232-2995-7 (Natalia Álvarez Méndez)	169
<i>María Luisa Pérez Bernardo (ed.)</i> , “ <i>De siglo a siglo. (1896–1901). Crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán</i> ”, Madrid, Pliegos 2014, 346 p. ISBN 978-84-96045-19-4 (Blanca Gimeno-Escudero)	172
<i>Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano (coords.)</i> , “ <i>Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX–XXI)</i> ”, León, Universidad de León 2015, 251 p. ISBN 978-84-9773-720-3 (Alfons Gregori)	172



Nota de la editora

[...] sin miedo no hay literatura. Es uno de los instintos de conservación de la especie, junto con el de comer y reproducirse: la necesidad de sentirnos protegidos de peligros en un lugar seguro. Es tan poco aquello de lo que estamos seguros, que el miedo nos es consustancial. Le gustaba repetir a Juan Benet que la literatura empezó con un niño perdido en la calle. A partir de ahí existimos, no porque pensemos, sino porque hacemos preguntas¹.

Es muy famosa la constatación de H.P. Lovecraft de que «[e]l miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido» (*El horror sobrenatural en la literatura*, 1927). Así, el ansia humana de sobrevivir ha convertido en la esencia de la literatura de miedo «el temor a la muerte, a los últimos momentos y a las posibles vivencias del más allá»². En su ensayo de 1919, Sigmund Freud explica que «lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación»³. En este contexto es fácil entender la unión de la literatura de miedo y el terror a volverse ajeno a sí mismo, o, simplemente, a los fantasmas. No obstante, conviene tener en cuenta también que el mismo Freud reconoce que las manifestaciones de lo siniestro en las obras literarias revisten formas más variadas que las que se presentan en la vida, ya que «la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real»⁴.

¹ LUIS MARTÍNEZ DE MINGO: *Miedo y literatura*. Madrid: EDAF 2004.

² *Ibidem*, p. 10.

³ SIGMUND FREUD: «Lo siniestro». In: IDEM: *Obras completas*. Vol. 17: 1917–1919. Buenos Aires: Amorrortu 1979–1992.

⁴ *Ibidem*.

Al profundizar en la relación entre literatura y miedo, igualmente valioso resulta recordar la diferenciación entre los conceptos de temor y de angustia, acuñada por uno de los precursores de la filosofía existencial, Søren Kierkegaard (*El concepto de la angustia*, 1844): mientras que el temor siempre concierne a algo concreto, el objeto de la angustia es, de hecho, un estado en el que el hombre se puede encontrar (por ejemplo, en el temor); dicho de otro modo, «en la angustia, la persona se relaciona consigo misma, con su posibilidad», lo cual mostrará, por otra parte, que «el ser humano es un ‘yo’ enfrentado con las tareas de devenir sí mismo»⁵. Luis Martínez de Mingo, en *Miedo y literatura*, llama la atención sobre un principio más que rige la relación entre temor y angustia y que se encuentra reflejado a menudo en la literatura, especialmente en la literatura de las épocas de crisis: «Debido a que es imposible mantener el equilibrio íntimo con la presencia de una angustia flotante, al hombre le resulta necesario fragmentarla en miedos precisos»⁶. Entre ellos, una posición destacada la ocupa, sin duda alguna, el miedo al otro, que puede ser también el monstruo que todos llevamos dentro.

En nuestra experiencia, tanto individual como colectiva, el miedo aparece íntimamente unido a la violencia, lo que convierte a esta, representada en forma de una amenaza implícita o explícita, en otro elemento inherente a la literatura que se propone evocar el temor en el lector. La naturaleza del hombre «mans[a], amable, a lo sumo capaz de defenderse si lo atacan», la negaba Freud en *El malestar en la cultura* (1930 [1929]). Según él, «[b]ajo circunstancias propicias, cuando están ausentes las fuerzas anímicas contrarias que suelen inhibirla, [la agresión cruel] se exterioriza también espontáneamente, [y] desenmascara a los seres humanos como bestias salvajes que ni siquiera respetan a los miembros de su propia especie». Desde otra perspectiva, el historiador italiano Guglielmo Ferrero aborda la relación entre miedo y violencia en *El poder: los genios invisibles de la ciudad* (1942):

En el reino de la naturaleza y de los seres vivientes el hombre es, sin la menor duda, el espécimen que más sufre y provoca el miedo, porque él es el único animal viviente con inteligencia suficiente como para hacerse una idea clara de esa maldición, de esa terrible y oscura vorágine hacia la que inexcusablemente y desde la eternidad se encamina la vida, la muerte. El hombre y nadie más que el hombre de entre todos los seres de la creación, tiene la facultad de construir instrumentos mortíferos, armas destructoras de la vida. Sabiendo que puede morir en cualquier instante y que un día u otro deberá necesariamente dejar este mundo, el hombre ve en todas partes amenazas y desafíos contra su vida, mientras que su imaginación, deslumbrada por el miedo, llena el univer-

⁵ Arne GRÖN: «El concepto de la angustia en la obra de Kierkegaard». *Thémata. Revista de Filosofía* 1995, 15, p. 19.

⁶ Luis MARTÍNEZ DE MINGO: *Miedo y literatura...*, p. 16.

so de fantasmas y de fuerzas conflictivas que al igual que él llevan consigo el poder de sembrar la muerte.

En el artículo «El miedo y la violencia» (2009), Eduardo González Calleja presenta la siguiente clasificación del miedo:

Los miedos humanos se pueden dividir en *naturales*, si están relacionados con el desarrollo de su universo perceptivo (estímulos del entorno, miedo al otro, a la oscuridad, a los fenómenos naturales o celestes, a la muerte), y *sobrenaturales* (al retorno de los muertos, al castigo divino o al Apocalipsis, todo ello vinculado culturalmente con los mesianismos y milenarismos), aunque también existen miedos *mórbidos* (fobias, miedos sin objeto y neurosis traumáticas) y miedos *hiperbólicos*, como el pánico y el espanto, acompañado frecuentemente de parálisis y anestesia. El miedo individual o colectivo puede ser normal o patológico (fobias, neurosis, psicosis), instrumental (por ejemplo, como instrumento de acción política a través del terror), sagrado o profano.

¿Tendrá esta clasificación alguna transposición en el campo literario? ¿Cuáles son los géneros literarios particularmente propicios a suscitar el temor en el lector? Y, en fin, ¿hay algo que se pueda denominar *literatura de miedo*?

Así contesta a la última pregunta el ya mencionado Luis Martínez de Mingo en su *Miedo y literatura*: «Una respuesta puede ser que la literatura de miedo es aquella que lo produce, mas no es válida porque todos sabemos que un mismo cuento a un lector puede causarle pánico y a otro dejarlo frío, incólumex⁷. Recordemos que ya Sigmund Freud indicaba una forma particular en la que el lector de la ficción literaria respondía a los intentos de provocar el sentimiento de lo siniestro por parte del «poeta»: «Mediante el estado emocional en que nos coloca, merced a las expectativas que en nosotros despierta, logra apartar nuestra capacidad afectiva de un tono pasional para llevarla a otro, y muchas veces sabe obtener con un mismo tema muy distintos efectos» («Lo siniestro»). De todas formas, según todos los indicios, las dos características básicas de todo cuento de miedo son una atmósfera inquietante y un suceso sorprendente, sin explicación inmediata ni racional; «ese suceso, ese fenómeno, tiene que estar relacionado con algo esencial para el ser humano, con la pérdida o puesta en peligro de lo más importante: en principio, la vida»⁸.

Al hablar del miedo del que se nutre la literatura, David Roas, especialista en literatura fantástica, distingue entre aquel que se crea por medios naturales, típico de los *thriller*, las historias sobre psicópatas, sobre catástrofes naturales, sobre ataques de animales, y

⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁸ *Ibidem*, p. 20.

[...] el miedo propio de lo fantástico (metafísico) [que] no es sólo una experiencia psicológica (como también lo es el miedo 'físico', el que nace ante la amenaza física que puede dañarnos o matarnos), sino una reacción intelectual: el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprensible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad; en definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud⁹.

Al fin y al cabo, como subraya Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), el ámbito de lo fantástico se caracteriza por una percepción ambigua de acontecimientos, frente a los cuales, «el narrador, los personajes y el lector son incapaces de discernir si representan una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si pueden explicarse mediante la razón». Tal vez sea imprescindible constatar en este punto que, a pesar de una amplia bibliografía en torno al tema, la diferencia entre literatura de terror y literatura fantástica no siempre resulta tan clara, y muchos escritores conocidos por su habilidad de inquietar al lector, participan, de hecho, de los dos géneros. Como ilustración de esta tesis puede servirnos la declaración de August Derleth, amigo y colaborador de H. P. Lovecraft, sobre la creación literaria de este:

Los relatos de H. P. Lovecraft encajan fácilmente dentro de dos clasificaciones principales, y a veces en una combinación de ambas. O son fantásticos al estilo de los de Lord Dunsany (cuya influencia Lovecraft reconoció abiertamente ya hacia 1919), o son relatos de misterio y terror referentes a un más allá cósmico, según un modelo que, aunque mezcla E. A. Poe, Robert W. Chambers y Ambrose Bierce, pone de relieve la preponderante influencia de Arthur Machen y Algernon Blackwood...¹⁰

En estas circunstancias, conscientes de que, especialmente hoy en día, no son raros los casos en los que el terror se da junto a la ciencia ficción, lo fantástico junto a lo policíaco o el terror junto a lo policíaco (véanse los ejemplos en *Miedo y literatura*), nos inclinamos a adoptar, para los propósitos de este volumen, la clasificación del amplio registro que tiene el miedo en la literatura de la modernidad, en tres líneas básicas, según la propuesta que Víctor Bravo presenta en «El miedo y la literatura», artículo publicado en 2005 en *Anales de la literatura hispanoamericana*:

[...] la literatura de terror, que tiene su naciente expresión en la novela gótica (en *El Castillo de Otranto* –1764–, de Horace Walpole, *El monje* –1794–, de

⁹ David ROAS: «Cualquier historia fantástica está vinculada con el miedo». *Observatorio del Hispanismo* 2011, el 25 de octubre.

¹⁰ En Luis MARTÍNEZ DE MINGO: *Miedo y literatura...*, p. 20.

Mathew G. Lewis y *Melmoth el errabundo* –1820–, de Charles Maturín), crea el imaginario de un satanismo absoluto que luego se repetirá, con distintas inflexiones, en *Drácula* (1897), de Bram Stoker, y en universos narrativos como los de Lovecraft; [en segundo lugar,] lo monstruoso e incomprensible, que luego se somete a una explicación racional, que en una de sus vertientes ha dado origen al relato policiaco, fundado, según la data de Borges, con la publicación de «Los crímenes de la calle Morgue» (1841), de E. A. Poe; y [finalmente], quizás la vertiente más rica, la que coloca la experiencia del miedo en una situación «entre», a medio camino entre lo explicable y lo inexplicable, entre la certidumbre y la ambigüedad, tal como se despliega en muchos textos de Poe, de Hoffmann, de Maupassant, de Quiroga, de Borges: el estremecimiento moderno del miedo, que no es sino una profunda experiencia del límite que se desplaza, entre lo familiar y lo extraño.

En el presente volumen de *Romanica Silesiana* reunimos trabajos de doce investigadores interesados en la relación que se establece entre el concepto de miedo y la literatura o el cine iberoamericanos (España, Portugal y América Latina). Sus estudios los repartimos en cinco secciones dedicadas a varios aspectos: recursos de la literatura y del cine de terror, incursiones de lo fantástico en la historia, voces femeninas ante el terror, modos de expresar la angustia de entre siglos y representaciones universalistas de la violencia.

En la primera sección, titulada *En busca de un efecto emotivo: Miedo en el teatro y en el cine españoles*, se incluyen dos artículos: «Lo terrorífico-gótico en el *Teatro caliente* de Francisco Nieva», de Maria FALSKA, y «Las estrategias de la angustia en *Mientras duermes* de Jaume Balagueró: una inmersión en el corazón del mal cotidiano», de Diane BRACCO. Las autoras comparten el interés por el «hilo» que suscita las emociones de los espectadores de las obras analizadas, con todas las ventajas y desventajas que implican la escena (Francisco Nieva) y la pantalla (Jaume Balagueró). Mientras que Maria Falska fija su atención en los recursos de la literatura gótica, en los que se inspira innegablemente el dramaturgo español cuando escribe *Visitas a los monasterios* y *El increíble Robin* (ambas obras proceden del volumen *Teatro caliente*, de 2013), Diane Bracco revela los procedimientos gracias a los cuales la película *Mientras duermes* logra provocar nuestro pavor atávico a un monstruo.

La sección *Entre lo fantástico y lo real: Encarnaciones literarias y cinematográficas de la figura del vampiro en Hispanoamérica y en España* contiene dos estudios cuyo tema gira en torno a la figura del vampiro, insertada en un marco histórico bien determinado. Se trata de «*Los anticuarios* de Pablo De Santis y la tradición del gótico en la literatura argentina», de Mónica BUENO y Nora ORŁOWSKA, y de «Caballeros de la oscuridad: la Orden del Temple en el cine de Amando de Ossorio», de Antonio HUERTAS MORALES y María BOSCH MORENO. Las autoras del primer artículo defienden la tesis de que la novela de Santis –con su acción desarrollada en la Buenos Aires peronista (los años cincuenta del siglo XX)

y con abundancia de elementos típicos de la novela gótica (cuya forma tradicional nunca ha gozado de mucha popularidad en Argentina)— constituye un modo, aunque sea distorsionado, de aproximarse al pasado político del país. Los autores del segundo artículo, en cambio, parten del resumen de la historia de la Orden del Temple y de la comparación de la tetralogía de Amando Ossorio sobre ella (las películas *La noche del terror ciego*, *El ataque de los muertos sin ojos*, *El buque maldito* y *La noche de las gaviotas*) con una larga serie de obras literarias dedicadas al mismo tema, para presentar luego este clásico del cine de horror español de los años setenta del siglo XX como participante del proceso de mitificación de los templarios.

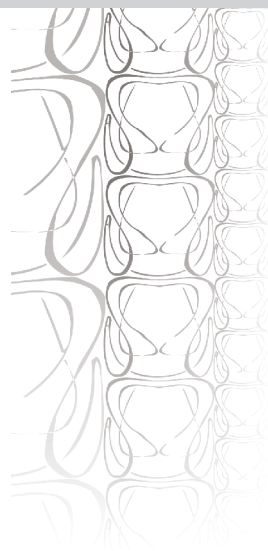
En la sección *Aportaciones femeninas a la literatura de terror / horror: España y Portugal* se encuentran dos artículos cuyas autoras ponen de relieve no solamente el papel desempeñado por la mujer-escritora en el desarrollo del género, sino también el compromiso de esta con los problemas sociales de su época. Así, en «El terror cotidiano en los cuentos de Emilia Pardo Bazán», Mónica BAR CENDÓN se propone analizar la narrativa breve de la novelista española de la segunda mitad del siglo XIX como exponente de la literatura de terror, con el objetivo de enseñar la «teoría del crimen» de la escritora y su objeción a la pena capital. Y Ewa ŁUKASZYK reflexiona en “Fearful and Female. Narrations of Anxiety and the Boom of the Portuguese Fiction Written by Women in the 1980s” sobre el florecimiento del relato de horror en la literatura portuguesa de los años ochenta del siglo XX, que resulta ser el género gracias al cual las escritoras lograron hacer públicos temas consustanciales a la condición femenina, pero silenciados por la sociedad patriarcal de su país: violencia doméstica, prostitución o miedo al embarazo y al parto.

La sección *Expresiones de la angustia existencial en la literatura hispanoamericana* la conforman los estudios de Amán ROSALES RODRÍGUEZ y de Nina PLUTA: «Un modernismo del desasosiego. En torno a cuatro novelas breves de Amado Nervo» y «Miedos y modos de ver. Sobre la representación del miedo en la narrativa hispanoamericana actual». Ambos investigadores, interesados en las maneras de tratar el recurso del miedo, sitúan las obras analizadas —que son, respectivamente, *El donador de almas*, *Mencía*, *El sexto sentido* y *Amnesia*, del mexicano Amado Nervo, y toda una serie de novelas publicadas en América Latina entre 1997 y 2011— en un contexto socio-cultural más amplio: el del pleno modernismo, influido por el desarrollo de las tendencias ocultistas y pseudocientíficas (Amán Rosales Rodríguez), y el de la América Latina sacudida por los interminables conflictos políticos y sociales y por la crisis global de finales del siglo XX y principios del siglo XXI (Nina Pluta). Así, la creación literaria de Amado Nervo y la narrativa hispanoamericana de entre siglos se convierten en manifestaciones de una determinada postura de sus autores ante la realidad, marcada por el escepticismo frente a los límites entre lo natural y lo sobrenatural (Rosales Rodríguez) o por el omnímodo sentimiento de inseguridad (Pluta).

La última sección del volumen, titulada *Representaciones universalistas de la violencia: Narrativa y teatro hispanoamericanos del siglo XXI*, incluye los artículos de Adriana Sara JASTRZEBSKA y de Anna WERMAN, que se plantean encontrar ciertos modelos universales para representar la violencia en *Angosta*, del novelista colombiano Héctor Abad Faciolince, y en *Las cloacas del paraíso*, del dramaturgo chileno Jorge Díaz, respectivamente. El primer estudio, cuyo título es «*Angosta: el miedo de todos los miedos*», insiste en que, a pesar de que la novela negra –fórmula que adopta, en principio, la novela analizada– siempre está fuertemente arraigada en la realidad social que describe, Héctor Abad Faciolince logra superar las limitaciones del «localismo» al introducir en su obra elementos del *thriller*, que convierten las experiencias de los protagonistas en una expresión del miedo universal. En «La visión del terrorismo en *Las cloacas del paraíso* de Jorge Díaz», en cambio, se nos revela cómo las referencias a los mitos religiosos –entre ellos, el de Caín y Abel– sirven al autor de la obra para emprender una reflexión universal sobre las causas y consecuencias del abuso de la violencia en el mundo actual.

Como es costumbre, en el presente volumen de *Romanica Silesiana* incluimos asimismo reseñas de varios libros teóricos de interés publicados recientemente, esta vez en español y en francés. Los libros reseñados en español son: Alfons Gregori, *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2015 (por Natalia Méndez Álvarez); Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano, coords., *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX–XXI)*. León: Universidad de León 2015 (por Alfons Gregori); María Luisa Pérez Bernardo, ed., *De siglo a siglo (1896–1901). Crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Pliegos 2014 (por Blanca Gimeno-Escudero). Y en francés: Hans-Jürgen Lüsebrink, Sylvère Mbondobari, eds., *Villes coloniales / Métropoles postcoloniales. Représentations littéraires, images médiatiques et regards croisés*. Tübingen: Narr Verlag 2015 (por Marcin Janczak); Michał Obszyński, *Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones. En/jeux idéologiques et poétiques*. Amsterdam–New York: Brill 2015 (por Sara Del Rossi); Nathalie Prince, *La littérature fantastique*. Paris: Armand Colin 2015 (por Agnieszka Loska); Simona Jisa, Yvonne Goga, dirs., *La jeunesse et ses visages*. Cluj-Napoca: Casa Cartii de Stiinta 2013 (por Ramona Malita); Sherry Simon, *Villes en traduction. Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal 2013 (por Katarzyna Wójcik).

En busca de un efecto emotivo:
Miedo en el teatro
y en el cine españoles





MARIA FALSKA

Universidad Maria Curie-Skłodowska de Lublin

Lo terrorífico-gótico en el *Teatro caliente* de Francisco Nieva

ABSTRACT: In Francisco Nieva's works, all dramatic components reflect the elements of the supernatural. It can be observed in the construction of the dramatic situation, in the action, the characters, space relationships, and in the visual as well as acoustic signs in the performance. This paper aims at analysing the elements of the extraordinary and fantastic such as 'terror' by which the author creates the atmosphere of dread. The analysis focuses on Nieva's recent works collected in *Teatro caliente* and published in 2013. Deriving from the definition of terror, the paper further examines various devices implemented in order to evoke the sense of fear of obscure and dreadful details. Among these are some of the elements characteristic of the genre of the gothic novel.

KEY WORDS: Nieva, *Teatro caliente*, terror, gothic

Abordando el tema de lo terrorífico en un corpus de obras teatrales que serán en nuestro caso las de Nieva de su último volumen, nos encontramos inevitablemente con algunos puntos de reflexión necesaria anterior a los análisis concretos. El primer problema que se plantea es la definición misma del término, así como su parentesco con los términos afines de *lo fantástico* y *el horror*. ¿Es *lo terrorífico* un elemento inherente de *lo fantástico*? ¿Cuál es la diferencia entre *el horror* y *el terror*? ¿Es posible crear un ambiente de miedo susceptible de impactar a los espectadores de una representación teatral? No pretendemos responder a estas preguntas que por cierto constituyen un tema de polémicas entre los conocedores del tema que, según parece, no han llegado aún a una unanimidad definitoria y clasificatoria. Sin embargo, tendremos que adoptar una definición operante y provisional para las necesidades de este breve estudio.

Los estudios sobre varios aspectos de lo fantástico cuentan con una amplia bibliografía, desde los textos ya clásicos de E. Birdhead, Pierre-Georges Castex, Tzvetan Todorov o R. Llopis, hasta los más recientes. En los últimos quince años

se observa una verdadera explosión de publicaciones sobre varios aspectos de lo fantástico y lo terrorífico extrapolados a otros géneros artísticos y literarios, como el cine y el teatro, y en sentido geográfico, al ámbito hispánico¹.

Varios estudiosos del tema asocian la noción de lo fantástico con lo terrorífico, o no diferenciando un concepto del otro, o considerando el segundo un efecto, un elemento o un subgénero del primero². De opinión contraria es Miguel CARRERA GARRIDO quien constata que «lo fantástico y lo terrorífico son modalidades vecinas, pero no enteramente coincidentes» (2015: 231) y explica que la segunda se basa en una emoción concreta. Su definición en los términos más generales es la siguiente: «[...] llamo terrorífico a todo aquel producto que busca causar desasosiego en quien lee u observa la pantalla» (CARRERA GARRIDO, 2016). El factor emotivo estaría, pues, por encima de la presencia de lo subnatural, que no necesariamente sería su componente imprescindible.

A su vez, Nathalie PRINCE en un estudio sobre lo fantástico (2008)³, tras haber analizado ampliamente varias aproximaciones a la definición del género, llega a la conclusión de que «lo fantástico es la literatura del miedo» y «El miedo es a la vez lo que determina lo fantástico y lo que abre su definición a un sinfín de declinaciones, tan infinitas como los objetos evocadores del miedo» (PRINCE, 2008: 40; traducción nuestra). Define lo fantástico como lo «que hace surgir dentro de lo real mimético un elemento perturbador para que este desfase, esta perturbación, este escándalo suscite o provoque un sentimiento de terror o de inquietud» (2008: 39).

Específicamente al ámbito del teatro se refiere Carrera Garrido en una serie de estudios, en los que a partir de un extenso corpus de obras literarias y artísticas intenta definir lo terrorífico y estudiar las posibilidades de la subsistencia del mismo en la escena. CARRERA GARRIDO (2015a, 2015b) traza la historia de las dramatizaciones escénicas de lo terrorífico y lo horrorífico (estas últimas pueden tener sus inicios en el teatro de «Grand Guignol») basadas estrictamente en las obras dramáticas o en las adaptaciones teatrales de los textos narrativos. A pesar de haber notado un número no del todo modesto de escenificaciones que intentan suscitar el terror, llega a la conclusión de que lo terrorífico en escena tiene sus limitaciones. De hecho, parece que el espectador solo puede percibir el temor que el desarrollo de las situaciones despierta en los personajes, sin poder identificarse con ellos ni con sus emociones ya que se lo impide la distancia en la relación escena-sala y la conciencia necesaria de lo convencional de la ficción teatral.

Una revisión incluso muy rápida y sumaria de las teorías y definiciones del terror permite observar su abundancia y su heterogeneidad. Entre las propuestas más recientes el repertorio de los elementos constituyentes de lo terrorífico que

¹ Sobre la bibliografía actual consúltese Matteo DE BENI (2012a).

² El estado de investigación actual sobre el tema puede consultarse en CARRERA GARRIDO (2016).

³ La autora clasifica los intentos de crear una definición de lo fantástico según tres enfoques: la presencia de lo sobrenatural, de lo maléfico y de lo emotivo.

plantea CARRERA GARRIDO (2016) nos parece el más operante. Lo esencial de lo terrorífico consistiría en lo siguiente:

- romper los límites de nuestro concepto de normalidad (en sentido social, psicológico o moral),
- ponernos ante un más allá, oscuro y amenazante, contrario a la razón, la moral y el buen gusto cuya existencia no queremos aceptar,
- la subversión del bien (lo sobrenatural asociado al mal),
- lo siniestro,
- la mostruosidad (entendida como cualquier tipo de violencia ejercida sobre el cuerpo) como negación de una normalidad,
- la recurrencia del suspense en la estructura de la obra.

En cuanto al tercer término afín, definamos provisionalmente el horror como una extensión del terror que aparte de evocar una emoción de miedo, provoca también una sensación de repugnancia y que en el contexto escénico apelaría directamente a la percepción visual (BORDALEJO, 2010).

Dentro del género de terror se sitúa la literatura gótica⁴, una corriente y una estética muy concretamente limitada, cuyas principales manifestaciones se sitúan entre 1765 y 1820. Francis DUBOST (1991) estudiando lo fantástico en la Edad Media enumera tres elementos esenciales que formarán el repertorio gótico: en otro lugar, el otro, en otro tiempo. Nathalie PRINCE (2008) pone énfasis en lo normativo del gótico que se traduce en unas constantes. Figuran entre ellas: espacios estereotipados (castillos en ruinas, monasterios tenebrosos, cementerios, pasadizos subterráneos, etc.), aparición del personaje de «otro» (demonio, espectro, monstruo, monje endiablado), estructuras textuales recurrentes (una víctima inocente perseguida por un otro, un ser maléfico, en un lugar desolado, amenazante, alienante), presencia de un acontecimiento sobrenatural o con solo apariencias de tal, que encuentra su justificación racional al final y una predilección por lo horrorífico (imágenes de cuerpos mutilados, de lo sangriento).

Lo fantástico en formas y acepciones del término muy variadas es indudablemente una constante en la creación literaria de Francisco Nieva y ha llamado ya la atención de estudiosos de su teatro⁵. Sin embargo, sus investigaciones no se enfocan concretamente en lo terrorífico o se aplican a las obras anteriores a la publicación del volumen de *Teatro caliente*, como es el caso de sus obras *No es verdad* o *El espectro insaciable*⁶.

⁴ Sobre la literatura gótica consúltese: Fred Botting, y más específicamente sobre el drama gótico: Frederick S. Frank.

⁵ Consúltense: Juan Francisco PEÑA (2005: 212–139), Jose Paulino AYUSO (2005: 141–165), Matteo DE BENI (2012).

⁶ Phyllis Zatlin (en: NIEVA, 1991) siguiendo las clásicas definiciones de Todorov atribuye a las obras de Nieva el carácter maravilloso, más que fantástico, haciendo énfasis, sin embargo, en elementos fantásticos, ambiente terrorífico y hasta gótico de las obras: *No es verdad*, *El espectro insaciable* y *Carlota Basifinder*. Por su parte, AYUSO (2005) considera *No es verdad*

El dramaturgo en muchas ocasiones ha manifestado su interés por lo terrorífico y lo gótico. En un texto dedicado a Lovecraft (NIEVA, 1990), el continuador de la literatura gótica, resalta la importancia del espacio en la novela de misterio y terror en la que «los escenarios son parte esencial de su estructura». En Lovecraft observa «el paisaje lleno de intenciones malévolas».

En el comentario que acompaña la edición de su *Teatro caliente* confiesa que las siete obras que conforman el volumen nacen de sus incumplidos deseos infantiles de ver pasar en el escenario del teatro cosas «tremendas, asaltos y crímenes, [...] seres perdidos en un interminable crepúsculo» (NIEVA, 2013: 27). En el prólogo a la obra *Visita a los monasterios*, el dramaturgo declara haber encontrado la inspiración en la novela gótica de Walpole o A. Radcliffe, mientras que la nota previa a *El increíble Robin* hace clara su intención de «evocar, con cierta satírica intención, las representaciones tremebundas del ‘Grand Guignol’» (2013: 193).

Las obras del volumen son de extensión desigual y fórmula dramática variada que, muy a su manera, determina el autor mediante algunos subtítulos, tales como: «entremés y vilipendio», «sainete y agujero negro», «diálogo dramático», «monólogo con ilustraciones» o «capriccio antico». Cuentan con la participación de varios actores o se reducen al diálogo a dos voces (de repartición de enunciados centrada en un interlocutor con escasa intervención del otro) o, finalmente, presentan una cierta hibridez genérica mezclando la presencia monológica de un personaje y proyecciones filmicas de los demás integrantes de la historia. En todas ellas encontramos, en mayor o menor medida, elementos propios al género, si no estrictamente terrorífico, por lo menos fantástico con elementos de lo maravilloso o de horror (monstruosidad, subversión del bien, aparición del «otro» – fantasma, ser diabólico, imágenes sangrientas, suspense).

Conforme al espacio limitado que se ofrece para este estudio, fijaremos nuestra atención en dos de las obras del volumen, *Visitas a los monasterios* y *El increíble Robin*, que según pretenderemos probar, presentan una serie de afinidades concretas con el género gótico.

Uno de los elementos de importancia en la literatura gótica es el espacio, con ciertos lugares predilectos y hasta estereotipados, como el castillo medieval o el monasterio. En *El increíble Robin*, la acción se desarrolla, en su mayor parte, en el interior de un castillo neogótico, construido, según nos informa uno de los personajes, nada menos que por el mismo Viollet-le-Duc. En la oscuridad de una noche otoñal en París, la mansión con sus «chimeneas, torretas, espadañas y veletas» se presenta amenazante «como la estampa de un cuento de fantasmas»

como «un ejercicio teatral del terror fantástico» (157), *El espectro insaciable* como «un deslizamiento desde lo fantástico hacia lo terrorífico» y en *Es bueno no tener cabeza* observa «un ambiente de medievalismo gótico» (157–159).

(NIEVA, 2013: 188)⁷. En la percepción de la protagonista es una fortaleza fantasmagórica que le recuerda las casas de terror de su infancia.

Debemos hacer aquí una aclaración acerca de la escenificación del espacio: el castillo desde el exterior solo es perceptible para los personajes, ya que, según la acotación, se sitúa del lado del público y se confunde con su espacio. El recorrido que hace la protagonista, Caroline, por los supuestos senderos «sin pizca de luz» que le parecen ser un «túnel de secretos» (193) y que conducen al portal, se sitúa en el pasillo de los espectadores. El espectador percibe, pues, el ambiente aciago de la oscura silueta del castillo a través de la percepción de la protagonista. Desde el principio, Caroline experimenta un sentimiento de temor, amenaza, presentimiento del mal. Lo favorecen las circunstancias: la oscuridad de la noche con un remolino de hojas secas levantado por el viento. Las hojas secas serán un motivo siniestro que acompañará a la protagonista: la sorprenderán por su abundancia en el interior de la mansión para finalmente cubrir su cuerpo inerte en la última escena de la obra. El ambiente de terror aumenta paulatinamente desde la llegada de Caroline al castillo y su encuentro con Robin. Numerosas acotaciones se refieren a la caracterización del estado emocional de la protagonista: ‘*vuelve a levantarse alarmada*’, ‘[se] *concentra en un sentimiento angustiado y fatalista*’, ‘[...] *buscando una escapatoria*’, ‘*estremecida, cerrando los ojos*’ (199–201). El espectador espera angustiosamente un extraño ritual iniciático al que hace alusiones el diálogo: «tenemos que dar comienzo a nuestra sesión», «todo está aquí preparado para dicha celebración» (201) y nota que lo que va a suceder despierta el temor de la protagonista. Al final de la obra, Caroline vuelve a encontrarse en la calle, en un espacio tremebundo, amenazante y solitario, descrito de tal forma por la acotación:

Oscuridad total. Estruendo. Silba furioso el viento que se amansa al descubrirse de nuevo la avenida en sombra, cubierta de hojas secas. Ningún tráfico a estas horas. [...] Suenan lejanas las campanadas y, asimismo lejana, una sirena de ambulancia.

(214)

En este ambiente aparece un hombre misterioso, de aspecto lúgubre, que será su asesino:

Entra un hombre de negro, el sombrero de copa calado hasta los ojos, subidas las solapas del ñoral abrigo, con esclavina de murciélago, antiparras que cuelgan de una cadenita, bigote y perilla canosos; se apoya en un bastón con puño de plata.

(215)

⁷ Todas las citas de las obras proceden del volumen *Teatro caliente* (2013). A continuación solo indicaremos el número de la página.

La escena final, en la que el hombre le clava a Caroline el puñal en la espalda, recuerda vagamente los viejos carteles del «Grand Guñol», que el dramaturgo menciona en la nota previa como una de las fuentes de su inspiración en esta obra.

Si en *El increíble Robin* el espacio tiene algunas referencias a una realidad geográfica e histórica (París al final de la Primera Guerra Mundial), en *Visitas a los monasterios* es un mundo totalmente ficcional. La acción se sitúa en el monasterio de la misteriosa Orden Tremedaria. El protagonista, el joven Cambicio, acompañado de su preceptor, el abate Fiacro, al llegar al monasterio lo percibe como «un nido de alacranes». Se siente amenazado recordando los «horrores» que le han contado sobre los monjes que lo habitan: «bizantinos, delirantes y locos» (114). La visita es de «un alto riesgo» ya que varios visitantes anteriores han desaparecido de este mundo. Como en la obra anterior, aquí también se crea un ambiente inquietante, cargado de misterio. Es de noche y, ya antes de que aparezcan en el escenario los personajes, «se produce un golpe de viento furioso y un relámpago» (109). Los fenómenos atmosféricos violentos (tempestad con truenos y relámpagos) se repiten a lo largo de la escena intensificándose.

En las escenas segunda y tercera, los personajes se encuentran en un lugar «incierto y tenebroso», por el que se cruzan «fugaces sombras de murciélagos» (129).

Como Caroline, también Cambicio, «rico heredero en viaje de estudios» (120), realiza un viaje iniciático que consistirá en una ceremonia misteriosa, percibida con terror por el protagonista. Tienen que pasar tres días «de reclusión y máxima prueba» y de «recogimiento peligroso» (123).

Uno de los elementos casi imprescindibles de la literatura gótica es la presencia de un «otro» que representa lo monstruoso, entendido como algo inconcebible dentro de las fronteras de la «normalidad». Aunque en ninguna de las dos obras aparecen los típicos seres malignos que pueblan los espacios de la novela o del drama góticos, los dos personajes de los antagonistas, Robin y Lelio Lotto, presentan indudablemente tales características. Funcionalmente encarnan el mal y constituyen la amenaza a la integridad física y psíquica de los protagonistas. Curiosamente y paradójicamente, los dos «monstruos» se presentan con un aspecto físico agradable, atrayente y refinado, lo que puede inspirar inicialmente la simpatía y confianza de sus víctimas. Caroline es consciente de estas apariencias cuando al final de la historia lanza un grito: «ese monstruo increíble que alucina y pervierte a sus víctimas para destrozarles el corazón» (211). La acotación sugiere que Robin tenga el aspecto de ‘*un joven caballero, bello y pálido de cabellera heroica y revuelta*’ (193), y Lelio, ‘[...] *elegantísimo, bello, sin edad [...] con una peluca blanca iridiscente*’ y ‘*una rosa en las manos*’ (136).

La monstruosidad física de Robin (víctima de guerra) consiste en que, menos la cabeza y el tronco, está todo hecho de aluminio, con las partes desmontables, alimentadas y activadas por las pilas. Además, ha sido su propio constructor. El

tutor de Caroline, que en realidad está al servicio de Robin, lo considera un ser admirable: «el gran demiurgo», «un insuperable científico que ha restaurado a sí mismo, superando a la naturaleza», mientras que para la joven es un «monstruo de metal sin sentimientos» (209). El propio dramaturgo explica en la nota previa a la obra que ha concebido este personaje como «un genio y un sádico, malvado y atormentado [...] exhibicionista de su trágica mutilación», «un Don Juan burador [que seduce a las mujeres] y las destruye al final» (184).

La monstruosidad de Lelio es de otra índole. Es un ser pervertido, llamado Anticristo, que «requiere a los discípulos más guapos, los viola, los mata [...] y comulga [con ellos]» (132). Aparte de Lelio, nos encontramos en la obra con otros dos personajes, Catafú y Padre Superior, que representan el tipo de monje endiablado, con aspecto y comportamientos de lo más extraño. Todo el monasterio es una subversión de valores propios a este tipo de lugar, ya que pecar para luego arrepentirse «a las horas reglamentarias» (128) es una actividad obligatoria.

Las dos obras reproducen un esquema de la acción consagrado por la novela gótica basado en la persecución de una víctima inocente por un ser maléfico. Los dos protagonistas, Caroline y Cambicio, son jóvenes, de agradable apariencia, procedentes de buenas familias y enviados para realizar un viaje y una estancia que les permita adquirir una experiencia vital. Los dos son llevados por sus tutores (el de Caroline resultará ser un perverso despiadado y como se puede suponer, su asesino) a unos lugares tenebrosos, siniestros e impregnados del mal. Aterrorizados, allí estarán expuestos a un peligro, al principio indeterminado y solo presentido y a continuación cobrando formas de violencia ejercida por un ser malévolo y maléfico. Los protagonistas sufren primero torturas emocionales atormentados por el terror, y luego son víctimas de unos actos violentos y premeditados.

En *El increíble Robin*, el «monstruo» obliga a Caroline que satisfaga sus necesidades de masoquista, participando en sus juegos que él mismo caracteriza como «tremendos, peligrosos, escalofriantes» (203) y que consisten en descomponer su cuerpo postizo, desbarratando las piezas componentes, hasta que se quede solo el tronco con la cabeza. Tras haber realizado el desmontaje de Robin, Caroline se encuentra en un estado de espanto y alucinación pero mezclado con una cierta compasión. En las acotaciones, el dramaturgo presenta su reacción: ‘*aterrorizada, delirante, retrocede, se lleva las manos a la boca para no gritar, cae de rodillas*’ (206). Cuando intenta escapar, se ve acorralada por la intervención súbita de su tutor, y las hermanas de Robin. El tutor, transformado en opresor, la detiene con ‘*suma violencia*’, abofeteándola. Cuando finalmente Caroline consigue huir, se encuentra desamparada en la calle y buscando ayuda de un transeúnte de aspecto siniestro (¿será su tutor-opresor?) muere apuñalada por él.

En *Visitas a los monasterios*, el protagonista corre el peligro de ser sacrificado en una misa negra durante la cual el Conde Lelio-Anticristo comulgará con

«su corazón, aún palpitante» (147). Cambicio sucumbe a las persuasiones del «monstruo» y se siente su discípulo, «convertido a su doctrina» de la perversión moral y filosofía del mal. El delirio en que se encuentra, le aniquila su voluntad y sus mecanismos de defensa. Se va enardeciendo tanto que su estado emocional amenaza con convertirse en una combustión física. Lo salva el sacristán, inesperadamente tentado por el bien, haciéndole beber una pócima con la cual se desfanatiza y desmayado es llevado a salvo del monasterio por su preceptor. El final no es, esta vez, nefasto para la víctima de las fuerzas del mal, al contrario el mundo maligno queda destruido por la «autocombustión».

Como creemos haber demostrado en esta rápida aproximación a las dos obras del volumen de *Teatro caliente*, el gótico con algunas de sus formas consagradas, evocadoras del terror, se ve representado en la construcción del ambiente, de los personajes y del esquema de la acción de ambas. El dramaturgo revitaliza los principales recursos de este género, dando rienda suelta a la imaginación nutrida por sus lecturas, tal vez infantiles, de sus famosos autores.

Sin embargo, si Nieva recurre a lo terrorífico, lo hace con cierta intención paródica, con su habitual sentido de humor, especialmente visible en *Visitas a los castillos*. Mediante varios recursos cómicos se distancia de la posible gravedad del asunto. La riqueza de estos procedimientos va desde una simple acumulación y juego de las palabras, por la alusión, ironía, sorpresa, exageración, paradoja, contraste, contradicción, falsa lógica hasta las formas más sofisticadas de la comicidad agresiva. Lo paródico de estas obras es un tema que merecería un estudio aparte que por evidencia excedería los límites del presente.

Bibliografía

- AYUSO José Paulino, 2005: «El teatro de fantasía de Francisco Nieva». En: Jesús M. BARRAJÓN, ed.: *Francisco Nieva*. Madrid: Editorial Complutense, 141–165.
- BORDALEJO Bárbara, 2010: «La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H. P. Lovecraft». En: Fernando BRONCANO y David HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, eds.: *Cuadernos del abismo: homenaje a H.P. Lovecraft*. Madrid, 75–103.
- BOTTING Fred, 1995: *Gothic*. London: Rutledge.
- CARRERA GARRIDO Miguel, 2015a: «Escalofríos en la escena: limitaciones del terror teatral». En: Urszula ASZYK, Karolina KUMOR, Marta PIŁAT-ZUZANKIEWICZ, eds.: *El teatro español como objeto de estudios a comienzos del siglo XXI*. Varsovia: Universidad de Varsovia, 223–245.
- CARRERA GARRIDO Miguel, 2015b: «El terror sí tiene forma: delimitación teórica de una categoría estética». En: Natalia ALVAREZ MENDEZ, Ana ABELLO VERANO, eds.: *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX–XXI)*. León: Universidad de León, 75–84.
- CARRERA GARRIDO Miguel, 2016: «Miedo, teatro y España: soluciones a una ecuación insólita». En: Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ, Ana ABELLO VERRANO, Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, coord.:

- Territorios de la imaginación : poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*. León: Universidad de León, Area de Publicaciones, 83–101.
- DE BENI Matteo, 2012a: *Lo fantástico en escena*. Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo.
- DE BENI Matteo, 2012b: «Avatares de lo fantástico en la obra dramática de Francisco Nieva». *Pygmalion*, 4.
- DUBOST Francis, 1991: *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e–XIII^e s.). L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*. Genève : Sladkine.
- FRANK Frederick, 2001: “Gothic Drama (1768–1830)”. In: Douglass H. THOMSON, Jack G. VOLLER, Frederick S. FRANK, eds.: *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport : Greenwood Press.
- NIEVA Francisco, 1990: «Arquitectura del terror en Lovecraft». *ABC*, el 19 de agosto.
- NIEVA Francisco, 1991: *Teatro completo*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla.
- NIEVA Francisco, 2013: *Teatro caliente*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- PEÑA Francisco, 2001: *El teatro de Francisco Nieva*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- PEÑA Juan Francisco, 2005: «La mujer en el teatro de Francisco Nieva». En: Jesús M. BARRAJÓN, ed.: *Francisco Nieva*. Madrid: Editorial Complutense, 121–139.
- PRINCE Nathalie, 2008: *Le fantastique*. Paris : Armand Colin.

Síntesis curricular

Maria Falska es profesora titular y directora del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Maria Curie-Skłodowska de Lublin (Polonia). En su investigación se ha centrado en estudios comparativos del teatro español y francés del siglo XVII y el en teatro hispanoamericano y español del siglo XX y XXI.



DIANE BRACCO

Laboratorio de Lenguas Románicas (EA 4385),
Universidad Paris 8

Las estrategias de la angustia en *Mientras duermes* de Jaume Balagueró: una inmersión en el corazón del mal cotidiano

ABSTRACT: After the excesses of his previous terror movies, the Spanish director Jaume Balagueró returns to a more sober narrative to explore the mechanisms of anguish in an oppressive thriller behind closed doors, *Sleep Tight (Mientras duermes, 2011)*. Influenced by Hitchcock and Polański, he proposes a new variation on the spatial motif of a building which becomes the nest of daily evil embodied by César, an ominous concierge who intrudes into the residents' intimacy and endeavors to ruin their existence. The present article aims at analyzing the principal filmic and narrative strategies of anguish deployed in this movie. The director elaborates a Manichean *costumbrista* tale where he probes the atavistic fear of a nocturnal monstrous presence that may perturb the reassuring normality of domestic space. Through the construction of a rigorous rhetoric of repetition, Balagueró places the viewer in a disconcerting narrative in-between and invites him to participate actively in the pernicious game orchestrated by his protagonist, depicted as a methodical agent of everyday terror.

KEY WORDS: terror cinema, Jaume Balagueró, anguish, space, *costumbrismo*

Considerado como uno de los mayores representantes de la angustia en el actual paisaje cinematográfico español, Jaume Balagueró, director de *Los sin nombre* (1999) y la saga *REC* (2007–2014), se aleja de la puesta en escena horrificada de sus anteriores películas para explorar los mecanismos de la perversidad en *Mientras duermes* (2011), agobiante *thriller* a puerta cerrada. Privilegiando esta vez la sobriedad visual, optando por un diseño de suspense sofisticado, Balagueró plasma un opresivo mundo diegético que convoca tanto el universo hitchcockiano como los ambientes claustrofóbicos de Roman Polański. Propone una nueva variación sobre el motivo central de su filmografía, el edificio como espacio de terror, al que convierte aquí en el nido de un mal cotidiano encarnado por el in-

quietante portero César. Discreto, educado y eficaz en apariencia, el protagonista se inmiscuye en la intimidad de los habitantes de la residencia y se empeña en destruir su existencia, ensañándose hasta la obsesión con la luminosa Clara, bajo cuya cama se esconde cada noche para abusar de ella mientras duerme.

El título del largometraje aclara de entrada el diseño de Balagueró, quien radiografía aquí uno de nuestros temores más íntimos: ¿qué ocurre mientras dormimos? Esta interrogación preside la elaboración de un relato fílmico que nos remite a los terrores infantiles: el cineasta juega en particular con el pavor atávico a una monstruosa presencia disimulada bajo la cama y susceptible de trastornar la normalidad tranquilizadora del territorio doméstico. Del malestar al horror, nuestra ambición es precisamente sondear este espectro del miedo diario, hábilmente destilado en la diégesis por el conserje malévolo. En el marco de este breve estudio, se tratará de esbozar un análisis de los engranajes de la angustia, análisis necesariamente selectivo y centrado en los procedimientos fílmicos y narrativos que nos parecen más significativos.

Maestro de una geografía doméstica con la que se identifica profundamente, César les abre las puertas de la desazón a los demás personajes de la ficción y al espectador, a lo largo de una trayectoria maquiavélica que va disipando el espejismo de la banalidad inofensiva para revelar toda la abyección del protagonista. El director recurre a una retórica cinematográfica de la repetición que contribuye a pintar a César como un metódico agente del mal, un vampiro de la cotidianidad cuya inaptitud patológica a la felicidad le condena a alimentarse de las desgracias y los temores ajenos. Las dicotomías en las que estriba el relato –luminosidad / oscuridad, envés / revés, superficie / profundidad, normalidad / monstruosidad– invitan a considerar la película como un cuento maniqueo cuya lógica narrativa lleva inevitablemente al espectador a deleitarse con el juego de la perversidad.

El motivo del edificio: una espacialización de la angustia

De la casa encantada de *Darkness* (2002) al piso carcelario del truculento *Para entrar a vivir* (2006), pasando por la residencia de la película de horror *REC*, invadida por un misterioso virus que va contaminando a todos los vecinos, no se puede sino comprobar la predilección de Jaume Balagueró por el espacio cerrado del edificio, enfocado como sede de un mal que cobra sucesivamente la forma de un fenómeno de acoso fantasmal, una psicopatología o una epidemia de origen satánico. En *Mientras duermes*, el cineasta actualiza este motivo obsesivo inscribiendo la acción en un elegante inmueble burgués de tipo modernista que recuerda el edificio barcelonés de *REC*. El recorrido que efectúa el espectador

acompañando a los distintos personajes que discurren por su seno, y particularmente a César, está lejos de conferir al lugar la única función de escenario: al contribuir a la creación del suspense, el edificio desempeña un papel preponderante desde el punto de vista narrativo. Constituye un verdadero *espacio* de la angustia, en el sentido planteado por André Gardies de construcción cognitiva que participa de un sistema semiótico y se actualiza en los *lugares* concretos –las diferentes zonas de la residencia– gobernados por el conserje todopoderoso (GARDIES, 1993: 69–72). Poseedor de un doble de las llaves de todos los pisos, privilegio que le permite penetrar a su antojo la intimidad de sus ocupantes, el protagonista se define a nivel visual y narrativo respecto a este territorio en el que está profundamente anclado y cuyos límites traspasa sólo para ir a visitar a su madre hospitalizada.

Es precisamente desde la perspectiva de César como la cámara explora el monumental edificio, en su doble dimensión horizontal y vertical. La horizontalidad de los descansillos, de la cama bajo la que se tumba el personaje mientras espera a que Clara se duerma, así como la de su mostrador –materialización de la frontera social y humana que separa al bedel de los vecinos–, se conjuga con la verticalidad cuyo principal motor es el ascensor. Eje de la vida del edificio que permite la comunicación entre los pisos y la planta baja, el aparato simboliza la omnipotencia del portero, transmitiendo la doble representación de una circulación sin trabas y de una elevación literal: cada día, tras pasar clandestinamente la noche al lado de Clara, César transita rápidamente por su propio apartamento, antro subterráneo que abandona al amanecer para acudir a su lugar de trabajo, en el hall, y luego acceder a las plantas a fin de introducirse en las diversas viviendas, a petición o a espaldas de los vecinos. Los planos donde se filma al protagonista en contrapicado detrás de las rejas de la cabina del ascensor contribuyen de hecho a traducir en la pantalla la supremacía del conserje en el microcosmo residencial. Pero al mismo tiempo, figura el encierro espacial y el estancamiento del personaje en una cotidianidad sin objetivo, sugiriendo que la hegemonía de César es más tambaleante de lo que parece: cuando, al anochecer, este accede a la azotea, no es más que para barajar la posibilidad de precipitarse al vacío, desde lo alto de un edificio que se impone, desde los minutos liminares de la película, como espacio de desasosiego y malestar («¿Feliz? Ese es justo mi problema, que yo no puedo ser feliz», le confía al espectador la voz en off de César).

El mal se incuba por lo tanto en el corazón de una residencia donde tranquilidad y afabilidad no son sino apariencias, y donde las imágenes de una cotidianidad cómoda apenas ocultan una realidad carcomida por la perversidad: la del portero, hombre al parecer común pero mentalmente perturbado, así como la de las relaciones que mantiene con algunos vecinos. A menudo víctima de la indiferencia de los « señoritos », como la asistenta suele denominar irónicamente a los residentes, César es el blanco del chantaje de la aborrecible niña Úrsula, testi-

go de sus fechorías cuyo silencio compra con dinero y películas pornográficas, así como de las amenazas del intransigente administrador, el cual se queja de sus servicios y consigue su despido. Paradójicamente, se esmera en atormentar a las dos únicas personas capaces de benevolencia, hasta de amistad: Clara y la señora Verónica, anciana jubilada que vive sola con sus perros. El cineasta va desvelando por consiguiente la naturaleza profunda de un universo estratificado, disimulada bajo el barniz del lujo burgués y de la plácida normalidad, erigiendo la dialéctica del envés y del revés en principio estructurante de su relato fílmico, como lo explica él mismo:

Tenía muy claro que quería que esta película fuera una película aparentemente bonita, aparentemente muy elegante, aparentemente muy tranquila pero que dentro de ese paquete clásico y elegante se escondiese una historia [...] intensamente perversa y con un montón de elementos podridos dentro. Y eso me gustaba mucho: en un paquete muy bonito, en un paquete muy bello, esconder algo profundamente desagradable y terrible.

PACCOUD, 2011

El director explora literalmente este vínculo antitético entre superficie inmaculada y entrañas corruptas, y recurre para ello a una estética visual de la abyección que genera en el espectador una angustia mezclada de asco, hasta de horror. Escondido en su alojamiento subterráneo transformado en verdadero laboratorio, César se empeña en perjudicar a Clara elaborando drogas para dormirla, inyectando un ácido en sus cosméticos a fin de deteriorar su piel, o recogiendo larvas de cucarachas con el objetivo de provocar una infestación de su refinado piso. Desenmascarado por el novio del personaje femenino, Marcos, llega a matar a este, simulando su suicidio, en una secuencia de una extrema violencia visual, sangriento paréntesis en un filme que, por lo demás, excluye el tratamiento *gore* característico de los precedentes largometrajes de Balagueró. Las imágenes sobrecogedoras de los insectos y de la hemoglobina que mancillan el elegante hogar de Clara son la materialización de la naturaleza abyecta de César, elemento perturbador de la vida cotidiana, violador de espacios y cuerpos, cuya dualidad nos remite a las consideraciones de Julia Kristeva sobre el horror y la abyección:

No es, pues, la ausencia de limpieza o de salud lo que constituye lo abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entredós, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal de buena conciencia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar...

KRISTEVA, 1980: 12

Profundamente doble, el portero aparece efectivamente como una figura del entredós que trasgrede las fronteras y desestabiliza todos los equilibrios, esforzándose por encarnar la normalidad diaria a fin de estremecerla mejor.

La normalidad en peligro: César, vampiro de la cotidianidad

Con el fin de elaborar una intriga creíble, Balaguero renuncia en *Mientras duermes* a los códigos del terror fantástico y del cine *splatter* para proponer un tratamiento realista de la angustia, inscribiendo esta en un ambiente presentado de entrada como familiar. La galería de personajes secundarios que van y vienen cada día por el edificio participa en la creación de una atmósfera costumbrista, conjugada con la instauración de una retórica iterativa, destinada a producir un efecto filmico de rutina. De hecho, el relato se divide en ocho partes que corresponden cada una con un día de la semana y puntuadas por la repetición de gestos, desplazamientos y situaciones de la vida cotidiana (el despertar, la ducha, los saludos matutinos...). Focalizadas esencialmente en la doble existencia de César y Clara, ponen de realce un movimiento de gradación en el deterioro físico y psicológico de la joven, así como una desagregación de su equilibrio diario, causa directa del creciente júbilo paralelo del portero, que se afana en «borrarle la sonrisa de la cara». Esta dinámica de iteración confiere al filme un ritmo sostenido y regular, puesto al servicio de un suspense meticuloso y basado también en la hábil manipulación de la perspectiva espectral, la cual constituye un parámetro clave del género del *thriller* (MOINE, 2002: 23). Haciendo del público el testigo omnisciente de los actos perpetrados a diario por el bedel para trastornar la salud, los amores y todos los puntos de referencia de Clara, el cineasta lo coloca en una incómoda situación de superioridad narrativa respecto a la víctima, por su parte lejos de sospechar que el abnegado César es el autor de los mensajes anónimos que ella recibe y, aún peor, que se desliza cada noche en su cama.

La mecánica milimétrica del relato se debe asimismo al rigor metodológico manifestado por el psicópata en su dinámica perturbadora¹. La focalización visual en los antebrazos y las manos del portero, así como la profusión de primeros planos y planos de detalle de los objetos que el protagonista manipula para dañar a Clara (líquidos corrosivos, jeringuillas, máscara, frascos, tubos) patentizan una minucia clínica, reforzada por un sentido de la repetición obsesivo². De ahí que no sea sorprendente el que César esté desestabilizado por el alejamiento provisorio del personaje femenino, tras la invasión de las cucarachas, y, más adelante, por la repentina salida de viaje de Clara con Marcos, acontecimientos imprevistos que trastornan su rutina maquiavélica. El reencuentro de la pareja desencadena en él una profunda crisis existencial que supera *in extremis*, mien-

¹ Por ejemplo, le vemos en varias ocasiones apuntar frenéticamente en una libreta todo lo que ocurre dentro del edificio.

² En varias secuencias, esta mecánica fría está subrayada por la inserción en la banda sonora de sonidos electrónicos extradiagéticos.

tras está a punto de suicidarse, gracias al regreso anticipado de los amantes (Marcos sospecha que Clara, embarazada de su violador, le haya engañado).

El caso es que César sufre de una verdadera aversión a la felicidad y sólo saca su fuerza de la desgracia ajena, agrediendo a los seres en carne propia para propagar el virus del miedo, a semejanza de las criaturas contaminadas de *REC*. De hecho, pese a la factura realista de la cinta, el personaje del conserje concentra los rasgos de algunas figuras del mal inspiradas en la literatura y el cine de terror internacionales. Además del zombi, es especialmente la imagen del vampiro, encarnación del entredós característica del género fantástico (CAILLOIS, 1966: 36–39), la que se impone al espectador, mediante el retrato de un individuo de las tinieblas, reacio a los seres solares, posible vector de muerte (asesina a Marcos y amenaza con defenestrar a Úrsula), y que espera la noche para actuar –el escondite bajo la cama sustituye aquí el ataúd. En su análisis del mito vampírico, Claude Lecouteux evoca un espíritu «que pesa en el cuerpo de su víctima dormida y que le roba la energía vital» (LECOUTEUX, 2009: 75–76). Balagueró se apropia precisamente de esta iconografía al poner en escena a un ser psicótico que adormece artificialmente a su presa y la va debilitando concienzudamente día tras día. Del mismo modo, su ensañamiento dialéctico con la amable señora Verónica, a quien remite cruelmente a su soledad, los tormentos que le impone con deleite a su propia madre enferma narrándole sus fechorías, y también el placer que le procuran las confesiones de los oyentes desdichados de su programa de radio favorito, revelan que su existencia entera se nutre de la infelicidad ajena. Esta vampirización alcanza su paroxismo cuando, en el epílogo, Clara recibe una carta de César, despedido unos meses antes, donde el exportero le revela que el hijo al que ella ha dado a luz no es sino el fruto de las violaciones que le infligió. Como auténtico «Drácula descolmillado» (AYUSO, 2012: 36), destroza definitivamente a la joven con este último acto de maldad que sella su triunfo, materializado por el montaje alternado entre los sollozos desgarradores de Clara y la imagen final de la sonrisa que César se dirige en el espejo³. Acaso este desenlace sea también una invitación a considerar al bedel como una figura diabólica en clave polanskiana, puesto que la víctima, al final de la película, engendra al hijo del mal, igual que la heroína de *La semilla del diablo* (1968), penetrada en sueños por Satanás.

En resumidas cuentas, el abyecto protagonista de Balagueró derriba todos los puntos de referencia que configuran la normalidad cotidiana de su presa, quitándose paulatinamente la máscara de la banalidad para desvelar su monstruosidad intrínseca. Las figuras tradicionales del miedo que se entrecruzan,

³ Motivo recurrente de la película, el espejo es otro ejemplo de la influencia de la tradición literaria y cinematográfica del terror. Propicio a los juegos de desdoblamiento (en particular en el género fantástico), materializa las dos facetas del ambiguo César, así como una tendencia voyerista inherente a su naturaleza abyecta (KRISTEVA, 1980: 57–58): el portero suele usar un espejito cuando está escondido bajo la cama para controlar que Clara esté dormida.

pasadas por el filtro del realismo, pintan a César como la encarnación de una fuerza oscura que lucha a diario contra el bien, en una ficción que cobra la forma de un verdadero cuento lúdico.

El juego maniqueo de la angustia

El pulso que opone al tenebroso César y a la radiante Clara se juega en un relato claramente bipolarizado que recicla asimismo algunos arquetipos del cuento infantil. Sin caer en el esencialismo, se puede considerar al portero como un ser naturalmente predispuesto a la malevolencia, ya que esta nunca está justificada por la intriga o por la evocación de eventuales traumas pasados. El protagonista constituye una especie de proyección humana de la figura del Lobo Feroz en un contexto realista, como lo apunta el propio cineasta:

No nos explica la película, pues que en su infancia fue torturado o fue insultado, o fue abandonado. No nos cuenta nada de eso. Es malo porque sí. En este sentido me gustaba mucho ver al personaje de César como el Lobo Feroz. El Lobo Feroz es malo porque sí, porque es el lobo, porque está en su naturaleza.

PACCOUD, 2011

En las antípodas de la malignidad y la sed de destrucción propias de César, se sitúan la inocencia y el ímpetu creativo de Clara, diseñadora sonriente y deseable, dotada de un buen humor inquebrantable, y que, como Caperucita Roja, se entrega imprudentemente a aquel que sólo aspira a dañarla, llegando a solicitar su protección⁴. El personaje femenino, al que la onomástica inscribe en el mundo de la luz, se mueve por una vivienda clara y holgada, a medida de su vitalidad desbordante. Al contrario, con César se asocian territorios sombríos, confinados, sumidos en la oscuridad, donde actúa preferentemente de noche, como ya se ha señalado. Merced al trabajo conjunto del director artístico Javier Alvaríño sobre los espacios, y del director de fotografía Pablo Rosso para sugerir las variaciones de la luz en función de la hora del día, la textura misma de la cinta refleja esa lucha maniquea que vertebra la ficción y cuyo binarismo está acentuado por las dialécticas ya evocadas: envés / revés, normal / monstruoso, arriba / abajo⁵...

⁴ En el episodio de la invasión de las cucarachas, por ejemplo, implora la ayuda de César y le ruega que fumigue el piso.

⁵ Señalemos que Clara vive en la tercera planta y César en el sótano; ella duerme en la cama, él se esconde debajo.

Dichas dicotomías configuran dos bandos que se enfrentan en un combate del que el espectador, situado en la frontera de dos territorios, es el testigo. Si el público está inicialmente tentado de condenar las actuaciones de César, la dinámica narrativa y la omnisciencia que le concede Balagueró le obligan a identificarse con el personaje que, respecto a la moral y la ley, aparece como el «malo» del cuento. En otros términos, bajo la superficie de un maniqueísmo al parecer simplista, el cineasta instaura un sistema narrativo que lleva insidiosamente al espectador a gozar de la hábil mecánica elaborada por el conserje para dinamitar la cotidianidad de la gente feliz. Hace que la alegría de Clara pueda a veces parecer pueril e irritante, mientras que la soledad, síntoma de la incomunicación que azota a los individuos en un mundo de apariencias⁶, impregna profundamente la vida de César, personaje patético que llega a suscitar la empatía del público. Este navega por consiguiente entre emociones contradictorias, gracias a la activación de mecanismos narrativos que atenúan el carácter monolítico del bien y del mal en la diégesis. Por lo demás, el malestar generado por la perfidia de César está compensado por el placer que produce la connivencia con el protagonista, frente al espectáculo de sus maniobras, hasta tal punto que el suspense se vuelca a favor del psicópata: la tensión del espectador nace del temor a que se descubra la maquinación del bedel cuando, por ejemplo, los vapores de cloroformo le duermen, mientras intenta huir del piso de Clara, o en los episodios donde el conserje se las ingenia para desviar las sospechas de la policía hacia otros personajes⁷.

Este proceso identificatorio participa del propósito lúdico de una película que el mismísimo director nos invita a contemplar como un juego, destinado a «acabar inevitablemente con un ganador y un perdedor, como todos los juegos» (PACCOUD, 2011). En esta perspectiva, la tonalidad del filme está enriquecida por unos toques de humor que permiten poner a distancia el horror de los actos cometidos por César. Consecuentemente, se paralizan en parte los engranajes de la identificación con las víctimas, neutralizando así en el público la angustia inspirada por el psicópata. A este respecto, las canciones de la banda sonora desempeñan una función destacable: algunas composiciones, ligeras o animadas⁸, operan como contrapunto irónico a la malevolencia manifestada por César, tiñendo de humor el miedo del que es el agente. El ejemplo de la última secuencia es particular-

⁶ A este respecto, las llamadas de los oyentes del programa de radio son significativas y no es casual que el relato filmico se abra con una pantalla negra en la que se superponen las voces en off de los desgraciados anónimos.

⁷ Logra que el hijo de la asistente sea arrestado en su lugar cuando la policía identifica la fuente de emisión de los mails anónimos. Más adelante, tras la muerte de Marcos, presiona a Úrsula para que las declaraciones de la niña consoliden su propio testimonio acerca de los supuestos disturbios comportamentales del novio de Clara.

⁸ Citemos por ejemplo *I got to have your love* de The Fantastic Four y *Next 2 you* de Buckcherry.

mente elocuente: las primeras notas de la canción alegre *Keep me in mind*⁹, escuchada anteriormente, se superponen en la imagen final de la sonrisa de César y suenan como una invitación a considerar con distancia las consecuencias de la lucha maniquea que se ha desarrollado ante nuestros ojos. La interacción audiovisual enfatiza toda la ambigüedad de un desenlace moralmente trágico (Clara está definitivamente aniquilada) pero narrativamente feliz (marca la victoria del personaje al que acompañamos desde el principio). La secuencia-epílogo constituye por tanto un extraño *happy ending* que aclara *a posteriori* la función del miedo, componente eminentemente lúdico de una ficción cuya primera vocación no deja de ser el entretenimiento del espectador, convidado a disfrutar del juego perverso en que ha tomado parte activamente.

El análisis esbozado en este trabajo nos ha permitido sacar a la luz algunos de los resortes de la angustia en el *thriller* costumbrista de Jaume Balagueró. La escritura de la cotidianidad, los mecanismos del suspense, la actualización de ciertas figuras del miedo, la estructura narrativa dual y las ambivalencias temáticas del relato, aspectos que se han apuntado en este artículo, merecerían ser desarrollados en espacios de reflexión más amplios, a la luz de un examen diacrónico de la pregnancia de la angustia en el cine español (AGUILAR, 1999 y 2005). A imagen de Paco Plaza, codirector de los tres episodios de *REC*, y de otros cineastas de su generación como Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia, Juan Antonio Bayona, Elio Quiroga o el mexicano Guillermo del Toro, Balagueró contribuye a la proyección internacional de un género cinematográfico que se ha ido revitalizando a partir de mediados de los 90. Si *Mientras duermes* ilustra esencialmente la vertiente entretenida propia de este tipo de cine, otras películas suyas, como la sangrienta saga *REC*, revelan que el terror suele ser también el vector de una reflexión más profunda, de orden metadiscursivo, sobre las problemáticas sociales o políticas de la España contemporánea (RODRÍGUEZ, ed., 2011: 147–157), reflexión que impone una necesaria descodificación por parte del espectador.

Bibliografía

- AGUILAR Carlos, ed., 1999: *Cine fantástico y de terror español 1900–1983*. San Sebastián: Semana de cine fantástico y de terror.
- AGUILAR Carlos, ed., 2005: *Cine fantástico y de terror español 1984–2004*. San Sebastián: Semana de cine fantástico y de terror.
- AYUSO Lorenzo, 2012: «*Mientras duermes*. Arquitecturas del horror». *Versión Original: Revista de cine*, 202, 35–37.

⁹ Interpretada por Patti Page (1956). Se puede apreciar la ironía del título (*Acuérdate de mí*) en este episodio de funestas revelaciones.

- CAILLOIS Roger, 1966: *Images, images...: essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. Paris: J. Corti.
- FEZ Désirée de, 2011: «Balagueró y su psicópata». *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, 2016, 98–100.
- GARDIES André, 1993: *L'Espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- GUBERN Román y PRAT Joan, 1979: *Las raíces del miedo, Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.
- KRISTEVA Julia, 1980: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- LECOUTEUX Claude, 2009: *Histoire des vampires: Autopsie d'un mythe*. Paris: Imago.
- MATALLANA Víctor, 2009: *Spanish horror*. Madrid: T&B editores / Ayuntamiento de Talamanca de Jarama.
- MOINE Raphaëlle, 2002: *Les genres du cinéma*. Paris: Nathan.
- NAVARRO Antonio José, 2011: «Jaume Balagueró». *Dirigido por...*, 415, 34–35.
- PACCOUD Éric, 2011: «Le lit du mal» Entrevista exclusiva con Jaume Balagueró. En: *Malveillance* (DVD). Wild Side Films.
- RODRIGUEZ Marie-Soledad, ed., 2011: «NO-DO (2009) d'Elio Quiroga, REC (2007) et REC 2 (2009) de Paco Plaza et Jaume Balagueró: métadiscours et regards sur la société». Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 147–157.

Síntesis curricular

Profesora en la Universidad de Limoges, Diane Bracco es titular de la *agrégation* (oposición a catedrático francesa) de español y de un doctorado de estudios hispánicos, preparado en la Universidad París 8. Es autora de una tesis dedicada al cine español contemporáneo y más especialmente al exceso en la producción cinematográfica de la democracia. También ha presentado diversas ponencias y ha publicado varios artículos sobre algunos directores españoles como Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Álex de la Iglesia, Pablo Berger o Santiago Segura.

Entre lo fantástico y lo real:
Encarnaciones literarias
y cinematográficas
de la figura del vampiro
en Hispanoamérica y en España





MÓNICA BUENO

Universidad de Mar del Plata, Argentina

NORA ORLOWSKA

Universidad de Gdańsk, Polonia

Los anticuarios de Pablo De Santis y la tradición del gótico en la literatura argentina

ABSTRACT: Gothic fiction in Argentina, represented by such famous authors as Borges, Cortazar, Bioy Casares or Silvina Ocampo has its followers in the 21st century. In our paper, we present one of the contemporary authors, Pablo De Santis, born in Buenos Aires in 1963. His novel *Los Anticuarios* (*The Antiquarian*) is about vampirism in the Buenos Aires of the 1950s.

Following the tradition of Gothic literature, the main character is involved in the lugubrious story of vampires known as the antiquarians. Although these long-lived creatures have adapted to living in our times, they must still feed on blood. However, they prefer a substitute in the form of an elixir which allows them to dominate their victims' minds. Besides, being victims of unrequited love themselves, just like classic vampires, they have a predilection for female blood.

KEY WORDS: De Santis, Gothic fiction, antiquarians, vampires, Peronism, Buenos Aires

Introducción

La larga tradición de la literatura argentina en relatos fantásticos, presente desde fines del siglo XIX, alcanza su punto más alto en el siglo XX con los nombres de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y José Bianco que producirán un fantástico con nuevos atributos.

Aquí debemos precisar la diferencia entre el gótico y el fantástico y la condición de innovación que el género tiene para estos escritores.

Como sabemos la diferencia entre el gótico y el fantástico está en el efecto. El gótico debe generar miedo, tiene también la marca de lo excepcional, en-

tendido como aquello que nada tiene que ver con la realidad cotidiana de sus lectores y la marca del Romanticismo, en esos relatos no hay modo racional de resguardarse de ese universo peligroso y sólo queda la emoción como vía de conocimiento¹.

Para muchos críticos, el gótico se hace moderno cuando se llama «fantástico». Señala Miriam LÓPEZ SANTOS: «En efecto, cuando el estricto sometimiento a la razón ilustrada se encontró con el cultivo del cientificismo nació el género policial, de la misma manera que el triunfo absoluto del irracionalismo en la literatura posterior supondría la explosión definitiva del género fantástico, ambos de la mano del gran maestro Edgar Allan Poe que supo, partiendo de su formación en la ficción gótica, dar vida a estos dos nuevos géneros literarios que superarían a aquel en público, en vitalidad y en calidad literaria» (2010: 9). En el siglo XX la literatura gótica tendrá definidos cambios: el abandono del pasado, los castillos y los seres extraños por un acercamiento al universo del lector.

Es preciso ahora presentar las marcas propias que el género tiene en la Argentina y del que Julio CORTÁZAR escribió: «Salvo que una educación implacable se le cruce en el camino, todo niño es en principio gótico» (1975: 34). Este punto de partida le permite definir el gótico como una forma de conocimiento basada en la imaginación y agrega:

En la Argentina de mi infancia, la educación distaba de ser implacable, y el niño Julio no vio jamás trabada su imaginación, favorecida muy al contrario por una madre sumamente gótica en sus gustos literarios y por maestras que confundían patéticamente imaginación con conocimiento. Mi casa, vista desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su arquitectura sino por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados y de las conversaciones de los grandes en la sobremesa.

CORTÁZAR, 1975: 34

CORTÁZAR entrecruza en su «realidad» lo fantástico y lo real y descubre la percepción como modo de adquirir conocimiento². «Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre,

¹ Como todo género popular, tiene formas fijas e instructivas: «Tómese un viejo castillo medio en ruinas; un largo corredor lleno de puertas, varias de las cuales tienen que ser secretas; tres cadáveres aún sangrantes; tres esqueletos encadenados; una vieja estrangulada y con varias puñaladas en el pecho, salteadores y bandidos a discreción; fantasmas ululantes; una dosis suficiente de susurros, lamentos ahogados y horriblos estruendos. Mézclese todo, agítese bien y escríbase: el cuento está listo» (KILLEN, 1967: 13).

² Señala Merleau-Ponty en una de sus conferencias sobre el tema: «uno de los méritos del arte y del pensamiento modernos [...] es hacernos redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar» (MERLEAU-PONTY, 1987: 9–14).

y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse» nos dice (1971: 404).

Para Jorge Luis Borges, la literatura fantástica también es una vía de experimentación y un modo de conocimiento. Emir RODRÍGUEZ MONEGAL afirma que en Borges «todo es ficción y entre la simulación psicológica o realista es preferible el rigor, la lucidez, la causalidad mágica de la literatura fantástica» (1976: 179). Para Borges no hay género que no pueda alojar lo fantástico (BARRENECHEA, 1972: 395). Las literaturas desplazadas de las grandes corrientes europeas tienen la posibilidad de un manejo propio de las tradiciones centrales³. Ricardo Piglia, admite la posibilidad de entrar en una relación particular con la cultura europea y por otro lado fundar un origen y una tradición propia a partir de usos locales.

Pablo De Santis: figura de autor

Pablo De Santis nació en Buenos Aires en 1963. Fue jefe de redacción de la revista *Fierro* y ha trabajado como guionista y escritor de textos para programas de televisión. Su primera novela *El palacio de la noche* apareció en 1987 a la que siguieron *Desde el ojo del pez*, *La sombra del dinosaurio*, *Pesadilla para hackers*, *El último espía*, *Lucas Lenz* y *el Museo del Universo*, *Enciclopedia en la hoguera*, *Las plantas carnívoras* y *Páginas mezcladas*, obras en su mayoría destinadas a adolescentes. En diciembre de 2000, Temas Grupo Editorial y Océano Ediciones publicaron en la Argentina, la versión gráfica de *La ciudad ausente* (segunda novela de Ricardo Piglia, del año 1992), con ilustraciones de Luis Scafati y adaptación de Pablo De Santis; reeditada en España en 2008 por la editorial Libros del Zorro Rojo, con páginas rehechas y dibujos retocados por Scafati.

Ricardo PIGLIA en el Prólogo señala «La versión de *La ciudad ausente* que han realizado Scafati y De Santis trata por supuesto sobre eso: sobre réplicas y representaciones, sobre los espacios dibujados en la imaginación, sobre la percepción solitaria, sobre la ilustración de lo que nunca se ha visto. En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo que ha desaparecido» (2008: 12). Piglia hace referencia a la imaginación y a la percepción singular del mundo en la relectura que Scafati y De Santis hacen de su novela. Se puede pensar que esos son también los atributos de la literatura de De Santis.

³ «Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas» (cfr. BORGES, 1974: 273).

De Santis es un alquimista que sabe combinar con eficacia el policial y el fantástico:

Hay algo muy atractivo en la idea del secreto, de saber algo en el final, la psicología del policial pega mucho con las ideas psicológicas del presente; el psicoanálisis y la novela de detectives, de alguna manera, se reunieron en la construcción de nuestra psicología popular, en la idea de que no hay que confiar solo en lo evidente, a lo mejor importa más lo que digo, porque es el inconsciente el que está hablando; hay una especie de rima entre psicoanálisis y novela policial⁴.

Los anticuarios: gótico y peronismo

Para De Santis, el fantástico trabaja con lo próximo: «La literatura fantástica tiene un modo de mirar completamente distinto al de la novela de aventuras. En lugar de ocuparse de lo que está lejos, se asoma a lo más próximo y se esmera por verlo de un modo distorsionado, nebuloso».

La novela *Los anticuarios* de Pablo De Santis publicada en 2010 por la editorial Planeta Argentina trata del mito de los vampiros en el Buenos Aires de los años 50 del siglo XX. Toma un tema tradicional del gótico que reaparece en la actualidad: el vampirismo, pero en la historia aparece con fuerza también el policial de enigma, la investigación y el secreto así como ciertos elementos del policial negro con sujetos corruptos o sensuales mujeres.

Encontramos los elementos característicos de la novela gótica adaptados a la realidad argentina de mediados del siglo XX. Los castillos tenebrosos y abandonados están reemplazados por caserones viejos, hoteles cerrados. Hay una atmósfera que resignifica la tradición o traduce las marcas de origen; el misterio, la sed de sangre, el erotismo, la figura masculina tiránica, el libro secreto que puede salvar a los amantes, el amor enfermizo, los celos, los momentos de pánico.

Los *anticuarios*, vampiros que viven en Buenos Aires, evitan la luz del sol, son longevos, si mueren es de muerte violenta, son coleccionistas. El respeto a la convención es evidente. De Santis elige como un tema

⁴ El policial sigue funcionando a partir de las pistas, hay un misterio, aparece algo que produce no la develación total sino el atisbo de la develación, un elemento intrigante y que nos hace imaginar posibilidades narrativas; es un género que juega mucho con la imaginación del lector. Cfr. Pablo DE SANTIS, «El policial y lo fantástico detrás de „El Hipnotizador”» TELAM 2015 del 21 de agosto, <entrevista <http://www.telam.com.ar/notas/201508/117137-pablo-de-santis-novela-el-hipnotizador>>. Fecha de consulta: el 21 de agosto de 2015.

de larga data en la tradición europea pero que no abunda en la literatura argentina.

El libro está dividido en nueve capítulos, sus títulos refieren también a esa tradición ajena: «El mundo de lo oculto», «Hotel Lucerna», «Ex libris», «Antigüedades», «El desterrado», «Cementerio de estatuas», «Cine Galeón», «Los campesinos con antorchas» y «Ars amandi».

Sebastián Lebrón, dueño de una librería de viejo, cuando niño había empezado a leer por aburrimiento y curiosidad. Trabajaba como técnico en el diario *Ultimas Noticias*. Hay una marca muy fuerte en la representación de esa cotidianidad de los años cincuenta en Buenos Aires. Casi un realismo del detalle pero el misterio empaña ese vidrio claro de lo real: en la última página del diario se publican las palabras cruzadas, el horóscopo, las historietas y una sección titulada *El mundo de lo oculto*. Cuando enigmáticamente muere su autor, Sebastián ocupa su puesto. El clima se enrarece y ya no se puede ver claro.

Sebastián colabora en secreto y contra su voluntad para el Ministerio de lo Oculto informando al comisario Farías sobre los anticuarios. La idea de espionaje, control e investigación no solo gira el relato hacia el policial sino que inscribe la novela en una larga tradición argentina: el uso «irreverente» del policial y la marca ficcional sobre un Estado paranoico.

Sebastián participa en una reunión en el hotel Lucerna, supuestamente cerrado, que servía de lugar de encuentro de los cazadores de anticuarios. Los anticuarios se caracterizan por: «[...] la exagerada longevidad, la capacidad de evocar en los demás el rostro o los gestos de personas que han muerto y la sed de sangre, que los anticuarios llaman *sed primordial* » (DE SANTIS, 2010: 37). Allí Sebastián conoce al profesor Balacco y a su hija Ana Luisa. Estamos en este punto insertos en la matriz del gótico: vampiros, cazadores, misterio y el efecto que el gótico busca: el miedo. Montaigne en sus *Essais* se refiere a las consecuencias del miedo, su punto extremo es trastornar el juicio. De Santis propone ese juego en un marco histórico, la violencia tiene otras resonancias que aluden a la historia política del país.

Farías tortura a Sebastián. La sangre brota sin control. Los anticuarios logran salvarlo mediante una transfusión de sangre infectada de inmortalidad (DE SANTIS, 2010: 97). Las claves se multiplican; la tortura en un espacio cerrado y el complot como resistencia son elementos del relato que refieren la historia argentina.

En la novela hay un doble complot: los anticuarios por un lado pero también el Estado, con su Ministerio de lo oculto. Cada individuo es un instrumento de las acciones ocultas de un grupo secreto lo que se ve en la transformación del protagonista:

Llegamos a La Fortaleza. Bajé del auto con dificultad. Cerca de la puerta de entrada había un pequeño espejo redondo de marco dorado, rodeado de

estantes con libros. Me miré: había perdido peso, había empalidecido. Los pómulos salientes, los ojos más grandes. Antes, al mirarme en un espejo veía la cara de un muchacho. Ahora tenía frente a mí la cara de un hombre.

DE SANTIS, 2010: 99

Sebastián desesperadamente busca el libro secreto de los anticuarios, el *Ars Amandi*, que puede ayudarlo a evitar que su amor por Ana Luisa termine trágicamente:

–El *Ars Amandi* ha pasado de mano en mano. Es un libro del siglo XVII. Ahí está el secreto, se supone, para que uno de los nuestros pueda vivir en el amor sin terminar por devorar a su amada o a su amado.

–¿Devorar... en sentido figurado?

–Nosotros vivimos en un país donde las metáforas no existen. Si decimos “inmortal” es inmortal. Si decimos “sed de sangre” es sed de sangre. Y “devorar” es devorar.

DE SANTIS, 2010: 116

La tradición del manuscrito perdido, el incendio del viejo hotel, la muerte de los anticuarios y el final abierto completan la idea de la huella del gótico.

El primer peronismo

Veamos algunas referencias históricas para entender mejor la forma del gótico que la novela propone. En Argentina Juan Domingo Perón fue presidente en 1946–1951, reelegido para una segunda cadencia en 1952. El peronismo se caracterizó en sus primeros años por un bienestar económico de las clases medias y bajas, nuevos derechos sociales y el voto femenino.

A comienzos de la década del 50 el crecimiento económico se vio frenado. El plan Marshall de Estados Unidos limitó la presencia de Argentina en el mercado europeo. El segundo gobierno peronista se caracterizó por el aumento del control sobre el periodismo, la censura, los enfrentamientos con la iglesia católica y los antiperonistas, las sublevaciones de grupos militares. El 23 de septiembre de 1955 se produjo el golpe de estado organizado por las Fuerzas Armadas. Perón inició su exilio en la España franquista. Se intervinieron los sindicatos, los líderes fueron encarcelados, torturados e incluso algunos fusilados. El peronismo fue declarado ilegal. La política económica volvió a las manos de los sectores conservadores (EAKIN, 2009: 328).

En *Los anticuarios* se alude a la censura de la época justicialista:

Nos controlan a través del papel. La subsecretaría de difamaciones públicas, como la llamaba Sachar, nos tiene en la mira, pero mientras en el Ministerio de lo Oculto estén contentos, todo va bien. Unos burócratas nos salvan de otros burócratas. ¿Leyó *La Ilíada*? ¿Vio esos dioses que cinchan para uno u otro, según las circunstancias, un poco por celos, otro poco porque no tienen mucho que hacer? Así son los funcionarios para nosotros, nuestras modestas deidades justicialistas.

DE SANTIS, 2010: 62

Esta idea de un Estado controlador refuerza la marca de un complot y señala la dicotomía ellos / nosotros que será un dispositivo interpretativo en la política argentina.

La figura de Eva Perón resulta insoslayable a la hora de referir el peronismo. La figura de Eva, aceptada o denigrada, se constituye en mito popular. Su veneración es parte de la identidad nacional de las clases populares, que llega hasta el presente.

Pablo DE SANTIS elige para su novela uno de los momentos del mito: «La gente reunida en la acera [...] decía en voz baja: se ha matado por amor, cayó por accidente, murió de tristeza por la muerte de Eva Perón» (2010: 163).

Otro de los acontecimientos que aborda, es el Golpe de Estado: «En el año 55 las bombas que cayeron sobre la plaza me sorprendieron en una librería que estaba en un sótano, [...]» (2010: 194).

Sin embargo el personaje principal nos advierte que: «Los anticuarios teníamos una historia secreta, y esa otra historia, que retumbaba allá afuera, no me incumbía» (2010: 194). A pesar de esto podemos notar que las referencias indican la inscripción de la novela en una de las series de la literatura argentina: el peronismo.

Retomamos ahora algunos de los elementos enunciados al comienzo de nuestro artículo. Si el gótico tiene como requisito constitutivo el miedo, podemos pensar que es esa emoción de la condición humana la que hace que el género busque permanentemente nuevas formas para lograr ese efecto.

Si bien el fantástico y el gótico no son la misma cosa, el vínculo entre los dos es fuerte como bien señalaba el propio De Santis: la óptica del vidrio opaco que distorsiona y problematiza lo que creemos lo real. Creemos que en *Los anticuarios* de Pablo De Santis persisten las formas del gótico presentes en la literatura fantástica latinoamericana.

Bibliografía

- BARRENECHEA Ana María, 1972: «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)». *Revista Iberoamericana*, 38 (80), julio–septiembre, 391–403.
- BORGES Jorge Luis, 1974: «El escritor argentino y la tradición». En: IDEM: *Obras Completas. Discusión*. Buenos Aires: Emecé.
- CORTÁZAR Julio, 1971: «Algunos aspectos del cuento». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, marzo.
- CORTÁZAR Julio, 1975: “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25, 145–151.
- DE SANTIS Pablo, 2010: *Los anticuarios*. Editorial Planeta Argentina, colección Ancora y Delfín, Buenos Aires.
- DE SANTIS Pablo, 2012: «Los cristales prodigiosos de la ficción». *ADN Cultura, La Nación*, 28 de septiembre.
- EAKIN Marshall C., 2009: *Historia Ameryki Łacińskiej. Zderzenie kultur*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- KILLEN Alice M., 1967: *Le roman “terrifiant” ou roman “noir” de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu’en 1840*. Paris: Champion.
- LÓPEZ SANTOS Miriam, 2010: «El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?» Biblioteca Virtual Cervantes, <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/154154.pdf>>. Fecha de la última consulta: el 29 de febrero de 2016.
- MERLEAU-PONTY Maurice, 1982: *El mundo de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MONTAIGNE Michel de, 1999: *Ensayos*. México: Conaculta-Océano.
- RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, 1976: «Borges: Una Teoría de la Literatura Fantástica». *Revista Iberoamericana*, 42 (95), abril–junio, 177–190.
- PIGLIA Ricardo, 2007: *Teoría del complot*. Buenos Aires: Mate.
- PIGLIA Ricardo, 2008: *La ciudad ausente : La novela gráfica*. Ilustraciones Luis SCAFATI. Adaptación y prólogo Pablo DE SANTIS. Madrid: Libros del Zorro Rojo.

Entreviste

- CORTÁZAR Julio, 1975: Entrevista de Margarita García Flores. RADIO UNIVERSIDAD DE MÉXICO.
- CORTÁZAR Julio, 1977: Entrevista por Joaquín Soler Serrano en *A Fondo*, TVE, <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>>. Fecha de la última consulta: el 29 de febrero de 2016.
- NEGRONI María, 2011: Entrevista, *El jinete insomne*, <<http://eljineteinsomne2.blogspot.com.ar/2011/01/maria-negrone-las-literaturas-gotica-y.html>>. Fecha de la última consulta: el 29 de febrero de 2016.

Síntesis curricular

Mónica Bueno es adjunta en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Mar del Plata en Argentina. Científica en el Centro de Literatura Hispanoamericana CELEHIS.

Temas de investigación: literatura de vanguardia, literatura argentina e hispánica. Coordinadora del programa de investigación de las Universidades de Buenos Aires, Mar del Plata y Mina Geraes.

Principales publicaciones: *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo. (Genealogía de un vanguardista)* (2000). *Diccionario sobre la novela de Macedonio Fernández*, Ricardo Piglia (comp.), Fondo de Cultura Económica (2000). *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández, Corregidor, Ensayo*, Buenos Aires, 2001, Centro Editor de América Latina, capítulos para una historia (Mónica Bueno y Miguel Taroncher (coords), siglo veintiuno editores.

Nora Orłowska es adjunta en el Instituto de Filología Románica de la Universidad de Gdańsk.

Temas de investigación: lengua, historia y cultura de los países hispanohablantes; influencia de la lengua materna y de la primera lengua extranjera en el proceso de adquisición de la siguiente lengua; teatro en la lección de lengua extranjera; traducción de textos.

Autora y directora de 12 obras de teatro en español para trabajar con estudiantes.

Principales publicaciones: *Diccionario económico polaco-español, español-polaco*, en colaboración con Renata Grabarska, Editorial de la Universidad de Gdańsk, 1998. *Correspondencia comercial y científica en español* con disco CD. En colaboración con Andrzej Orłowski, Editorial de la Universidad de Gdańsk, 2003. *El español es fácil – Siglo XXI*, Editorial de la Universidad de Gdańsk, 2006. *Como enseñar la siguiente lengua: influencia de la lengua materna y la primera lengua extranjera en el proceso de adquisición de la siguiente lengua extranjera (L3)*. Editorial Bezkresy Wiedzy, Saarbrücken, 2015. Coautora, junto con el Prof. Dr. Andrzej Orłowski, del invento “Forma de preparación de correspondencia en lengua extranjera con ayuda del ordenador” presentado por la Universidad de Gdańsk en la Oficina de Patentes de la República Polaca, catalogado con el número P 3595572.



ANTONIO HUERTAS MORALES

Universidad de Zagreb

MARÍA BOSCH MORENO

Universitat de València

Caballeros de la oscuridad: la Orden del Temple en el cine de Amando de Ossorio

ABSTRACT: The tragic end of the Templars turned them into a myth that has left a deep mark on the contemporary narrative. Currently, seen as innocent martyrs, the Templars acquired features, as wanted San Bernardo, of celestial militia, fighting the forces of evil. However, the legends that bind tight and unorthodox beliefs have shifted even historiographical versions, and the Templars also become dark and intriguing characters. Before the massive appearance of the Templars in Spanish narrative of the end of the millennium, the Galician filmmaker Amando de Ossorio made some films about the warriors-monks, giving them horror film features and binding them to the family of vampires, mummies and zombies. The treatment they were given by the Galician filmmaker, despite the originality and some of the literary reminiscences, is to be inserted in the continuous process of mystification of the Templars.

KEY WORDS: Order of the Temple, mythology, Amando de Ossorio, cinema, medieval-themed narrative

El trágico final de la Orden del Temple y los presuntos misterios que rodearon su existencia han convertido a los templarios en un mito que ha dejado una profunda impronta en el arte. En la narrativa actual más popular, vistos como mártires inocentes, los templarios adquieren tintes de milicia celestial, en lucha contra las fuerzas del mal. Sin embargo, las leyendas que los vinculan a creencias herméticas y heterodoxas han desplazado también las versiones historiográficas para mostrarlos como oscuros e intrigantes personajes. Las presentes páginas pretenden contraponer la visión sobrenatural de los templarios en la narrativa española contemporánea con la imagen que el director gallego Amando de Ossorio ofreció de los monjes-guerreros en el cine español de los años setenta, otorgándoles rasgos que los emparentaban con vampiros, momias

y zombis. El trato que les reservó el director gallego, pese a la originalidad y las distintas reminiscencias literarias, viene a insertarse (a la par que a enriquecer) en el continuo proceso de mitificación de la Orden, capaz de aglutinar en la actualidad todo tipo de creencias, hipótesis y leyendas.

Creada hacia 1119 y convertida en pocas décadas en la orden monástico-militar más poderosa de toda la Edad Media, de 1307 a 1314 la Orden de Temple sufrió una dura persecución que finalizó con su disolución y la muerte de algunas de sus más relevantes dignidades. Las acusaciones de las que fueron objeto incluían la negación de Cristo, la realización de actos blasfemos, las prácticas obscenas y contra natura y la celebración de reuniones secretas y herméticas. Como comenta Malcolm BARBER (1999: 262), «todas esas acusaciones formaban parte del arsenal propagandístico que la Iglesia y el Estado utilizaron durante siglos para desacreditar a sus adversarios religiosos y políticos». Tales prácticas estaban asociadas a los cátaros y valdenses, y muchas de las acusaciones resurgieron durante la posterior caza de brujas. «Hoy el veredicto unánime de todos cuantos han estudiado en profundidad la documentación de los diversos procesos es de inocencia» (MARTÍNEZ DIEZ, 1997: 96), si bien algunos autores consideran que en las acusaciones proferidas hacia la Orden podría haber alguna parte de verdad (FRALE, 2008: 223–228).

A lo largo del siglo XIX, los templarios suscitaron un enorme interés literario en Europa, sobre todo con el magisterio narrativo de Walter Scott, quien los erigió en protagonistas de *Ivanhoe* y *The Talisman*, donde los describió como monjes intrigantes y depravados, con la única virtud del ardor guerrero (visión que se mantendrá en los films a los que dieron lugar, pero también en otros más recientes). En España –obras de Juan Cortada y Salas, Enrique Gil y Carrasco–, el trato a los templarios fue más benévolo: sin negar que algunos miembros de la Orden pudieran haberse dejado llevar por el orgullo y la soberbia, se les concedió un juicio favorable (la excepción es la obra de Juan de Dios Mora, a medio camino entre la visión *scottiana* y la de sus compatriotas). El protagonismo templario, sin embargo, no se limitó solo a la narrativa histórica, sino que también se puede rastrear en otro tipo de narraciones, las leyendas, como se puede observar en *El monte de las ánimas*, de Gustavo Adolfo Bécquer, o *La espada del templario*, de Blasco Ibáñez.

Sin embargo, fue a finales del siglo XX cuando la Orden pasó a acaparar gran parte de la atención prestada en nuestros días a la Edad Media, asumiendo el protagonismo de una moda no únicamente literaria. La Orden del Temple se ha mostrado capaz de aglutinar todo tipo de mitos y leyendas, no solo aquellos surgidos tras su extinción, sino también otros de reciente factura. Numerosos autores siguen empeñados en afirmar heterodoxia de los templarios¹,

¹ Para la supuesta supervivencia de la orden, remitimos a la síntesis de Antonio HUERTAS MORALES (2015: 162–165).

que bajo su supuesta obediencia a Roma ocultarían unas intenciones (proyectos civilizadores o sinárquicos, la protección del linaje real) y un credo (maniqueísmo, gnosticismo, catarismo) muy alejados de la ortodoxia católica, por lo que las acusaciones vertidas contra ellos estarían más que motivadas. Convertidos en adalides del hermetismo y protectores de saberes que no deben ser revelados, los templarios también nutren el extenso imaginario de la herejía y el contacto con las fuerzas ocultas. Dejando a un lado las obras que toman como base la estricta documentación oficial sobre la Orden, la novela histórica contemporánea nos ofrece una visión contrapuesta: desde mártires inocentes del papado y del estado (y, por tanto, de cualquier despotismo) y adalides de la paz, la sabiduría y la concordia, hasta malvados conspiradores internacionales, asesinos sedientos de poder y celosos guardianes de arcanos secretos.

La hibridación genérica de la narrativa contemporánea, además, ha dado lugar a obras en las que historia y fantasía alternan y en las que la Orden del Temple sigue siendo protagonista. En el centro de tantas versiones y mitos, las palabras de Bernardo DE CLARAVAL, al describir y avalar esa nueva milicia que «lucha sin descanso combatiendo a la vez en un doble frente: contra los hombres de carne y hueso, y contra las fuerzas espirituales del mal» (2005: 49) cobran en la novela contemporánea toda su extensión. Los templarios se convierten en guerreros tocados por el cielo, destinados a una misión trascendente y divina, encarnan, aunque con matices, el papel de guerreros de la luz o de avatares contra las fuerzas superiores del mal, en un plano que excede lo natural. No es casual, por tanto, el título *Los caballeros del cielo I. El legado templario* (2007), de Ignacio SORIANO, en la que el templario Alfonso y su hijo Alonso, descendientes del Azote, son usuarios del Verbo, como Giraldo de Erail o Roberto de Sablé (también como Saladino o su sobrino). Muerto Alfonso, el poder de Alonso, destinado según la leyenda a convertirse en *orator rex* («capaz de grandes prodigios, y todo aquello que desee se cumplirá, pues el Señor le habrá bendecido más que a ninguno de sus hijos» [334]), pone en alerta a distintas facciones, y el mismo Lucifer intentará tentarlo. Otros ejemplos podrían ser *Wolfgang Stark, el último templario* (2012), de Alexis BRITO, en la que el templario protagonista, que logra escapar de la persecución de Felipe el Hermoso, inicia un peregrinaje que lo llevará por toda Europa enfrentándose a distintas criaturas de ultratumba, o *Un infierno en la mente* (1995), de Dorian BLACKWOOD (pseudónimo de Javier Martín Lalanda), en el que Harry O'Halloran (o su alter ego medieval, Teobaldo de Courtenay) emprende un viaje fantástico en busca de su amada para el que requiere la participación de la Orden del Temple:

—Hermanos caballeros, habéis sido elegidos por vuestra bondad en el combate y por el valor que antaño demostrasteis en el desempeño de vuestras misiones. Lo que hoy nos disponemos a acometer dará gloria duradera al Temple

–hizo una pausa efectista y prosiguió–. Bajaremos a los infiernos para rescatar a una dama que ha requerido nuestros servicios.

2009: 132

Sin embargo, años antes del *boom* templario, en el contexto del fantaterror producido en España durante la última década del Franquismo, caracterizado «por un generalizado mimetismo argumental, un aspecto formal árido y una desmesurada recurrencia al sexo y a la violencia» (PULIDO, 2013: 42), a pesar de que resultaba más rentable en taquilla apropiarse del imaginario extranjero, Amando de Ossorio dirigió en la década de los setenta una tetralogía protagonizada por los monjes-guerreros que iba a legar al cine de horror un nuevo mito ibérico: el de los caballeros templarios de ultratumba².

Como iremos desarrollando en las siguientes páginas, la visión que Ossorio ofrece se inserta en el proceso de mitificación de la Orden del Temple que prosigue en nuestros días. Aunque parezca que el director gallego maneja con libertad la imagen de los templarios (tanto que, en algún momento, no son ni siquiera denominados como tal), desvinculándose de cualquier historicismo, y que su caracterización tiene que ver más con la codificación de los personajes fantásticos y sobrenaturales del mundo del terror que con la propia Orden, lo cierto es que los motivos históricos y literarios de los que parte y las características con las que adorna a sus tétricos monjes tienen una larga tradición, aunque la crítica no se ha detenido a analizarlos. La relevancia de Ossorio reside en retomar la senda fantástica de las leyendas románticas sobre los templarios para el relato audiovisual antes de su eclosión en la narrativa de las dos últimas décadas y, sobre todo, en situar a los monjes guerreros en la vertiente siniestra de lo sobrenatural, verdadera excepción en nuestro país. Escondía así el director gallego, que había tenido problemas con la censura desde su primer largometraje, críticas veladas tanto al Régimen como a sus sostenedores: «La doble naturaleza de estos sanguinarios espectros, a la vez guardianes de la fe y maestros de la espada, se lo puso fácil para convertirlos en una metáfora de las fuerzas represivas de la España de mediados de los 70: la Iglesia y el estamento militar» (PULIDO, 2013: 128).

² Como comenta Rafa Calvo (ZAPATA, 2001), Ossorio «imaginó a unas criaturas que eran completamente nuevas a pesar de lo mucho que toma –ingredientes y características– de figuras del terror ya bastante consolidadas, como puede ser el tema de la momia o el tema de los zombis. Él apareció con un tema que para los aficionados de la época supuso un soplo de aire fresco o de originalidad por lo menos temática, que era el de convertir una orden medieval de caballeros templarios, que había sido real, muy enigmática, nada menos que en un personaje arquetípico del género más». Carlos Aguilar (ZAPATA, 2001), por su parte señala que los templarios de Ossorio son, junto al doctor Orloff, creado por Jesús Franco, y el hombre lobo Waldemar Daninsky, de Paul Naschy, aportaciones emblemáticas del cine español que ya forman parte de la historia género a escala universal.

La noche del terror ciego (1971), primera entrega de la saga, ilustra ya las características de los templarios: adoradores del diablo, trajeron de Oriente grandes tesoros, pero también la magia y el ocultismo, por lo que fueron excomulgados por el Papa³. Alcanzado el don de la inmortalidad, regresan de sus tumbas para continuar con su orgía de sangre, ofreciendo sus crímenes al dios del mal. La apariencia de estos monjes mucho le debe a *El miserere* de Bécquer, autor cuya influencia también podemos rastrear en otras producciones de la época, «reivindicando así el poder de sugestión de nuestro romanticismo literario, algo insólito en el contexto de un fantaterror español acostumbrado a plagiar modelos extranjeros» (PULIDO, 2013: 126). «Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes» (BÉCQUER, 1998: 309). Privados de ojos, logran perseguir a sus víctimas por los sonidos, y solo el fuego o la luz los detienen. En *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), los templarios acaban en la hoguera, pero no por herejes o relapsos, como ocurrió en el siglo XIV, sino por una rebelión popular durante la cual también les queman los ojos para que, si regresan del otro mundo, como amenazan, no puedan encontrar al pueblo y vengarse.

Como resulta evidente, Ossorio incorpora a sus seres las características de distintos personajes del mundo del terror. En *La noche del terror ciego* (1971), los templarios muerden a sus víctimas y les succionan la sangre, convirtiéndolas en sus semejantes, si bien se muestran vulnerables al fuego, tal y como Agustín CALMET (2009: 31–32) describía a los vampiros dos siglos antes:

[...] son unos hombres muertos desde hace un tiempo considerable, más o menos largo, que salen de sus tumbas y vienen a inquietar a los vivos, les chupan la sangre, se les aparecen, provocan estrépito en sus puertas y en sus casas, y, en fin, a menudo les causan la muerte [...]. Uno no se libra de sus infestaciones más que desenterrándolos, cortándoles la cabeza, empalándolos, o quemándolos, o traspasándoles el corazón.

El conjunto de características que emparentan a los no muertos con los templarios de Ossorio va, sin embargo, más allá: como vampiros y momias, viven en su ataúd y, como las últimas, aparecen vestidos con los andrajos de sus mortajas. En su apariencia putrefacta y su lento caminar semejan tanto a las momias como a los zombis, de los que toman también el contexto apocalíptico que los acompaña: tanto en *La noche del terror ciego* (1971) como en *El buque maldito*

³ La Orden del Temple histórica fue disuelta, pero no excomulgada. Por la bula *Vox in excelso*, proclamada por Clemente V, sí que incurrieran en la excomunión aquellos que ingresaran en la Orden posteriormente.

(1974), la venganza templaria triunfa y los caballeros se desplazan desde sus «santuarios» para continuar con su orgía de sangre⁴.

Sin embargo, como hemos comentado, Ossorio no solo concedió a sus templarios los rasgos sobrenaturales que, con signo positivo, presentan en la literatura actual, y que eran ávidamente demandados en el cine de terror de la época, sino que también se hizo eco de mitos sobre la Orden surgidos a lo largo de los siglos. Aunque sin ningún afán de rigor histórico, los templarios de Amando de Ossorio sí quedan sujetos a la leyenda templaria⁵. De hecho, resulta casi imposible no vincular la muerte de los templarios en *El ataque de los muertos sin ojos* (1973) con la de los dignatarios templarios en París, en el año 1314, ni las amenazas de regresar al poblado que profieren los monjes de Ossorio con el emplazamiento legendario al que, desde la hoguera, Jacques de Molay sometió a los causantes de su desgracia y que habría de cumplirse en Clemente V, Guillaume de Nogaret y Felipe IV el Hermoso. Por otro lado, tampoco la nigromancia ni el culto al diablo formaban parte del acervo de acusaciones vertido sobre la Orden, sino que deben su popularización a una breve referencia en la obra de Cornelio AGRIPA (1994: 60):

CÓMO A TRAVES DE CIERTAS MATERIAS DEL MUNDO PUEDEN EXTRAERSE LAS DIVINIDADES QUE LO RIGEN, Y SUS MINISTROS, LOS DEMONIOS

Nadie ignora que, mediante artificios malignos y profanos, se pueden extraer los demonios malignos, como Psela cuenta que los magos gnósticos lo hacían de ordinario, cumpliendo casi las execrables y detestables villanías cumplidas en los sacrificios de Príapo, o en servicio del ídolo llamado Panor, donde se sacrificaba con las verecundas partes descubiertas; no hay nada de diferencia, si hay algo de cierto y no se trata de una fábula, en lo que se cuenta sobre la horrible secta o herejía de los templarios; y se dicen otras cosas semejantes de los hechiceros, donde se observa la debilidad y locura de buenas mujeres que aparecen en estas clases de degeneraciones.

⁴ Nigel J. BURRELL (2005: 4) recoge la descripción de Amando de Ossorio sobre sus criaturas: “(1) The Templars are mummies on horseback, not zombies. A displacement in the relationship Time/Space slackens their motions. 2) The Templars come out of their tombs every night no search for victims and blood, which makes them closely related to the vampires of myth. 3) The Templars have studied occult sciences and continue to sacrifice human victims to the cruel and bloodthirsty being that keeps them alive. 4) The Templars are blind and guided by sound alone. All of this makes them entirely different from zombies or any other kind of living dead creature without soul or reason”.

⁵ Muy acertadamente lo sintetiza el productor Pérez Giner (ZAPATA, 2001): «Lo que Ossorio hizo fue incorporar mitos y leyendas al cine. Él tenía una gran facilidad para transformar esta mitología o esta especie de literatura popular, y creo que ahí incluía mucho el carácter suyo gallego».

Por otra parte, según comenta Roger, personaje de *La noche del terror ciego* (1971), los templarios de Ossorio lucen en el centro del pecho una cruz ansada «son cruces egipcias, flameadas. En los procesos por brujería de la Edad Media se dijo que eran infernales, que pertenecían a ritos satánicos». En realidad, la cruz que los templarios portaban sobre el hombro izquierdo les fue otorgada en 1147 por el papa Eugenio III: «[...] cruz sencilla, pero ancorada o paté, que simboliza el martirio de Cristo; cruz roja, porque el rojo es el símbolo de la sangre vertida por Cristo, pero también símbolo de vida» (DEMURGER, 2006: 75). Sin embargo, la vinculación de la Orden del Temple con los misterios egipcios data del siglo XVIII, cuando el escocés Ramsay fijó el origen de la francmasonería en las cruzadas, sugiriendo «que los francmasones gozaban de acceso a una sabiduría antigua cuyo origen era en parte bíblico y tenía que ver con los patriarcas del Antiguo Testamento y con los constructores del templo de Salomón, pero en el que también se reflejaban misterios egipcios y griegos y otros secretos ocultos del mundo pagano» (PARTNER, 1987: 116). Desde entonces, numerosos autores han relacionado a los templarios con las creencias orientales, y la arquitectura templaria con los secretos de Hiram de Tiro y la construcción de las pirámides egipcias.

Durante el proceso al que fue sometido la Orden, los templarios fueron acusados de idolatría, y muchos de los monjes soldados acabaron confesando que adoraban a un ídolo, *bafomet*, si bien la descripción que ofrecían del mismo distaba mucho de ser uniforme: para unos era una cabeza cornuda y barbada, para otros una cabeza con dos rostros, e incluso hubo quien afirmó que era una cabeza capaz de vaticinar el futuro. En los registros hechos en las propiedades de la Orden, la única «cabeza» hallada, inventariada como *Caput LVIII*, parece corresponder a un relicario sin demasiados secretos. Como comenta PÉRON (2005: 187), «Este término es sencillamente una deformación del nombre de Mahoma». Sin embargo, la febril imaginación de muchos autores no ha querido admitir tal explicación, otorgando todo tipo de significaciones esotéricas al *bafomet*, como hace Gérard DE SÈDE (2004), que la emparenta con la cabeza parlante de Silvestre II y la etimología árabe Ouba el Phoumet (Boca del Padre).

Ossorio retoma y reinventa este culto herético. Los templarios idólatras de sus películas realizan distintos tipos de rituales (en *La noche de las gaviotas* [1975], por ejemplo, cada siete años suenan las campanas, y siete muchachas deben ser sacrificadas en siete noches distintas para evitar que los templarios arrasen el pueblo; en *El ataque de los muertos sin ojos* [1973], los podemos ver asesinando a una joven, recogiendo su sangre en una escudilla para bebérsela por turnos y devorando su corazón), a la par que adoran a distintos ídolos. En *El buque maldito* (1974), los protagonistas, al encontrar la cámara del tesoro, hallan un figura con cuernos y pezuñas de macho cabrío que representa a Satanás y que guarda abundantes similitudes con el *bafomet* descrito por algunos de los templarios interrogados, pero sobre todo con la representación ofrecida por el

ocultista Eliphaz LEVI, que explicaba que «El Baphomet de los Templarios es un nombre que debe leerse cabalísticamente, en sentido inverso, y está compuesto de tres abreviaturas: TEM OHP AB, *Templi omnium hominum pacis abbas*, el padre del templo, paz universal de los hombres» (1991: II, 87).

Por su parte, en *La noche de las gaviotas* (1975) el doctor Henry Stein y su esposa Joan pretenden liberar a un pequeño pueblo costero del tributo que tienen que pagar a los caballeros templarios (llamados «los caballeros del mar») cada siete años, cuando suenan las campanas. Para ello, acabarán con el ídolo de piedra al que los templarios rinden culto. El repiqueteo de las campanas remite a la escenografía de las novelas góticas y a la novela histórica romántica, como anuncio de un evento lúgubre y misterioso, al igual que la periodicidad del despertar de los templarios, semejante al angustioso sentido del tiempo concebido como plazo. Baste recordar el inicio de *El monte de las ánimas* o el parlamento con el que Tediato abre las *Noches lúgubres*, de Cadalso. En el film de Ossorio, una escena ambientada en el medievo permite al espectador ver cómo los caballeros sacrifican a una muchacha e introducen en la boca del ídolo su corazón. Lucy nos informa de que una vez se negaron a entregarlas y los caballeros cayeron sobre el pueblo, lo arrasaron y mataron incluso a los niños recién nacidos. Henry, el médico rural que ha llegado al pueblo, lo define como «una bestia submarina, parece un dios perteneciente a un culto desconocido». En este caso, Ossorio parece inspirado en los relatos de Lovecraft y en Cthulhu, al igual que en *El buque maldito* (1974), en la que, tras el incendio del buque fantasma, los templarios surgen del mar lentamente.

La Orden del Temple, además, gracias a los privilegios concedidos por los diferentes papas, a las donaciones recibidas, a la gestión de encomiendas que llevó a cabo y al sistema financiero que supo consolidar, se convirtió en una importante potencia económica, por lo que la del presunto tesoro templario se ha convertido en una de las leyendas más explotadas por la ficción. En *El buque maldito* (1974) aparece el diario de navegación de *El holandés*, «que regresaba de Oriente con los militantes de una blasfema orden de caballería, derivada de los templarios, excomulgada por el Papa, y maldita por sus ceremonias satánicas», en el que se indica que a bordo del galeón hay un gran tesoro. Ossorio, por tanto, aún la leyenda del buque fantasma (con las plasmaciones de Frederick Marryat en la literatura y de Wagner en la ópera) con la de órdenes derivadas de los templarios (de las que está plagada la literatura contemporánea), pero también con tesoro del Temple, que ha dado lugar a innumerables especulaciones.

Finalmente, también la ambientación de sus películas enraíza con la historia legendaria de la Orden. Por ejemplo, *La noche del terror ciego* (1971)⁶ y *El ataque de los muertos sin ojos* (1973) están ubicadas en Berzano y Bouzano, res-

⁶ Los exteriores están grabados en Estoril, Setubal, Lisboa, Palmela, Sesimbra (Portugal) y el Monasterio del Cercón (Madrid).

pectivamente, ficticias localidades portuguesas. Aunque detrás de la elección de los lugares de rodaje se hallaban motivos políticos y económicos, lo cierto es que Portugal es un lugar especialmente representativo para la historia y la leyenda de la Orden del Temple, sobre todo porque, tras su disolución, los templarios del país ingresaron en la Orden de los Caballeros de Cristo, creada por el rey Dinis. De hecho, es en Portugal donde aún se pueden observar algunas de las construcciones más monumentales de la arquitectura templaria, como ocurre con la ciudad de Tomar, fundada por el maestre Gualdim Pais. La conversión de los templarios en caballeros de Cristo ha derivado en distintas especulaciones, como su pervivencia hasta la actualidad o su conocimiento de las rutas marítimas con las que Colón llegó a América, mientras que sus bellos enclaves siguen haciendo las delicias de los aficionados al esoterismo y al ocultismo.

Como hemos intentado exponer en las anteriores páginas, en la literatura española se ha generado una visión de la Orden erigida sobre su inocencia e idealismo que, en clave sobrenatural convierte a los monjes-guerreros en aliados de la divinidad e incluso en su brazo armado. Sin embargo, décadas antes, en pleno apogeo del fantaterror español, Amando de Ossorio llevó a la gran pantalla una propuesta totalmente original por inaudita, la de los monjes-guerreros adoradores del mal, y a pesar de que el director gallego nunca buscó el rigor histórico, su creación guarda suficientes concomitancias con la leyenda templaria como para considerarla pionera en la revitalización contemporánea del mito templario.

Bibliografía

- AGRIPA Cornelio, 1994: *Filosofía oculta*. Buenos Aires: Kier.
- BARBER Malcolm, 1999: *El juicio de los templarios*. Madrid: Editorial Complutense.
- BÉCQUER Gustavo Adolfo, 1998: *Rimas y Leyendas*. Ed. Enrique RULL. Madrid: Libertarias.
- BERGQUIST Inés L., 1997: «Imágenes de los templarios del siglo de Oro al Romanticismo». *Medievalismo*, 7.
- BLACKWOOD Dorian, 2009 [1995]: *Un infierno en la mente*. Colmenar Viejo: La biblioteca del laberinto.
- BRITO Alexis, 2012: *Wolfgang Stark, el ultimo templario*. Málaga: Seleer.
- BURRELL Nigel J., 2005. *Knights of Terror. The Blind Dead Films of Amando de Ossorio*. Huntingdon: Midnight Media.
- CALMET Agustín, 2009: *Tratado sobre los vampiros*. Madrid: Reino de Cordelia.
- CLARAVAL Bernardo de, 2005: *Elogio de la nueva milicia templaria*. Barcelona: Siruela.
- DEMURGER Alain, 2006: *Auge y caída de los templarios*. Madrid: Martínez Roca.
- DE SÈDE Gérard, 2002: *Los templarios están entre nosotros*. Málaga: Sirio.
- FRALE Barbara, 2008: *Los templarios*. Madrid: Alianza.
- HUERTAS MORALES Antonio, 2015: *La Edad Media contemporánea*. Vigo: Academia del Hispánico.
- LEVI Eliphas, 1991: *Dogma y ritual de la alta magia*. Barcelona: Humanitas.

- MARTÍNEZ DIEZ Gonzalo, 1997: «El proceso de disolución de los templarios: su repercusión en Castilla». *Codex Aguilarensis*, 12.
- PARTNER Peter, 1987: *El asesinato de los magos. Los templarios y su mito*. Barcelona: Martínez Roca.
- PERNOUD Régine, 2005: *Los templarios*. Madrid: Siruela.
- PULIDO Javier, 2013: *La década de oro del cine de terror español (1967–1976)*. Madrid: T & B.
- SORIANO Ignacio, 2007: *Los caballeros del cielo I. El legado templario*. Madrid: Entrelineas.

Filmografía

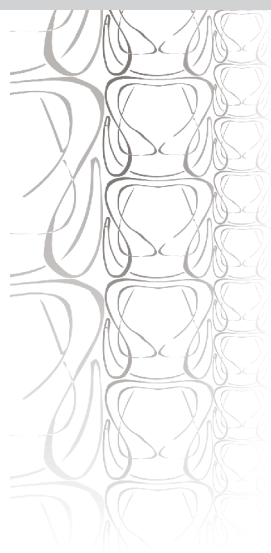
- OSSORIO Amando de, 1971: *La noche del terror ciego*. Madrid–Lisboa, Plata films-Interfilme P.C.
- OSSORIO Amando de, 1973: *El ataque de los muertos sin ojos*. España, Ancla Century films.
- OSSORIO Amando de, 1974: *El buque maldito*. España, Ancla Century films.
- OSSORIO Amando de, 1975: *La noche de las gaviotas*. España, Ancla Century films.
- ZAPATA Xosé, 2001: *Amando de Ossorio: el último templario*. La Coruña, Lorelei Producciones.

Síntesis curricular

Antonio Huertas Morales es doctor en Literatura Española por la Universitat de València, donde ha impartido clases de literatura medieval. Actualmente trabaja en la Universidad de Zagreb y es miembro del proyecto de investigación Parnaseo (servidor web de Literatura Española). Es autor de *La Edad Media contemporánea* (2015, Premio Internacional Academia del Hispanismo).

María Bosch Moreno es licenciada en Filología Hispánica y Máster en Estudios Hispánicos Avanzados por la Universitat de València, donde en la actualidad es becaria predoctoral dentro de los planes formativos del MEC para el proyecto de investigación Parnaseo (servidor web de Literatura Española) y prepara su tesis sobre Literatura Medieval y Humanidades Digitales.

Aportaciones femeninas
a la literatura de terror / horror:
España y Portugal





MÓNICA BAR CENDÓN
Universidade de Vigo

El terror cotidiano en los cuentos de Emilia Pardo Bazán

ABSTRACT: Most of the literature devoted to Emilia Pardo Bazán places her work in the naturalist school, and despite the gore elements present in it, her oeuvre is not usually interpreted as representative of the horror or the gothic genre. The writer has often expressed her belief that crime is embedded in the daily lives of people, which is manifest in her conviction that “without strange, monstrous and creepy events, we do not know reality.”

This article aims to analyze a brief narrative by Pardo Bazán, to address the criminal phenomenon manifest in the author’s newspaper articles. Putting into question the Italian criminology school, where crime is treated as an atavism and a hallmark of our most primitive self, through the projection of violence in its various forms, the writer develops a complicated portrait of the human being (complex, repression or retaliation), which leads us to wonder whether the macabre elements of the narrative are Pardo Bazán’s mirror of reality or the expression of her own ghosts.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, crime, suicide, criminology school, short stories

Un suceso autobiográfico

¿Creerá Lombroso que se ha dejado la civilización como se deja el abrigo en la antesala? No lo dudemos, en la vasta superficie de la tierra – reducida si se compara a la del mar – sólo una centésima parte estará empezando a ser civilizada..., ¡y sabe Dios!

La Vida contemporánea, p. 70, N° 780, 7/12/96

Un suceso transcendental sacude la vida de la escritora¹ y permite una coartada para indagar en el fenómeno criminal, el terror y lo misterioso y sus múltiples manifestaciones en la obra de Emilia Pardo Bazán: el asesinato de la abuela de Emilia.

La abuela, Doña Joaquina Mosquera, queda viuda de su primer marido, Miguel Pardo Bazán en 1839, y comienza poco tiempo después una relación con Juan Rey Perfume, con el que contraerá matrimonio. Después de una convivencia llena de escándalos, Perfume pone fin a la vida de su mujer degollándola, en la casa que ambos compartían en Betanzos, para, acto seguido, suicidarse pegándose un tiro (el 4 de mayo de 1848). Justifica su crimen en una nota eloquente, en la que acusa a su mujer de articular una conspiración para matarlo.

Después de un incesante rastreo, siempre incompleto dada la interminable obra periodística, y de otros géneros no ficcionales, de Pardo Bazán, no hemos podido encontrar ninguna referencia al fallecimiento de su abuela paterna, sucedido tres años antes de su nacimiento, en 1848. Ni siquiera se ha podido constatar que nuestra autora tuviese conocimiento de los hechos; pero pecaríamos de candidez si descartásemos que un espíritu tan resuelto e indagador como el de doña Emilia, no hubiese rastreado sobre sus antecedentes familiares, hasta dar con el trágico suceso.

La intención inicial de calibrar la influencia de este suceso en la creación breve de Pardo Bazán, tampoco ha ofrecido resultados satisfactorios; aunque por ciertos comentarios tomados a vuelapluma la escritora parece manifestar su determinación no *meneallo*:

Hay muchas cosas que pertenecen al orden de lo privado, y en su penumbra deben aparecer eternamente, o al menos hasta que el paso del tiempo las haya ido borrando y desliendo, quitándoles su aguijón del dolor.

PARDO BAZÁN, 2005: 587

No obstante, esta incursión en la escritura breve de Pardo Bazán nos ha concedido una reflexión sobre el fenómeno criminal, y la recurrente presencia de dos elementos extraídos de su trágico suceso familiar, el asesinato y el suicidio, a lo largo de todo su pleriplo cultural.

Desde finales de 1895 hasta 1916, Emilia Pardo Bazán elabora un sección de crónicas en *La Ilustración Artística*, de Barcelona, llamada *La Vida contemporánea*, tribuna de actualidad, con temas, de lo más variopinto, con abundantes referencias a casuística criminal y los misterios ocultos que llevan consigo.

¹ Se encargó de desvelar esta noticia el «Grupo de Investigación La Tribuna», formado por Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán y Jacobo Manuel Caridad Martínez. «La trágica muerte de Joaquina Mosquera Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado» fue publicado en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 8, pp. 15–56.

El misterio del crimen es su psicología, los abismos del corazón que descubre, la luz que arroja sobre el alma humana, sobre el estado social de la nación, sobre una clase, sobre algo que sobrepase los límites de la caja de caudales, la cómoda o el armario forzados, el baúl destripado, la cartera substraída.

PARDO BAZÁN, 2005: 194

La autora analizaba la «misteriosa» aparición de dos cadáveres de adolescentes en el parque del Oeste de Madrid, al dejar una carta de despedida que ni el propio juez quiso leer, que fue catalogada como un suicidio; «debemos respetar el secreto amargo de esa carta de ultratumba»; y puntualiza la escritora: «se dio por averiguado que se habían suicidado por hallarse cansados de la vida».

«Es el misterio de la psicología el más atractivo para el novelista y para el que no se cansa de contemplar lo que hay detrás de cada fenómeno, sus facetas diferentes» (PARDO BAZÁN, 2005: 587).

Este secretismo en torno a los hechos trágicos de su familia, discrepa íntimamente con la actitud decidida de doña Emilia en su denuncia del terror privado, del ámbito doméstico, en desagravio de las víctimas, como se verá.

Los crímenes se insertan en su concepción literaria en su afán por desvelar la verdad.

Por fuerte y viva que supongamos la fantasía de un escritor, jamás llega al límite de la realidad posible. Cuanto pudiésemos fingir queda muy bajo de lo verdadero. Llamamos inverosímil a lo inusitado. Pero no hay acontecimiento extraño, monstruoso, espeluznante y peregrino que no conozcamos por la realidad. Lo saben los de mi profesión: nunca se puede incorporar a la literatura toda la verdad observada.

PARDO BAZÁN, 1911: 10

Precisamente, bajo el título de *Cuentos de amor*, la autora selecciona una serie de historias que no pueden alejarse más de la concepción de amor romántico. En esa realidad tremenda que relata Pardo Bazán en *Los buenos tiempos* y *Sor Aparición*.

«He observado el estremecimiento del público ante ciertos cuentos verdaderos [...]. De *Sor Aparición* se espantó mucha gente. Releo el cuento despacio y no puedo explicarme tal horror sino por la crueldad de lo real que palpita en él» (PARDO BAZÁN, 1911: 11).

En susodicho cuento, la joven y delicada Irene cae en las redes de su burlador. En efecto, la estrategia de humillación no puede ser más cruel:

A la segunda cita se agotaron las fuerzas de Irene; se oscureció su razón y fue vencida. Y cuando confusa y trémula, yacía, cerrando los párpados, en brazos del infame, éste exhaló una estrepitosa carcajada, recorrió unas cortinas, e Irene vio que la devoraban los impuros ojos de ocho o diez hombres jóvenes, que también reían y palmoteaban irónicamente. Irene se incorporó,

dio un salto, y sin cubrirse, con el pelo suelto y los hombros desnudos, se lanzó a la escalera y a la calle.

Llegó a su morada seguida de una turba de pilluelos que le arrojaban barro y piedras. Jamás consintió decir de dónde venía ni qué le había sucedido.

PARDO BAZÁN, 1911: 148

En *Los buenos tiempos*, basado en un hecho real (*sucedidos*), una condesa induce al casero y padre de la amante del conde, a asesinar a su marido; pero pasado un año, el labriego, que sufre remordimientos, se confiesa:

Al cumplirse, día por día, a corta distancia del pazo de Lobeira apareció un hombre profundamente dormido; era el casero de la condesa; y los demás labriegos, que le rodeaban esperando a que despertase, quedaron atónitos cuando al volver en sí, a gritos confesó el crimen, a gritos se denunció y a gritos pidió que le llevasen ante la Justicia. Hay fenómenos morales que no explica satisfactoriamente ningún raciocinio: la mitad de nuestra alma está sumergida en sombras, y nadie es capaz de presentir qué alimañas saldrían de esa caverna si nos empeñásemos en registrarla.

PARDO BAZÁN, 1911: 192

Encontramos entre estos cuentos modalidades del terror cotidiano provocadas por detalles extremadamente sutiles, hechos insignificantes, de la normalidad más anodina, que generan el desconcierto, la ruptura y producen espanto; precisamente por eso, por su obcecada normalidad: «fugaz se alzó un telón y detrás apareció desnuda un alma»: *El encaje roto*.

[...] cuando eché a andar hacia el salón, en cuya puerta me esperaba mi novio. Al precipitarme para saludarle llena de alegría por última vez, antes de pertenecerle en alma y cuerpo, el encaje se enganchó en un hierro de la puerta, con tan mala suerte, que al quererme soltar oí el ruido peculiar del desgarrón y pude ver que un jirón del magnífico adorno colgaba sobre la falda. Solo que también vi otra cosa: la cara de Bernardo, contraída y desfigurada por el enojo más vivo; sus pupilas chispeantes, su boca entreabierta ya para proferir la reconvención y la injuria [...] y el júbilo con que atravesé el umbral del salón se cambió en horror profundo. Bernardo se me aparecía siempre con aquella expresión de ira, dureza y menosprecio que acababa de sorprender en su rostro; esta convicción se apoderó de mí, y con ella vino otra: la de que no podía, la de que no quería entregarme a tal hombre, ni entonces, ni jamás.

PARDO BAZÁN, 1911: 238–239

En tránsito entre este terror cotidiano y el terror psicológico, Pardo Bazán desenvuelve cuentos desgarradores como *El corazón perdido*, *El amor asesinado*, *Mi suicidio*, o *La resucitada*, donde el desasosiego cotidiano se manifiesta en asesinatos simbólicos, que traspasan la ultratumba, como a la dama que dan por muerta y despierta de su letargo para volver a su hogar.

¡Qué bueno es vivir, revivir, no caer en el pozo oscuro! En vez de ser bajada al amanecer, en hombros de criados a la cripta, volvería a su dulce hogar, y oiría el clamoreo regocijado de los que la amaban y ahora la lloraban sin consuelo.

PARDO BAZÁN, 1911: 80

Pero para su desconcierto, en su hogar ya no es aceptada. «De donde tú has vuelto no se vuelve...» (GONZÁLEZ HERRÁN, 2016: 171–180).

En *El amor asesinado*, la protagonista al tratar de liberarse infructuosamente del Amor, termina suicidándose:

Eva, que no dormía, mandó construir altísima torre bien resguardada con cubos, bastiones, fosos y contrafosos, defendida por guardias veteranos... – sólo consiguió Eva que el Amor entrase por las hendiduras de la pared, por los canalones del tejado o por el agujero de la llave... no había remedio: tenía que asesinarle si quería vivir digna, respetada, libre... El Amor, a quien creía tener en brazos, estaba más adentro, en su mismo corazón, y Eva, al asesinarle, se había suicidado.

PARDO BAZÁN, 1911: 13–14, 16

Los casos de suicidio se acomodan en los argumentos pardobazanianos con asombrosa comprensión; se muestran como un derecho, como una elección lícita del ser humano, como un viaje hacia la liberación; algo insólito teniendo en cuenta sus profundas convicciones religiosas.

Elvira, la novia abandonada poco antes de la boda, del cuento de *Instintivo*, decide tirarse al tranvía:

Lo que se hace reflexivamente es mucho menos de lo que se hace por mera impulsión, bajo el influjo de circunstancias y sentires. En tales momentos, cada cual es la suprema razón de sí propio, y nadie puede preguntarle le móvil de sus actos. Aun entre las acciones excusables o lícitas, hay muchas que no se justifican, que no tienen un fin determinado. Por otra parte, nadie le preguntó nada a Elvira. En su abandono, al menos era libre. [...] Ella siguió, [...] calculó el movimiento perfectamente. No se arrojó hasta que ya no pudo el conductor frenar poco ni mucho. El pesado vehículo pasó por encima del pecho, magulló contra el corazón las costillas. Instantáneo todo.

PARDO BAZÁN, 1990: 374–377

Gran parte de sus «relatos criminalísticos» desprende una intencionalidad didáctica y una crítica social. De la corrupción del sistema judicial, o su inoperancia, que desprotege a los seres más débiles, son apasionantes exponentes *El indulto* y *La piedra angular*.

Si en un comienzo tuvimos la inclinación de filtrar la ficción de Pardo Bazán a través de las teorías de la escuela de antropología positivista, iniciada por

Cesare Lombroso², las sucesivas críticas de la autora a las teorías del padre de la criminología, desde el punto de vista filosófico, nos llevan, por otra ruta, la literaria, a reconocer las aportaciones de esta escuela, en sus propuestas discursivas, así como en la composición caracterológica de sus personajes.

Veamos este demoledor carpetazo de Pardo Bazán desde *El diario de la Habana*.

Lombroso representa la fantasía en el dominio de esas ciencias, ya de suyo conjeturales que se llaman psiquiatría y antropología criminal, y que han adquirido vuelo en el último período del siglo XIX, no tanto entre los hombres de gabinete y laboratorio, consagrados al estudio sin prisa de generalizar, como entre los innumerables *dilettanti*, a quienes llamó Cadalso eruditos a la violeta, y definió diciendo que pretenden saber mucho estudiando poco.

Para éstos, Lombroso fue el ungüento amarillo, que a todo se aplica con igual ventaja. [...] una cita de Lombroso tapaba la boca, y un párrafo equivalía al Evangelio. [...] apenas se habían leído sino Los Genios: sus dos voluminosas obras. *El crimen político* y *El hombre delincuente*, no andaban todavía en muchas manos. [...] Yo veía en las teorías de Lombroso, en primer término, una lamentable confusión entre ciencia y arte. [...] la palabra genio carece de sentido científico preciso y exacto que posee, *verbi gratia* la palabra quiste o la palabra arterioesclerosis. Genio no es vocablo de medicina ni de sociología [...], es palabra ideológica; expresa una noción admirativa; y los que la usan se verían a veces apurados para definirla y aquilatarla. [...] Lombroso quiere que el genio sea una degeneración [...]. Lo que yo no veo ni ha logrado Lombroso inculcarme es la relación de la degeneración y la locura con las cualidades geniales. [...] yo confieso que me parecen (estas señas) casi todas, comunes a la especie humana en general. [...] verdad es que hasta de los grandes hombres vivos se cuentan falsedades. [...] Como no tengo ningún motivo para no ser justa con Lombroso, añadiré que merece un puesto entre los penalistas eminentes positivos por su sistema antropométrico, hoy en casi todas las prisiones aplicado.

HEYDL-CORTÍNEZ, 2003: 52-55

No obstante, se recrea sobre estas teorías en jugosos diálogos de *La piedra angular*:

—¡Ca! —respondió verdozo de despecho *Siete patibulos*—. A lo mejor un día tendrán ustedes que juzgar y condenar a cadena perpetua a algún ramo de alfalfa o a algún pimiento..., porque según el señor de Febrero... [...] hay plantas delincuentes, plantas ladronas y plantas asesinas..., asesinas; pero no

² El eje fundamental de las teorías de Lombroso gira alrededor de la concepción del delito como resultado de tendencias innatas. El criminal es un ser inferior orgánica y psíquicamente, en el que se aprecian ciertos rasgos físicos o fisonómicos. El delincuente nato presenta una serie de rasgos físicos (asimetrías craneales, abultamiento del occipucio; desarrollo de los

crean ustedes que así de cualquier modo, si no con premeditación, alevosía, ensañamiento... ¡todos los agravantes!

– Y diría la verdad –advirtió Moragas, recordando algo que había leído en su *Revue de Psychiatrie*–. Son las *plantas insectívoras*... Ya lo creo que asesinan...

PARDO BAZÁN, 2003: 125–126

En *El hombre delincuente* (1876), el cuerpo humano sirve de coartada para justificar los tipos delictivos. Así, la enorme mandíbula, los pómulos prominentes, las orejas salientes y una “fossetta occipitale mediana” (una hendidura en la base del cráneo), que caracterizan el cráneo de Giuseppe Villella (en 1872), un bandido condenado tres veces por robo y por el incendio de un molino, con fines de robo, estudiado por Lombroso en 1871, le sirven para articular su disposición biológica al crimen; o lo que es lo mismo, su peculiar teoría sobre el delincuente atávico.

Con estos mimbres lombrosianos, Pardo Bazán elabora arquetipos imponentes como el asesino de *En el presidio*:

El hombre era como un susto de feo, y con esa fealdad siniestra que escribe sobre el semblante lo sombrío del corazón. Cuadrado el rostro y marcada de viruelas la piel, sus ojos, pequeños, sepultados en las órbitas, despedían cortas chispas de ferocidad. La boca era bestial; la nariz, chata y aplastada en su arranque. De las orejas y de las manos mucho tendrían que contar los señores que se dedican a estudios criminológicos. Hablarían del asa y del lóbulo, de los repliegues y de las concavidades, de la forma del pulgar y de la magnitud, verdaderamente alarmante, de aquellas extremidades velludas, cuyos nudillos semejaban, cada uno, una seca nuez.

[...] me atrevería a afirmar que las acciones de los mayores criminales, en lo habitual, no se diferencian tanto, tanto, de las del hombre normal, de bien. Nadie es criminal a todas horas, a todos los instantes...

PARDO BAZÁN, 1990: 66–69

Para los positivistas, inmersos en las teorías darwinianas de la evolución de las especies, estas características físicas corresponden a estadios primitivos de la evolución; así dibuja Pardo Bazán al asesino de Erbeda, en *La piedra angular*:

Efectivamente su cara y su aspecto eran característicos. Moragas reparó en la cabeza deprimida [...], en su mirar zaíno, su siniestra palidez, su cara mal proporcionada, más grande del lado derecho; sus manos grandes y nudosas; su prominente y bestial mandíbula...

parietales y temporales determinadas formas de mandíbula, pragmatismo; frente hundida, orejas, arcos superciliares, etc.), así como insensibilidad moral y falta de remordimientos; una gran impulsividad y otros que se relacionan con factores ambientales como el clima, la orografía, el nivel de civilización, el económico, la densidad de población, la alimentación, el alcoholismo, la educación, la posición económica y hasta las creencias religiosas.

Qué pedazo de bruto! ¡Vaya un protagonista para un crimen pasional!.. *culpable ardor y fuego criminal*. ¿Ese hombre puede inspirar pasión?

Es un *másculo* de las edades prehistóricas, es un oso de las cavernas...

PARDO BAZÁN, 2003: 196

Además de la predisposición genética del individuo, la «culpabilidad» del entorno social es otro aspecto marcado desde el positivismo criminológico.

En *La Ilustración artística*, de Barcelona:

¿No es cierto que todos los criminales españoles hayan nacido para el bien; que Lombroso no encontraría en ellos estigma alguno, ni sacaría en limpio gran cosa del examen de sus mandíbulas, cigomas y arcos superciliares, como no fuese la estupidez y la tontería, y que no son ellos, es el estado social el que delinque?

Hasta en los delitos no pasionales; hasta en los atentados a la propiedad suele delinquir la sociedad por mano del individuo.

PARDO BAZÁN, 2005: 175

El terror cotidiano en las relaciones conyugales y paternofiliales

Veo en ella que va a morir, no por criminal, sino por miedosa... su marido ha determinado matarla y sólo espera ocasión propicia... Así la va asesinando poco a poco, de susto comprende ese estado psíquico... y claro, surge la idea del crimen... Ahí está la génesis... ¡Miedo!

El indulto, PARDO BAZÁN, 2003: 189

Este terror cotidiano adquiere protagonismo femenino³: violencia, acoso, miedo y asesinatos, casi siempre impunes.

¡La justicia!.. la hija de Antojos, el zapatero..., ¿no la conoce usted? Su padre la asesinó a fuerza de malos tratos, de barbaridades, de golpes [...]. Ni un día de cárcel le costará al malvado.

La piedra angular, PARDO BAZÁN, 2003: 226

Y con el cerrado puño hirió primero la cabeza, luego, el rostro, apartando las medrosas manecitas, de forma no alterada aún por el trabajo, con que se escudaba Ildara, trémula. El cachete más violento cayó sobre un ojo, y la ra-

³ El maltrato no era considerado delito en el siglo XIX. En el Código penal «art. 603 – 2º Los maridos que maltraten a las mujeres serán castigados a quince días de arresto e reprensión, como delito de faltas contra las personas». En los EE.UU., en 1819, se castigaba a los maridos maltratadores con azotes (CASAL DE NIS, 1904).

paza vio como un cielo estrellado, miles de puntos brillantes envueltos en una radiación de intensos coloridos sobre un negro terciopeloso. Luego, el labrador aporreó la nariz, los carrillos. Fue un instante de furor, en que sin escrúpulo la hubiese matado, antes que verla marchar [...]. Ildara, aturdida de espanto, ya no chillaba siquiera.

Las medias rojas, PARDO BAZÁN, 1922: 13–14

Los crímenes continúan a la orden del día. Crímenes pasionales, crímenes acompañados de robo. Poca variedad, poca amenidad en este aspecto de la crónica. Cuando leo en un periódico *Horrible crimen*, de antemano podría relatar lo que sigue.

PARDO BAZÁN, 2005: 187

Pardo Bazán inaugura un término que se nos hace muy familiar y cualificá-bamos de original en estos tiempos: *mujericidio*.

El mujericidio siempre debiera reprobarse más que el homicidio. ¿No son los hombres nuestros amos, nuestros protectores, los fuertes, los poderosos? El abuso de poder, ¿no es circunstancia agravante?...

El que acecha al paso a una mujer, la atraviesa el corazón o la degüella, y después alega que la quería, que la adoraba, que no podía vivir sin ella precisamente... a ese, todo el rigor de la ley, porque además de criminal es un cobarde.

Siguen a la orden del día los asesinatos de mujeres. Han aprendido los criminales que eso de «la pasión» es una gran defensa prevenida, y que por «la pasión» se sale a la calle libre y en paz de Dios, y no se descuidan de revestir de pasión sus desahogos mujericidas [...] lo ven uds como prosiguen los asesinatos de mujeres? Ahora ya, de una vez, un hombre despacha a las dos juntas, hija y madre. Sistema perfeccionado, con todos los adelantos de la edad moderna; golpe doble... Claro, el individuo habrá dicho para su navaja: «Qué me harán si mato a una mujer? Poca cosa. ¿Y si mato a dos?» Lo mismo.

PARDO BAZÁN, 2005: 190

La pasión y los celos conyugales están cargados de la *lógica* del terror cotidiano.

En silencio, un hombre celoso mata a su mujer y la empareda, escapando de la justicia gracias a la emigración.

A media noche hubo como el ruido y trajín de una lucha, y poco después encendió luz el marido, por cuya frente rezumaba un glacial sudor. Cogiendo el cuerpo inerte de Aya, lo llevó hasta el supuesto armario, en la nueva despensa; y recostándolo de pie contra la pared, trajo ladrillo y mezcla, que había dejado en el patio, y tapió el hueco de la puerta que debía cerrar aquella cavidad.

PARDO BAZÁN, 1922: 139–140

Con qué sutileza maneja Pardo Bazán, en *El revólver*, la relación de sometimiento, a través del miedo:

Yo iba temblando; presentimientos crueles me helaban. Reinaldo abrió el cajón del mueblecito incrustado donde guardaba el tabaco, el reloj, pañuelos, y me enseñó un revólver grande, un arma siniestra.

–Libre eres, como el aire libre. Pero el día que yo note algo que me hiera en el alma..., ese día, ¡por mi madre te lo juro!, sin quejas, sin escenas, sin la menor señal de que estoy disgustado, ¡ah, eso no!, me levanto de noche calladamente, cojo el arma, te la aplico a la sien y te despiertas en la eternidad. Ya estás avisada.

PARDO BAZÁN, 2005: 139

En *La puñalada*, el asesino es un pretendiente celoso:

Claudia llevaba el corazón apretado. Miedo, miedo –un miedo invencible [...] la puñalada sangrienta en el pecho blanco perseguía a Claudia. [...] Una mano ruda la sujetó al suelo; una hoja de cuchillo brilló sobre sus ojos, y se le hundió, como en blanda pasta, en el busto, cerca del corazón. Y el asesino, estúpido, quieto, no secundó el golpe –ni era necesario–. La sangre se extendía, formando un charco alrededor de la cabeza lívida, inclinada hacia el borde de la acera; y Onofre, cruzado de brazos, aguardaba a que le prendiesen, mirando cómo del charco se extendían arroyillos rojos, coagulados rápidamente.

PARDO BAZÁN, 1911: 189

En *Piña*, vuelve a aterrorizar el fantasma de la inconcebible sumisión de una monita cubana, Piña, expatriada a tierras gallegas, a la que deciden acoplarle un macho, *Coco*, para que no «se sienta sola» en su jaula.

Los primeros días, en una lucha cuerpo a cuerpo, sería imposible profetizar quién iba a salir vencedor, si el macho o la hembra, *Piña* o *Coco*. La hembra ni siquiera intentó defenderse: agachó la cabeza y aceptó el yugo. No era el amor quien la doblegaba, pues nunca vimos que su dueño le prodigase sino manotadas, repelones y dentelladas sangrientas. Era únicamente el prestigio de la masculinidad, la tradición de obediencia absurda de la fêmeina, esclava desde los tiempos prehistóricos. Él quiso tomarla por felpudo, y ella ofreció el espinazo. No hubo ni asomo de protesta.

Cuentos nuevos, PARDO BAZÁN, 1910: 143

En otro orden de cosas se establecerían los cuentos que muestran la rudeza del medio. Personajes como el *sacauntos*, procedentes de la tradición popular –como trataría en *Un destripador de antaño*– saltan a la luz vinculados a procesos judiciales: «Hoy ha desaparecido la fe en lo maravilloso, la creencia en cosas peregrinas y fuera del orden natural, sin embargo la maravillosidad se ha atrincherado en los dominios de la administración de justicia, especialmente en las causas criminales» (PARDO BAZÁN, 2005: 95).

Pardo Bazán relata el caso de Manuel Blanco Romasanta, un *hombre-lobo*, indultado por la reina Isabel II.

Siempre rezador, siempre dedicado a hacer calceta [...] del seno de los grandes crímenes secretos, se alza un eco sordo, una voz sin cuerpo, que todos oyen y que a nada se refiere, que marcha con el criminal y que le envuelve en su atmósfera.

Esparciase ya el concepto de identidad de la locura y el crimen, y aún no se había cortado el nudo gordiano como lo cortan los criminalistas de hoy, que si opinan que todo criminal es un demente, también entienden que el loco, por la pena, es cuerdo, y han bautizado con el nombre de eliminación lo que antes se llamaba buenamente *castigo y vindicta pública*.

PARDO BAZÁN, 2005: 95

Dentro de esta temática de antropología popular descubrimos el terror más truculento, más *gore*, en cuentos como *El comadrón*, donde se sacrifica la vida de un recién nacido por su fealdad:

No haga usted caso de ese cadáver. Es preciso salvar a la criatura. [...]

– No la respetes por hermosa. Está muerta, y nada muerto es hermoso sino en apariencia y por breves instantes. La realidad ahí es descomposición y sepulcro. ¡Nunca veneres lo que ha muerto! ¡Inclínate ante la vida!

– Porque es «verdad» te parece fea al nacer –declaró el desconocido, que miraba con transporte a la criatura– Cuando las verdades nacen, horrorizan a los que las contemplan. Hasta que las abrigamos en nuestro pecho; hasta que les damos el calor de nuestra vida y el jugo de nuestra sangre; hasta que afirmamos su belleza como si existiese; hasta que nos cuestan mucho, no son hermosas. Esta, ya lo ves, ha acabado con su madre...

Cuentos dramáticos, PARDO BAZÁN, 1911: 161–162

Otro espeluznante caso de necrofilia se cuenta en *No lo invento*:

¿Era juego de la fantasía? ¿Era alucinación del sufrimiento? Juraría que detrás del grupo de árboles se oía un rumor, un resuello, una cosa rara, distinta del silencio augusto propio de semejante lugar a semejantes horas... Extrañeza y recelo insensatos restituían ya al afligido novio la conciencia de la realidad y el impulso de la defensa, y enloquecido, lanzóse como un dardo hacia la sepultura... El horror más grande, la cólera más tremenda que pueden clavar la voluntad y sujetar el brazo cuando debieran impulsarlo a caer como el rayo vengador, le impidieron hacer pedazos allí mismo al infame sepulturero, que en aquel rincón del cementerio perpetraba nefando crimen con el cuerpo desenterrado, rígido, blanco y hermoso de Puri *la Casta*.

«No hay hombre de este pueblo a quien no le haya faltado su mujer una vez por lo menos...». Y se reían los grandísimos cabestros, se reían. No braméis... Ahora os habréis convencido de que el tío Carmelo no miente nunca.

¿Pues y las que se morían antes de casarse y traían la palma así, muy cogidita, y sus novios ni se atrevieran a tocarles a la pelusa de la ropa? Así venía la de la otra noche... ¡Cuidado si era buena moza, señor Juez! Y la llamaban Puri la Casta... ¡Ja, Ja!...

NTC 1891, nº 3: 16, 17, 23

El terror institucional: la pena de muerte

– Para que no te olvides de que por el robo se va al asesinato y por el asesinato al garrote..., anda, aprieta ese gatillo... y pégale la segunda perdigonada a la tunantona. ¡Sin miedo! Cerré los ojos, moví el dedo, vacié el segundo cañón de la escopeta... y caí redondo, pataleando, con un ataque a los nervios, que dicen que daba pena mirarme.

Pena de muerte, PARDO BAZÁN, 1922: 229

El rechazo hacia esta manifestación de terror institucional, la pena capital, más que un epígrafe de su discurso político, vertebró muchas de sus composiciones narrativas, como el metafórico cuento *Pena de muerte*; el dramático *El indulto*, o la definitiva novela de tesis *La piedra angular*.

El detonante de cuento *El indulto*, es la amenaza de salida inminente a la calle del marido de una lavandera, acusado de la muerte de su suegra. La mujer vive aterrorizada de que, de un día por otro, el asesino se tome revancha. Inesperado desenlace, porque la mujer muere sin que el criminal le ponga la mano encima.

–¿Me tienes miedo o asco, o qué rayo es esto? A ver cómo te acuestas, o si no...

Incorporóse el marido, y extendiendo las manos, mostró querer saltar de la cama al suelo. Mas ya Antonia, con la docilidad fatalista de la esclava, empezaba a desnudarse. Sus dedos apresurados rompían las cintas, arrancaban violentamente los corchetes, desgarraban las enaguas. En un rincón del cuarto se oían los ahogados sollozos del niño.

Y el niño fue quien, gritando desesperadamente, llamó al amanecer a las vecinas que encontraron a Antonia en la cama, extendida, como muerta. El médico vino aprisa, y declaró que vivía, y la sangró, y no logró sacarle gota de sangre. Falleció a las veinticuatro horas, de muerte natural, pues no tenía lesión alguna. El niño aseguraba que el hombre que había pasado allí la noche la llamó muchas veces al levantarse, y viendo que no respondía echó a correr como un loco.

PARDO BAZÁN, 1911: 326–327

«El miedo (y hasta los hombres más intrépidos pueden tener miedo) es algo espantoso, una sensación atroz, como una descomposición del alma, un espasmo

horroroso del pensamiento y del corazón, cuyo mero recuerdo provoca estremecimientos de angustia» (MAUPASSANT, 2012: 354).

En *El indulto* se muestra no solo el caprichoso trámite sino sus nefastas consecuencias, señaladas por Concepción ARENAL: «El derecho de gracia es justo? O mejor planteada, la gracia, ¿puede ser un derecho?» (1896: 6).

El derecho de gracia, en cierta medida, parece un anacronismo... ¿por qué no ha desaparecido con otras injusticias que no están en armonía con el modo de ser de las sociedades actuales?...

La justicia era venganza, primero privada, la venganza de la sangre, después pública. Se comprende que, concibiendo la justicia como venganza, se concibiera como derecho el perdón; se comprende que, a través del error que apoyaba la crueldad, se abriera paso la conciencia, el sentimiento que, sintiéndose justo, quisiera legitimarse y erigiera en ley la misericordia.

ARENAL, 1896: 8-9

Desvelando antes el argumento de *La piedra angular*, en dos pinceladas: en la aldea de Erbeda aparece asesinado un carretero; inmediatamente recaen las sospechas sobre la mujer, sometida a constantes agresiones por parte del hombre, y a un cómplice, el cuñado de la víctima. Sin pruebas concluyentes, y tras pasar todos los trámites burocráticos, la mujer y su supuesto amante son condenados a morir en el garrote vil.

En *La piedra angular*, 1891, Pardo Bazán arremete sin paliativos contra la pena capital: «La sociedad que necesita matar, prueba su debilidad para la represión activa, constante, severa, terrible. Es como el padre que pega y maltrata a sus hijos porque no acertó a educarlos» (*El Imparcial*, 20.07.1890). «[...] solicité muchos datos y libros de personas que cultivaban la antropología jurídica; tuvieron la bondad de facilitármelos; yo procuré servirme de ellos como Dios me dio a entender para fines artísticos... y no hubo más» (*Nuevo teatro crítico* 1891, nº 9: 95-96).

El acierto, desde nuestro punto de vista, de la novela es romper la inercia maniqueísta entre personas normales y delincuentes del discurso lombrosiano.

Si para los positivistas el crimen es un atavismo, un lastre de las sociedades primitivas, este atavismo se extendería al asesinato «legal» del propio sistema jurídico tradicional.

Para la escritora, la pena capital se conserva como un atavismo *incompatible* con una sociedad avanzada; por lo que el delincuente atávico sería el propio Estado (de derecho).

Se ha apreciado en el tema de la novela resonancias de un famoso caso que rondaba por las páginas de los diarios del momento, el crimen de la calle Fuenarral, de Madrid, el 2 de julio de 1888. En el crimen fallece una señora perteneciente a la alta burguesía y es acusada su criada. La atención sobre el suceso se debe fundamentalmente a sus concomitancias políticas, por estar implicados

personajes relevantes como Millán Astray, en aquel momento director de la prisión Modelo de Madrid.

La sentencia condena a la criada a morir en el garrote vil; pero la fragilidad de la ajusticiada frente a la demoleadora maquinaria judicial, remueve las conciencias sociales y hace tomar partido a los intelectuales del momento, con reivindicativas crónicas, no solo de Pardo Bazán, sino de Benito Pérez Galdós⁴, cronista del crimen y su proceso judicial.

Igual que en el de Fuencarral, en *El indulto*, la condena de la mujer de Erbeda a morir en el garrote, muestra la indefensión de las mujeres en esta sociedad bárbara.

Pero las mujeres, puesto que la ley las considera menores para infinidad de casos, y el Derecho político las excluye, deberían encontrar en el derecho penal la protección y la indulgencia que se deben al menor... Esa criminal de la Erbeda, por ejemplo no habría cometido el crimen de no ser educada bajo el régimen del terror viril.

PARDO BAZÁN, 1945: 435

Pardo Bazán se pregunta: «¿En qué consiste que el juez sea honrado y el verdugo despreciable?», como lo haría Concepción ARENAL en *El reo, el pueblo y el verdugo*: «Habrá un verdugo en cada Audiencia. Es decir, habrá un hombre degradado, vil maldito, cuya proximidad inspira horror, cuyo trato da vergüenza, y cuyos hijos son viles y degradados, y malditos como él» (1896: 173).

Para PARDO BAZÁN, el verdugo no es nada más que un peón del sistema jurídico. «Existe indeterminada, pero enérgica, la convicción de que no es más que un asesino pagado por la sociedad» (1945: 385).

«¿Por qué se siente gratitud hacia el guarda civil que captura a un criminal? ¿Por qué inspira respeto el juez que lo condena a muerte, y le causa horror el verdugo que lo mata?» (ARENAL, 1896: 164).

No obstante, Concepción Arenal mantiene una actitud ambivalente ante la pena capital; aconseja que esta muerte sea producida con la menor «violencia» posible:

Todo hombre que mató sabe que merece morir. El Talión... está en la conciencia de la humanidad... es la justicia, severa pero es justicia. Todo lo demás que os digan son sofismas y extravíos... homicidas, debéis la vida, no a la justicia, sino a la misericordia. ¡Parricida! Dios te perdone, porque los hombres no pueden.

ARENAL, 1894: 370-373

⁴ El diputado Benito Pérez Galdós envió a *La Prensa*, de Buenos Aires, entre el 19 de julio y el 15 de agosto de 1888, las tres primeras crónicas sobre el sonado crimen de la calle de Fuencarral.

Si la ley renunció a atormentar al reo por qué no emplea medios que le maten instantánea e infaliblemente; que la electricidad substituya los métodos de destrucción que hoy se emplean [...] el modo de ejecutar la pena capital por medio de la electricidad, no creo que ofrezca dificultades.

ARENAL, 1896: 182

Tampoco comparte el espectáculo público del martirio «escena inmoral, repugnante y cruel de un pobo que acude por diversión a ver como muere un hombre» (1896: 176).

En cambio, PARDO BAZÁN: «Pueden sostener la conveniencia de la pena capital los abogados, los magistrados y los jueces, y proceder con sinceridad al sostenerla. El médico y el novelista tienen que pensar de otro modo bien distinto» (*El Imparcial*, 20.07.1890).

Para el positivismo criminal, el delincuente es un enfermo psíquico o moral, no mental.

En *La nueva cuestión palpitante*, publicada en *El Imparcial* en 1894, Pardo Bazán vuelve a tratar la falta de rigor de los estudios de Lombroso, ironizando sobre sus peregrinas explicaciones biologicistas sobre la inferioridad del *mancinismo*, la escritura con la mano izquierda (para el padre Feijoo, precisamente el defecto radicaba en la ausencia de ambidextrismo, aclara Pardo Bazán); o en la precocidad excesiva como exponente de la degeneración en el genio (*El Imparcial*, 02.07.1894).

El personaje de Lucio Febrero, el abogado de la rea de la Erbeda en *La piedra angular*, es el encargado de ostentar las tesis criminalísticas:

Creo que hay un tipo humano que por su organización, está dispuesto a ser criminal... no creo que sea una anomalía de la especie. Al contrario, es la Humanidad la que en su origen fue criminal toda; cuanto más atrás vaya usted... más verá al hombre de las épocas primitivas ejerciendo como cosa corriente el homicidio, el robo, la violación, o el canibalismo... Los actos que más espantan hoy.

PARDO BAZÁN, 1945: 378-379

El valor didáctico de la novela propicia que bandos ideológicos enfrentados consigan imbricarse de tal modo que el propio Moragas, un hombre de ciencia, humanista y redentorista, acepte la existencia de tipos humanos abocados al delito. Aunque la autora se decanta por racionalidad frente a los sentimientos: «Donde la ciencia acaba empieza el sentimiento, y en los dominios del sentimiento es real lo absurdo» (1945: 472).

Como no podía ser de otro modo, la novela se cierra con un inevitable y necesario suicidio, el del verdugo. Previamente, el doctor librerá a su hijo del futuro, vil y degradante, para el que estaba predestinado.

«La caridad, como el sol, donde quiera que penetra, hace brotar flores» (ARENAL, 1913: 171).

Ese terror cotidiano divaga entre lo psicológico, lo ficcional y lo fantástico, y en alguna instantánea aparecerá la autora, no cesaremos en el empeño de buscarla.

Bibliografía

- ARENAL Concepción, 1896: «El reo, el pueblo y el verdugo». En: EADEM: *Obras completas*. T. 12. Madrid: Victoriano Suárez.
- ARENAL Concepción, 1913: «El visitador del pobre». En: EADEM: *Obras completas*. T. 1. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- BAR CENDÓN Mónica, 2014: «Emilia Pardo Bazán e a pena capital. A pedra angular a debate». En: *Ágora de Orcellón*. Carballiño: Instituto de Estudios Carballineses, 11–24.
- CASAL DE NIS Emilio, 1904: *Manual del Policía. Leyes, reglamentos, decretos, reales órdenes, circulares y formularios*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S C de Jesús.
- Catálogo do Museo criminológico*. Ministerio della Giustizia, Roma.
- GAROFALO Rafael, DORADO MONTERO Pedro, trad., 1922: *La Criminología*. Reimp. de la ed. Madrid, La España Moderna.
- GONZÁLEZ HERRAN José Manuel, 2016: «Realidad e irrealidad en los cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán: *La resucitada* (1908)». En: Dolores THION SORIANO-MOLLÁ, Noémie FRANÇOIS et Jean ALBRESPIET, eds.: *Fabrique de verités*. Vol. 2: *L'oeuvre littéraire au miroir de la verité*. Paris: L'Harmattan, 171–180.
- HEYDL-CORTÍNEZ Cecilia, 2003: *Diario de la Marina. La Habana (1909–1915)*. Madrid: Editorial Pliegos.
- MAUPASSANT Guy de, 2012: *Cuentos esenciales*. Barcelona: Debolsillo.
- MAYORAL Marina, 2006: «Pardo Bazán: de la noticia a la ficción». En: José Manuel GONZÁLEZ HERRAN, Cristina PATIÑO EIRÍN, Ermitas PENAS VARELA, eds.: *Emilia Pardo Bazán: los cuentos: II Simposio A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2005*. A Coruña: Real Academia Galega.
- PARDO BAZÁN Emilia, 1911: «Cuentos de amor». En: EADEM: *Obras completas*. T. 16. Madrid: V. Prieto y Compañía, editores.
- PARDO BAZÁN Emilia, 1922: *Cuentos de la tierra*. Madrid: Editorial Atlántida.
- PARDO BAZÁN Emilia, 1945: *La sirena negra. La piedra angular*. Madrid: M. Aguilar Editor.
- PARDO BAZÁN Emilia, 1999: «Los pazos de Ulloa». En: EADEM: *Obras completas*. Darío VILLANUEVA, José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, eds. Madrid: Biblioteca de Castro.
- PARDO BAZÁN Emilia, 2003: *A pedra angular*. Trad. Mónica BAR CENDÓN. Vigo: Edicións Xerais.
- PARDO BAZÁN Emilia, 2005: *La Vida contemporánea*. Madrid: Hemeroteca de Madrid, col. «Testimonios de prensa», nº 5.
- PARDO BAZÁN Emilia, 2014: *El vidrio roto. Cuentos para las Américas*. José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, ed. Vigo: Editorial Galaxia, Mar Maior.
- PARDO BAZÁN Emilia, 1990: *Cuentos completos*. Juan PAREDES NÚÑEZ, ed. T. 4. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- PARDO BAZÁN Emilia, s/f: *Cuentos trágicos*. Madrid: Renacimiento.
- PATIÑO EIRÍN C. 2006: «La abeja de oro en el Camafeo: presencia del cuento francés en los cuentos de Emilia Pardo Bazán». En: José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, Cristina PATIÑO EIRÍN, Ermitas PENAS VARELA, eds.: *Emilia Pardo Bazán: los cuentos: II Simposio A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2005*. A Coruña: Real Academia Galega.

Publicaciones en Internet

- <http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/obra_cuentos>. Fecha de la última consulta: el 27 de febrero de 2016.
- <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/maupassa/el_miedo.htm>. Fecha de la última consulta: el 8 de febrero de 2016.
- <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/pardo/historias_y_cuentos_de_galicia.htm>
- <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/pardo/el_revolver.htm>
- <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3791414.pdf>. Aproximaciones a la antropología criminal desde la perspectiva de Lombroso. Fecha de la última consulta: el 18 de febrero de 2016.
- <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos-19/html/p0000006.htm#I_22_>. Fecha de la última consulta: el 25 de febrero de 2016.
- LOMBROSO Cesare, 1892. <[http://www.classicistranieri.com/liberliber/Lombroso,%20Cesare/l_uomo_p\(1\).pdf](http://www.classicistranieri.com/liberliber/Lombroso,%20Cesare/l_uomo_p(1).pdf)>. Fecha de la última consulta: el 10 de febrero de 2016.
- LOMBROSO Cesare, 1901. <[http://www.classicistranieri.com/liberliber/Lombroso%20Cesare/nuovi__p\(1\).pdf](http://www.classicistranieri.com/liberliber/Lombroso%20Cesare/nuovi__p(1).pdf)>. Fecha de la última consulta: el 10 de febrero de 2016.
- QUINCEY Thomas, 1829: *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/Q/Quincey,%20Thomas%20-%20Del%20asesinato%20_1.1_%5Brf%5D.pdf>. Fecha de la última consulta: el 12 de febrero de 2016.

Síntesis curricular

Mónica Bar Cendón, DEA por la UNED, con «Emilia Pardo Bazán no Ateneo de Madrid»; doctoranda por la Universidad de Vigo. Como investigadora del feminismo, ha participado en jornadas en las Universidades de Santiago (Facultade de Historia, Facultade de Xornalismo). En posgrados de Estudos de Xénero, en la Facultade de socioloxía, A Coruña (2013, 2014 y 2015), como especialista en el Movimiento Feminista galego; y en otros foros académicos. También en simposios internacionales sobre Pardo Bazán, en la Real Academia Galega, con ponencias sobre «Emilia Pardo Bazán e a tradución» y «Emilia Pardo Bazán e o Método (Stanislavski)». Ha llevado a escena por vez primera el relato-monólogo teatral *El vestido de boda*, escrito por Emilia Pardo Bazán en 1898. *Canon de Alcoba* (trad.) de Tununa Mercado (Xerais, 1999, “As Literatas”), *A pedra angular* (trad.) de Emilia Pardo Bazán (Xerais, 2003). Prólogo de «Xeo e lume» (2001), de Andrea Dworkin. Estudio literario de: *Non o abras como unha flor*, de M^a Xosé Queizán (Xerais, 2004). Recopilación y cronología de *Emilia Pardo Bazán: Unha nena seducida polos libros*, de M^a Xosé Queizán (Xerais, 2014). Ensayo: *Feministas galegas, claves dunha revolución en marcha* (Xerais, 2010).



EWA ŁUKASZYK
University of Warsaw

Fearful and Female Narrations of Anxiety and the Boom of the Portuguese Fiction written by Women in the 1980s

ABSTRACT: The article analyses the importance of the minor genre of horror tale in the development of the Portuguese fiction written by women during the 1980s. It permitted to find a literary expression of the silenced topics, such as the fear of pregnancy and childbirth, domestic violence, prostitution. The narrations of anxiety created by such writers as Luisa Costa Gomes, Maria Ondina Braga, Lídia Jorge, Teolinda Gersão, and Hélia Correia mark a period of transition in the Portuguese culture, questioning both female and male condition. Exploration of the gender perspective leads to the utmost triumph of women that finally achieve recognition in the fields of literature and cultural criticism. At the same time, it contributes to exorcise the spectres of the patriarchal culture that became obsolete after the end of Salazarism and the Portuguese colonial empire.

KEY WORDS: Portuguese women writers, tale of horror, anxiety, intimacy

The aim of this article is to assess the importance of a minor genre such as the tale of horror in the development of the Portuguese fiction written by women in the aftermath of the Revolution of Cloves (1974) and the end of the colonial empire (1975). This apparently marginal, or marginalisable, form of literature became an essential field of experimentation in which some of the “unspeakable” topics could find literary expression without causing a frontal clash against the sensibility and prejudices of the society that was still conserving much of its traditionalist features.

All across the second half of the 20th century, the gender question was particularly acute in Portugal as it was a retrograde, strongly patriarchal reality, dominated by Salazarism not only politically, but also at the level of mentality.

The Revolution of Cloves, together with the subsequent, short but intense period of leftist influence (the so-called “Hot Summer”), marked a decisive disruption both in political and social structures. It brought a liberal climate first to the public life and then, gradually, to the private customs. It also marked a turning point from the perspective of the female writing. Shortly after the turn-up of the regime, the three feminist authors of *Novas Cartas Portuguesas*, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa, and Maria Teresa Horta were acquitted of the charge of outrage to public decency, which put an end to one of the most famous cases of persecution for literary reasons in contemporary Europe.

Although such names as Sophia de Mello Breyner Andresen or Agustina Bessa-Luís had been quite recognisable in the Portuguese literary milieu since the 1950s, the phenomenon of the new literature written by female authors became considerably more important during the 1980s, a decade that could justly be labelled as that of the boom of women’s writing. The success came quickly enough; already at the beginning of the following decade, the Portuguese literary scene might be seen as dominated by female authors. The importance of the new phenomenon was also observed abroad, as the early monograph by Darlene J. Sadlier testifies. Already in 1989, this American researcher was to introduce the Portuguese women’s writing as “a unified body of literature,” representing “a major contribution to European culture” (SADLIER, 1989: xiii–xiv).

Such a statement refers in the first place to the great novels – such as *Casas Pardas* by Maria Velho da Costa (1977) or *O Dia dos Prodigios* by Lídia Jorge (1980) – which appeared in the aftermath of the Revolution of Cloves. Yet even after those symbolic moments of triumph and recognition, the literary careers of female authors certainly were not easy. The traditionalism of the Portuguese society in regard to the woman as artist and creator was lingering well into the 21st century, as it is attested in *A Cidade de Ulisses* (2011), a neo-feminist novel by Teolinda Gersão. Thus it is not surprising that the ascent of many writing women was made through minor and inconspicuous ways. The blossoming of great novels had been prepared by the proliferation of minor texts, such as short story, fairy tale, and the idiosyncratic form of *crónica*, a transversal genre forming the field of radical experimentation, perhaps without exact equivalent outside the Portuguese literature: it is enough to consider the originality of such a collection of *crónicas* as *Desescrita* by Maria Velho da Costa (1973).

The fantastic literature in any form was undoubtedly one of those surreptitious, yet essential paths of female writing. The traditional models and schemes – of local origin and imported – suffered considerable transformations under the feminine plume, acquiring characteristic features. It seems thus justified to speak not of horror tales, but of gender-specific narrations of anxiety, articulated in reference to previous literary models or traditions, but transgressing the acknowledged limits to introduce new problems and contents into the scope of literary expression.

1

Fantastic motives in general, and tales of horror in particular, are not unknown in the Portuguese letters since their medieval beginnings. At the breakdown of modernity, they crystallised in specific genres, following closely the paradigms of the major Western literatures to which the Portuguese letters remained indebted. Elements of fantasy appear in the foundational texts of the Portuguese romanticism, such as *Lendas e Narrativas* by Alexandre Herculano (1851). Fantastic fictions of terror, coming close to the European models of their time, flourish in the Portuguese literature throughout the 19th century. The European models of the Gothic fiction had been adopted by António Feliciano de Castilho, who also wrote their parody, *Mil e Um Mistérios* (the first part published in 1845). This parodist endeavour, even if it utterly remained unfinished, testifies indirectly that the genre was popular and easily recognisable for the readers. In the second half of the century, the Hoffmannian inspiration had been explored by Teófilo Braga in his *Contos Fantásticos* (1865). If we add that also Eça de Queirós and Camilo Castelo Branco, as the author of *Anátema* (1851), wrote fictions of horror and supernatural, the reader may easily conclude that this literary genre was practised by all the major figures of the Portuguese belles-letters in the 19th century. The same statement remains valid for the modernists; they experimented both with the elements of fantasy and sheer horror. Fernando Pessoa left us numerous, yet often unfinished macabre sketches such as *Czarkresco* and Mário de Sá-Carneiro was the author of the fantastic *Confissão de Lúcio* (1913).

Nonetheless, in the Portuguese literary and cultural studies anterior to 1980, it had often been defended that the Portuguese spirit is prone to irony, sarcasm, and the comic, rather than terrifying, aspects of imagination. As Eduardo Lourenço argues, the Portuguese literary space “is dominated by a kind of radiant familiarity with transcendence without mystery” (LOURENÇO, 1977: viii). This statement, over-generalising and arbitrary as it might be, seems to find confirmation in the feminine writing, where the inspirations of horror in its purest form suffer constant contaminations of irony and grotesque. On the other hand, the tale of horror as a genre seems to be associated with an external, imported inspiration, not with the national cultural and literary tradition. It is perhaps not an accident that Pessoa sketched many of his would-be horror stories in English and not in Portuguese. Somehow, this feature of the genre, associated to a border zone between the domestic and the foreign, may have fostered its importance in breaking through the limitations of the Portuguese mentality.

The female tale of horror at the beginning of the 1980s in Portugal is thus marked not only by intertextuality, but also by the consciousness of the alien origin of the genre. Among other examples, the short story *Frankenstein revisitado*,

included in the volume *13 Contos do Sobressalto* by Luisa Costa Gomes, offers an interesting material to analyse the complexities of the intertextual procedures used by the emergent women writers, forming, according to the expression used by Luís Mourão, the “non-heroic regime” of the Portuguese post-modernist literature (MOURÃO, 2013: 61–71).

The reference to Mary Shelley’s famous novel *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818) is visible both in the title and in the names of the main personages: Elizabeth Lavenza and Henri Clerval. Nonetheless, the most conspicuous element of the original story, the Creature, is nowhere to be found. Luisa Costa Gomes takes from the original *Frankenstein* only the essential subject: obsessive fear of pregnancy and childbirth that in Shelley’s novel becomes the primary stimulus to Victor’s invention of the artificial man. Yet the ambience of the *Frankenstein revisitado* is not uniquely that of the horror introduced by the “yellow eye of the embryo.” In spite of the remarkable fidelity to Mary Shelley’s main topic, the terror of death in labour, the Romantic model seems contaminated by yet another Anglo-Saxon influence: that of the grotesque model of horror tale, proposed by Ambrose Bierce in such works as *The Parenticide Club* (1911). *Frankenstein revisitado* follows Bierce’s pattern of the grotesque confession of a murderer, starting with the stereotyped description of his or her family and childhood that should presumably explain and justify the subsequent crime. It gives way to black humour as the murderer gets entangled in euphemisms concerning violence, both suffered and perpetrated. It is according to these models that the Portuguese Elizabeth Lavenza speaks of herself from her prison:

A minha família era asquerosa, o pai alucinado, a mãe alcoólica, os irmãos, os dez, estropiados de irreversíveis taras [...]. Na minha casa éramos todos ignorantes, o pai espancava-nos com ponderação e aplaudíamos depois quando minha mãe, que prezava a arte, trinava árias italianas de esmiuçado *staccato*.

GOMES, 1982: 95

As the narrating heroine interprets the sobs of the beaten mother as her attempts at singing an Italian operatic aria, the discourse produces a grotesque effect. Subsequently, the tone of confession oscillates between the terrifying and the scabrous, as Elizabeth introduces, often in quite an awkward way, further reminiscences of her past life.

Yet the general scheme of the story produced by Costa Gomes does not resemble the plot of Shelley’s prototype. Elizabeth Lavenza, the wife of Victor Frankenstein, becomes an orphan girl made pregnant by her teacher of Greek, named Clerval – after his schoolfellow in Shelley’s novel. Originally killed by the Creature, the Portuguese Clerval becomes victim of Elizabeth’s madness. The woman is tortured by terrifying hallucinations and visions of her own death at the childbirth:

A cabecinha meio-sáida, entalada de través na boca do útero, a exaustão, a falta de sangue, a febre, a infeção, as dores, a falta de ar; os ossos a estalarem, a carne rasgada, o selvagem abusar da minha integridade.

GOMES, 1982: 101

The grotesque and the absurdity of the female condition come close together, culminating in the moment of killing Clerval, precisely as he offers the “obvious” solution to Elizabeth’s problem – a clandestine abortion. The impulse of self-defence that causes this involuntary murder appears as totally misguided. Not knowing against what or whom she should channel her aggression, the girl dives into madness.

The essential value of this short story consists in voicing an existential truth that previously could find no expression in the Portuguese literature. The anxiety of the pregnant woman, nurturing hateful feelings against the foetus hidden in her own body, is an “unspeakable” mystery, usually silenced by the dominating discourse of maternity that requires total abnegation and self-sacrifice of the woman. The gloomy reality of pre- and postpartum mental suffering finds no place but in the grotesque model of the horror story that nonetheless enables its verbalisation and thus the passage progresses from procreation to creation, from the anxiety of childbirth to “the anxiety of authorship,” as it had been defined by Susan Stanford Friedman:

In contrast to the phallic analogy [present in the metaphors of pen and paintbrush], that implicitly excludes women from creativity, the childbirth metaphor validates women’s artistic effort by unifying their mental and physical labour into (pro)creativity.

STANFORD FRIEDMAN, 1987: 49

2

One of the main characteristics of the classical tale of horror is the particular construction of its space. Since the foundational texts such as the *Castle of Otranto* by Horace Walpole (1764), inscribing the action in claustrophobic interiors became one of the usual proceedings of the genre. The Portuguese authors often drew these castles in miniature, as modest villas in which local patriarchs used to place their humble clandestine lovers belonging to lower social strata. Nonetheless, a female writer such as Maria Ondina Braga introduces an interesting procedure of gender inversion into the dominant scheme. The terrifying Gothic castle is transformed, in her short story *Estação morta*, into a hotel inhabited by a tortured male figure, living quite another type of horror. While maternity may be recognised as the fearful fate of women, the terrifying destiny

of men is war. In both cases, against the dominating cultural discourses, these destinies are shown in a non-heroic perspective, leaving no space for sublime abnegation or self-sacrifice. Lourenço, the ex-soldier of the Portuguese colonial war, is haunted by unnamed ghosts. His internal struggle is once again “unspeakable,” just as the anxiety of the pregnant woman who secretly hates and fears her own child.

The narrating voice of the story, Dora, is characterised as the reader of second-class literature, indulging in tales of horror and supernatural. This literary inspiration is constantly visible in the way how she presents the ambience of the hotel where she stays, comparing it to “those English castles” (BRAGA, 1980: 38). The anxiety she experiences in the large, deserted building seems to be derived from her reading (BRAGA, 1980: 53). Yet the hidden source of the ambient horror is the suicide of the father of Lourenço. An English tourist, Mr Comb, reckless enough to sleep in the chamber where the suicide took place is – obviously – found dead the next morning. This fact completes a long list of terrifying events that took place at the hotel, many of them unexplained.

The hotel transformed into the Blue-Beard’s castle with its rooms containing the secrets about which it is unwise to enquire is profoundly implicated in the hidden political history of Portugal. The mysterious “room number 8” is inhabited by the combatant from Angola, a murderous ghost incarnating the African horrors. Before she decides to leave, Dora discovers only a part of the gloomy secrets of the old house: enough to foster an emergent writing. As she claims, what she has seen seems enough to produce a new horror tale. The appearance of yet another minor text signals the existence of the monster, calls the attention of the reader to the unspoken truths of the haunted national consciousness he epitomises.

The Portuguese world in the years that followed the loss of the colonial empire is often presented as a universe of dissatisfaction and stagnation. The closed horizon of the decolonised metropolis gives birth to the consciousness of the “end of the earth,” *finis terrae*. This sensation of inhabiting a narrow, front-line region on the outskirts of Europe is voiced in the *Finisterra* by Carlos de Oliveira (1978), where the apocalypse of the colonial empire is translated by the silent disintegration of the house on the dunes. Similarly, home becomes a narrowing, endangered space in the fiction written by women authors. The female instinct of inhabiting and creating a home is pushed towards a border of non-being, just like in the short story *O Marido* by Lídia Jorge. The heroine inhabits a fragile penthouse on the roof of a block of flats, invaded by a drunken husband. The heaven appears as the last refuge of the woman whose consciousness is dominated by images and verbal formulae derived from Catholicism: “Levem-na, Regina e Rex, com vossas quatro mãos, vossas quatro pés, deste lacrimorum vale, eia ergo, ad nos converte” (JORGE, 1998: 24). In the final, terrifyingly mystical moment, she is transformed in a blazing angel as her husband inadvertently fires up her clothes.

The relationship between those stories and those kinds of horror may seem not evident. Yet the reality of the colonial empire draining on the national resources, hidden from the feminine eyes, is still a burden on metropolitan women. They live the tangible consequences of intangible horror, sharing their intimacy with the generation of men broken by the war without a front-line that the Portuguese had led in their African colonies.

3

The tale of horror formed a minor, yet popular genre, establishing a tradition and gathering their own public. No wonder that, in the 20th century, this tradition is exploited by the women seeking their way of access to the closed world of men-of-letters. The minor character of the genre suited the marginalised situation of the emergent writers, serving them as a kind of trampoline. This is the perspective that justifies the return to some of the early texts by such authors as Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, Maria Ondina Braga, Luisa Costa Gomes, Teolinda Gersão and others, who started their literary careers inscribing their female anxieties into the tradition of fantastic short story. Yet this ascension to the condition of an author was conquered in parallel to another form of recognition, that is, the entrance of women into the Portuguese academic world. It is important to notice that the first generation of the boom female writers joined the literary ambitions to their ascent at the university. Such authors as Yvette Centeno or Teolinda Gersão were at the same time fiction writers and senior university scholars. All along the popularity of the fantastic genre, another factor should thus be taken into consideration. The fantastic literature became a fashionable topic of literary studies just in the same period, when the pioneering works of Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Louis Vax or Peter Penzoldt became popular in the Portuguese academic circles.

Once again, this presence of the convention provoked in many cases a move of dissidence on behalf of the women writers. Their aim was not to offer an illustration to recognised theories, but to enlarge the scope of the literary expression and put the “unspeakable” realities in the focus of their work. This is why such a narration as *O Silêncio* by Teolinda Gersão seems to invert the values attributed to the familiar abode in the Bachelardian definition of “poetics of intimacy.” Gersão deconstructs the organic vision of home sketched by Bachelard: “En sa cave est la caverne, en son grénier est le nid, elle a racine et frondaison” (BACHELARD, 1948: 104). Such should be in fact the female dream of an ideal home. But in reality, it is by no means a space of protection or unhindered introspection, as Bachelard imagined it, because it is inhabited by a kind of domestic

adversary, a man, forcing his companion to accept quite the opposite vision of a “male” abode, practical, well organised, away from the earth and its dreams:

[...] pequena [...] e funcional, onde só caibam as coisas necessárias. Uma casa masculina, o apartamento de um homem. Sensato, organizado, prático, sem a profusão de objetos que as mulheres espalham em volta.

GERSÃO, 1981: 41–42

It is precisely this absence of mystery that becomes the source of horror, as it leads to the suicide of the heroine’s mother. In other words, the home is haunted not by a ghost, but by the oppressive figure of a husband through which the terror invades the intimate space.

The house in the feminine fiction becomes thus a space of non-intimacy, offering no protection. On the contrary, it becomes oppressive, maze-like. It forms a separate universe where the woman is obliged to bend down to the laws dictated by the male figure. Yet the link between home and the earth is rebuilt, and the house becomes the space of initiation for that male figure alienated from the basic truths of existence. Such an initiation may again take a terrifying turn, because what is meant is the initiation into death. Nonetheless, it is through the images of intimacy and rest that death is utterly tamed. Such a complex interplay of existential secrets is presented by Lídia Jorge in *A Última Dona*. A Casa do Leborão is yet another strange hotel where Moura, an elderly man, hopes to spend a long weekend in the company of a prostitute, Anita Starlet. As his satanic-libertine adviser explains, the hotel is a sanctum of a special kind, where Moura would “cease to exist,” and pass to “no place whatsoever”: “estares lá é o mesmo que deixares de existir, ou não existires em lugar nenhum” (JORGE, 1992: 79). His female companion epitomises an indefinite temptation, the utmost, revealed mystery:

[...] correspondia a alguma coisa efervescente que tinha dificuldade em definir [...]. Uma espécie de tentação para alguma coisa desconhecida e rumorosa que o chamava sem se desvendar.

JORGE, 1992: 22

The initiation that utterly takes place in this libertine abode redirects the man towards the earth, its impurity he tries in vain to avoid. It is an introduction into the mystery of the grave, the passage into another world, that of rotten flesh, larvae, and germs.

The latent aspect of the narrations of anxiety produced by the Portuguese women authors is the presentment of an utmost victory of the feminine principle. The particular trait of the Portuguese female fiction consists in a significant modification of the paradigm, in which the male, rather than female personage tends to become the prisoner of the terrible space. The labyrinthine abode cre-

ated by Lídia Jorge becomes a trap for the elderly man. The erotic aspect of his adventure is a mere illusion, hiding a terrible truth. The house is a space of initiation in which he is confronted with his own mortal condition. On the other hand, the woman is able to transform the abode of horror into a centre of vitality. Such transformation takes place in *Villa Celeste* by Hélia Correia. This short novel is yet another variation on the image of the libertine castle, reduced to a miniature in the modest conditions of Portugal; yet it is still a villa of convenience where a patriarch hopes to enjoy his privilege of sexual liberty. In spite of its modest proportions, the place used to be terrible enough to transform women in victims. As a Portuguese incarnation of Duke of Blangis, the libertine hero of *The 120 Days of Sodom*, Edgar Leborão

[...] mandava algumas vezes buscar repariguinhas a bordéis ou asilos, sustentava-as, mantinha-as numa espécie de reclusão de luxo sem lhes tocar, vendo-as perder aos poucos a cor e o entendimento. [...] Estavam fechadas num salão imenso, com chão de tijoleira e divãs duros; pelo teto, que abria em clarabóias de vidro acastanhado, passava um sol moído e à noite olhava Edgar. Quando se iam embora, estonteadas pela imensa luz da liberdade, mal conseguiam alinhar palavras, e qualquer estrada ou praça mais aberta lhes causava vertigens e suor.

CORREIA, 1985: 13–14

But Eros is accompanied by Thanatos, and the life of the abusing male is short. Teresinha, his lover, inherits this libertine castle in miniature. Soon she transforms it into an asylum for the marginalised of any kind and condition: homeless people and animals. Together with its garden, the house epitomises the vitality of the earth, the link between local community and nature, solidarity of women and plants.

Conclusion

The Portuguese female narrations of anxiety seem to form a genre characterising a period of transition in which social and cultural conditions changed and silenced truths penetrated into the domain of literary expression. After the period of crisis that followed the decolonisation, the Portuguese identity had to be redefined. The end of colonial hegemony contributed to shatter the basis of the patriarchal order. At the same time, the trauma of the colonial war was first of all the male destiny. To a large extent, the female population remained isolated from the conflict, as the official propaganda tried to screen the metropolitan consciousness from the pressure of African reality. The confrontation with

the nightmares of Africa that the combatants brought back with them was yet another source of anxiety. Profound depression forced the questioning of both female and male condition. Yet during the 1980s, the general circumstances suffered an accelerated evolution. Prosperity returned quickly; the progress started with the adhesion of the country to the European structures (1986). The second half of the decade was marked by optimism fostering the liberal climate and more or less generalised acceptance of new customs and cultural conditions.

In the meanwhile, the contribution brought about by the horror tale, the minor among minor genres, seems to justify a glance back. The tale of supernatural, still seemingly unpretentious genre in spite of important precedents under the pen of the major literary figures, had been used as a trampoline by a generation of female writers wishing to penetrate into the domain previously reserved to men. The women writers such as Teolinda Gersão, Yvette Centeno and others produced also an eminent class of university professors in literary and cultural studies. The process enabled the women to penetrate into the sphere previously reserved for men and to guarantee a sufficient place in the Portuguese cultural and intellectual discourse for the criticism representing feminist and neo-feminist orientation. Therefore, delving into horror appears as a necessary step on the path leading this illustrious feminine generation to the literary and intellectual success. These writers transformed the classical genre into a specific field of gendered writing, inscribing their anxieties into the transnational tradition of horror short story and novel.

Bibliography

- BACHELARD Gaston, 1948: *La Terre et les Rêveries du Repos. Essai sur les images de l'intimité*. Paris, Librairie José Corti.
- BRAGA Maria Ondina, 1980: *Estação morta*. Lisboa, Edições Vega.
- CORREIA Hélia, 1985: *Villa Celeste. Novela ingénua*. Lisboa, Ulmeiro.
- FARIA Duarte, 1977: *Metamorfozes do Fantástico na Obra de José Régio*. Paris, Centro Cultural Português.
- FRIEDMAN Susan Stanford, 1987: "Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse." *Feminist Studies*, Vol. 13, nr 1, 49–82.
- GERSÃO Teolinda, 1981: *O Silêncio*. Amadora, Livraria Bertrand.
- GOMES Luisa Costa, 1982: „Frankenstein revisitado." In: *13 Contos de Sobressalto*. Lisboa, Bertrand, 95–103.
- JORGE Lída, 1998: "O Marido". In: *Marido e Outros Contos*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 9–24.
- JORGE Lída, 1992: *A Última Dona*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- LOURENÇO Eduardo, 1977: "Régio no espelho da sua subjetividade fantástica." In: Duarte Faria, *Metamorfozes do Fantástico na Obra de José Régio*. Paris, Centro Cultural Português.

MOURÃO Luís, 2013: "Luisa Costa Gomes ou o pós-modernismo em regime não heroico". *Convergência Lusíada*, 30, 61–71.

SADLER Darlene J., 1989: *The Question of How: Women Writers and New Portuguese Literature*. New York, Greenwood Press.

Bio-bibliographical Note

Ewa Łukaszyk, dr hab. prof. UW, comparatist and cultural theorist, specialized in Portuguese and Lusophone literature and culture; professor at the Faculty "Artes Liberales", University of Warsaw. Author of several monographs: *Współczesna proza portugalska (1939–1999). Tematy, problemy, obsesje* (Kraków 2000), *Terytorium a świat. Wyobrażeniowe konfiguracje przestrzeni w literaturze portugalskiej od schyłku średniowiecza do współczesności* (Kraków 2003), *Pokusa pustyni. Nomadyzm jako wyjście z kryzysu współczesności w pisarstwie José Saramago* (Kraków 2005), *Imperium i nostalgia. „Styl późny” w kulturze portugalskiej* (Warszawa 2016).

Expresiones
de la angustia existencial
en la literatura hispanoamericana





AMÁN ROSALES RODRÍGUEZ

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań
Universidad de Łódź

Un modernismo del desasosiego En torno a cuatro novelas breves de Amado Nervo

ABSTRACT: Concentrated on four short novels by the prominent Mexican modernist writer Amado Nervo (1870–1919), namely, *El donador de almas* (1899), *Mencia* (1907), *El sexto sentido* (1913) and *Amnesia* (1918), this article argues that Nervo uses the fear sentiment in a subtle and quiet way, but nonetheless effective in its purpose of generating an atmosphere of unrest and mystery. Although Nervo's stories show similitude with those of, for instance, R. Darío and L. Lugones, through a skilful use of dark humor, ironic distance and moderate skepticism, the author creates a disturbing and mysterious world very much of his own. In this article, Nervo's fantastic texts are also viewed in the context of the rich Spanish American Modernist movement.

KEY WORDS: Mexican Literature, Fantastic Literature, Spanish-American Short Novel, Spanish-American Modernism.

1

Si bien la creación prosística del escritor mexicano Amado Nervo (1870–1919) ha recibido una renovada atención en los últimos lustros (después de haber sido relegada por un tiempo a cierto olvido más radical que el sufrido por su poesía), en especial en el contexto de estudios sobre literatura fantástica, de entrada puede parecer forzado inscribirla sin más en el terreno de la literatura del miedo o el terror. No obstante, en este trabajo se sugiere que el modernista mexicano sí que utiliza a su manera, insinuada y sutilmente, a media voz si se quiere, y no exenta de humor e ironía, el recurso del miedo con el propósito de provocar ciertas reacciones de ansiedad y desasosiego en sus lectores. A diferencia de otras modalidades de la literatura de lo misterioso y aterrador, practicadas

en Hispanoamérica –a partir, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XIX– de forma muy eficaz por autores tan diestros y diversos como Juan Montalvo, Juana Manuela Gorriti, Eduardo Blanco, Miguel Cané, y Eduardo L. Holmberg, entre otros, en donde la escritura apoya y, a veces, sobre-enfatiza, acaso menguándolo, el impacto buscado, en la variante textual nerviana en torno a lo misterioso y sobrenatural la relativa apacibilidad del tono contribuye a incrementar la sensaciones de angustia existencial e inseguridad cósmica.

Bajo la influencia de extendidas creencias ocultistas y pseudocientíficas, más que adeptas a lo misterioso y paranormal, Amado Nervo, en forma semejante a otros autores de la segunda ola modernista (cabe pensar en primer lugar, por supuesto, en Rubén Darío y Leopoldo Lugones), propone ensanchar el perímetro de lo cotidiano para incluir en su interior fenómenos y experiencias de carácter extraordinario e inquietante. Pero Nervo lo hace a su personal modo, ora grave, ora salpicado de fino humor, pero siempre en un tono comedido y distanciado que merecerá un comentario ulterior en este trabajo. La base textual primaria del trabajo estará compuesta por cuatro novelas breves que ejemplifican muy bien el estilo fantástico nerviano: *El donador de almas* (1899), *Mencia* (1907), *El sexto sentido* (1913) y *Amnesia* (1918). Se trata de una selección sobre la que ya han llamado la atención, comentando con precisión diversos aspectos de interés en cada uno de los textos, destacados especialistas –como CHÁVEZ (2000), CONWAY (2008) y SELLÉS (2010), para mencionar solamente tres que más tarde serán citados también en este trabajo– pero sin concentrarse puntualmente, como se intenta aquí, en el factor del *miedo* como uno de los elementos aglutinantes de la estructura narrativa del autor mexicano.

En la siguiente sección se ofrecerán, de manera forzosamente sumaria, algunas consideraciones de tipo definitorio sobre el género de lo fantástico. Luego se indicarán algunas conexiones entre la narración fantástica modernista hispanoamericana y corrientes para-científicas y ocultista-espiritistas en boga en la transición del siglo XIX al XX. A continuación se proseguirá con el comentario de textos nervianos en tanto que ejemplificaciones de lo señalado en las dos secciones anteriores. Unas breves conclusiones cerrarán a modo de síntesis el trabajo.

2

Como bien se sabe, una de las características del estudio de lo fantástico en la literatura es su carácter permanentemente diversificado y polémico. Este rasgo, que en otras circunstancias podría considerarse como algo saludable en la discusión académica, en el caso de la literatura fantástica más bien ha contribuido a limitar, no con poca frecuencia y con independencia del contexto nacional

o lingüístico en cuestión, la reflexión sobre lo fantástico a debates de índole definitoria cansadamente repetitivos y que giran hasta el vértigo en los aportes –sin duda valiosos– de unos cuantos autores canónicos (como, por ejemplo, Todorov, Castex, Callois, Jackson, Vax, entre otros). Obviamente, en este trabajo se omite ese tipo de discusiones terminológicas en extremo pormenorizadas, aunque sí se asume de la especialista Cynthia K. Duncan una caracterización lo suficientemente amplia y sintética de lo fantástico que puede aplicarse a una diversidad de autores de diferentes épocas. Escribe dicha intérprete: «Casi todos los teóricos de lo fantástico lo definen como un relato basado en o controlado por la violación abierta de lo que generalmente se acepta como real y posible. Al violar las presunciones dominantes, al romper con las convenciones, al ignorar límites y leyes, a través de estas transgresiones que lo fantástico comete en una multitud de maneras, la palabra escrita asume una naturaleza subversiva. Amenaza con echar abajo, perturba, o socava las normas que gobiernan nuestra vida» (DUNCAN, 1990: 53–54).

Interesa detenerse un poco en la última parte del comentario citado. En ella su autora enfatiza el carácter subversivo que trasluce en la mejor literatura fantástica. Se trata, en efecto, de una subversión que tiene que ver, fundamentalmente, con un cuestionamiento de la estructura misma de una realidad aceptada –por lo menos de forma inconsciente y mientras no surja siquiera en forma mínima un germen de autorreflexión crítica– como criterio de normalidad y base confiable del más sano sentido común. El espíritu subversivo o trasgresor que anima a lo fantástico se complace en sembrar dudas o en aniquilar abiertamente convicciones muy arraigadas en la vida cotidiana en torno a lo que se acepta con naturalidad como una vida asentada sobre tales pautas sociales de normalidad, cordura y sensatez. Como lo ha explicado otra intérprete de la naturaleza de lo fantástico: «El relato fantástico, por lo tanto, implica un desafío a la validez de las normas que rigen el concepto de realidad objetiva, transgrediendo de ese modo los límites impuestos por la racionalidad del orden establecido. Así, pues, podemos entender la esencia de lo fantástico como manifestación de un intento frustrado de explicación del Universo –intento de explicación consustancial al hombre–, con la consiguiente permanencia del miedo a lo desconocido que impone dicho fracaso» (MARIÑO ESPUELAS, 2009: 41–42).

Si lo fantástico cuestiona o subvierte nociones firmemente arraigadas sobre lo estimado como acontecimientos o fenómenos «naturales», «normales» y «verosímiles», es porque se trata de un género que tiende a borrar las fronteras entre elementos disímiles –de hecho tenidos también como dúos antagónicos– de naturaleza ontológica (apariencia o realidad), epistemológicos (conjetura o certeza), o morales (bien o mal). A este respecto, vale la pena retomar las palabras de Irène Bessièrre en su conocida obra sobre la «poética de lo incierto» en los relatos fantásticos. Puntualiza esa autora: «Por la problemática de la determinación cultural, el relato fantástico se convierte en el relato del límite: límite del

ser y del no-ser, del ser y del parecer y, más esencialmente, de la afirmación o negación del sujeto» (cita en GONZÁLEZ SALVADOR, 1984: 216).

Con base en estas palabras podría decirse que lo fantástico funda un territorio escritural, diversamente aprovechado y explotado por cada autor, de *ambivalencia fundamental*, respecto de los límites entre lo normal y lo anormal, lo posible y lo imposible, en la mayoría de los casos, y que en Amado Nervo en particular aparece como el hilo principal que enhebra sus tejidos narrativos. Pero todavía añade Bessièrre: «Mediante el tema de lo imposible, la noción de límite es a su vez relativizada: lo fantástico se encuentra más allá de las reglas contrarias de lo natural y lo sobrenatural, de la misma manera que el individuo se sitúa más allá de su relación con una convención admitida o transgredida» (cita en GONZÁLEZ SALVADOR, 1984: 216). Naturalmente, cada autor y autora de narraciones fantásticas se ubica desde una posición particular a efecto de cuestionar o borrar mediante la escritura los límites de lo natural. Más adelante se vera como en el caso de Amado Nervo, ese lugar específico desde el que narra acontecimientos fantásticos e inquietantes está constituido por una combinación de dualidades hábilmente hilvanadas, como humor y pesadumbre, ironía y gravedad, ligereza y melancolía.

3

En la medida en que la narración fantástica se caracteriza, según las definiciones citadas, por «la violación abierta de lo que generalmente se acepta como real y posible» (DUNCAN, 1990), resulta entonces natural que ciertas áreas del conocimiento y la curiosidad humanas atraigan de modo especial la atención de los autores: se trata de aquellos límites, mencionados en la sección anterior, cuya posibilidad de ser trasgredidos es demasiado atractiva como para no ser aprovechada. Esto es particularmente cierto en el caso de los creadores modernistas hispanoamericanos saturados en lo intelectual, como bien se sabe y fue indicado al comienzo de este trabajo, por una serie de influencias pertenecientes a ámbitos para- y pseudo-científicos, obsesionados, además, con el imaginario ocultista y la exploración de lo misterioso y sobrenatural en toda su amplísima gama de posibilidades. El impacto de estas influencias es tanto más notable si se toma en cuenta que las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX lo son también del auge europeo –alemán, francés e inglés, sobre todo, y de inmediato impacto hispanoamericano– de tendencias naturalistas, positivistas y científicistas radicales, que por principio excluían del ámbito del conocimiento legítimo toda forma de especulación metafísica incapaz de someter sus propuestas a los altos tribunales de la experiencia o experimentación.

En todo caso, el imaginario del modernismo hispanoamericano se caracteriza por esa particular ambigüedad respecto de los límites del saber humano. Su simpatía por los logros de la ciencia en su variante inductivo-experimental se complementa con una especie de desazón por lo que se ha perdido de enigmático, misterioso y prodigioso, con el avance del conocimiento empírico. De ahí que, de acuerdo con Oscar HAHN: «La apertura amplia hacia lo fantástico o hacia lo maravilloso es la consecuencia natural, tanto de la inclinación de los modernistas y sus seguidores a sobrevalorar la fantasía y a elogiar los llamados frutos puros de la imaginación, como del magnetismo que las doctrinas ocultistas y esotéricas ejercían en ellos» (1990: 35). El mismo autor prosigue su caracterización de las complejidades de la mentalidad imperante en las obras modernistas subrayando, correctamente, su vinculación con el romanticismo: «Agréguese la atracción de origen romántico por lo ultraterreno, la revaloración de lo sobrenatural religioso y la incorporación de la ciencia a un orden trascendente –todo esto, ya como exacerbación del materialismo positivista, ya como reacción contra sus excesos– y se tendrá una imagen adecuada de las fuerzas que gobernaban sus obras» (1990: 37).

Por su parte, el renombrado estudioso del modernismo, Rafael GUTIÉRREZ GIRADOT, recuerda como Joris-Karl Huysmans hace decir a uno de los personajes de su novela *Là-bas* las siguientes palabras, expresión de las contradicciones que habitaban en el corazón mismo del espíritu de *fin de siècle*: «Qué época más extraña. Justamente en el momento en que el positivismo respira a todo pulmón, se despierta el misticismo y comienzan las locuras de lo oculto. Pero siempre han sido así; los fines de siglo se parecen. Todos vacilan y están perturbados. Cuando reina el materialismo, se levanta la magia» (2004: 73). Estas palabras explican, para el periodo que va de finales del siglo XIX a los inicios del XX, la proliferación de una serie de doctrinas de índole ocultista-teosófica interesadas en la recuperación de un ámbito de espiritualidad, que, según varios destacados autores e intelectuales, se hallaba en trance de desaparición ante el avance incontenible, y excluyente de otros ámbitos de la existencia, de las ciencias experimentales y las novísimas tecnologías.

Pero las reacciones defensivas no se hicieron esperar. De acuerdo con el ya citado GUTIÉRREZ GIRADOT: «Si la secularización había despertado la necesidad de una nueva mitología y la experiencia urbana la necesidad de dar un nuevo sentido de las cosas, el ocultismo en especial y el llamado espiritualismo servían para satisfacer la necesidad de dar un nuevo sentido a la vida. Amado Nervo y Rubén Darío, Valle-Inclán y Herrera y Reissig se acercaron al ocultismo –en sentido amplio– en busca de solución a sus desorientaciones y aspiraciones» (2004: 125). No obstante, hay que recalcar que en el caso específico de Amado Nervo su postura no es, de ninguna manera, de oposición simplista a los adelantos científico-tecnológicos, sino de cuestionamiento crítico a la etiqueta de conocimiento acabado y completo que algunos quieren colgarle al dúo ciencia-

tecnología y sus resultados. Muy interesado en los desarrollos científicos de su tiempo, Nervo cree a la vez que el ser humano aspira a mucho más que discernir y manipular las causas materiales de los acontecimientos. El problema es que dicha aspiración siempre se quedará corta, sedienta de saber, ante la vastedad de lo ignorado sobre la naturaleza y sus procesos.

Lo anterior ha de entenderse también en relación con las inquietudes espirituales y religiosas del mexicano. Como ha escrito correctamente un intérprete: «La ciencia para Nervo [...] se encuentra relacionada indisolublemente con su religiosidad. Nervo es científico en su espiritualidad y espiritual en la ciencia. Esta característica no es un fenómeno aislado sino muy común entre los modernistas latinoamericanos que gustaron del género fantástico y, en general, es un síntoma de la sociedad occidental producto de una coyuntura específica propia del fin del siglo XIX» (ARAGÓN, 2007: 164). Dicha coyuntura propició, según el mismo autor, que los «diversos sistemas ocultistas en boga, así como los textos de divulgación científica, brindar[an] un arsenal completo de temas y motivos a los cuentistas, como la transmigración de las almas, la comunicación con los muertos, el magnetismo, el viaje en el tiempo y la cuarta dimensión, etc.» (2007: 165). Desde luego, el recurso al miedo, incluso al terror, ha sido uno de los elementos privilegiados y recurrentes dentro de cierta ramificación de lo fantástico interesada en el desarrollo de esos y otros temas afines.

Como bien se sabe, el famoso autor H.P. LOVECRAFT comienza un célebre estudio indicando que «[la] emoción más vieja y más fuerte de la humanidad es el miedo y la más antigua y más fuerte clase de miedo es el temor a lo desconocido» (1975: 1), pasando luego a ejemplificar semejante constatación con una pléthora de interesantes ejemplos de tratamiento literario de tal emoción (sin embargo, de dicho repaso instructivo brilla por su ausencia una mención a la destacada contribución hispana e hispano-americana). Interesa destacar la idea de que la complejidad del sentimiento de miedo o terror en la literatura fantástica se vincula con una diversidad prácticamente inabarcable de emociones y sentimientos afines, con los que se funde, como, puestos al azar: horror, angustia, pánico, asco, náusea, pavor, repugnancia, etc. Con base en los textos nervianos por comentar a continuación se destaca a un autor que echa mano del recurso del miedo de un modo que resulta, dentro de cierto marco estético-intelectual común a diversos autores de la corriente modernista, harto personal y sugestivo.

En efecto, Amado Nervo apela al miedo y lo utiliza, sí, pero no para desencadenar reacciones viscerales de tipo físico o fisiológico, sino más bien de un más sutil tipo espiritual o intelectual. La causa de este interés por un miedo intelectualizado y mantenido a prudente distancia, pero también salpicado aquí y allá de gotas de humor negro e ironía, habría que buscarla en el ya mencionado más amplio interés modernista y nerviano por el tema de las posibilidades y límites del saber científico e intelectual del ser humano. Pues, además del humor

y la ironía, habría que insistir en la dosis de escepticismo que Nervo inyecta en sus ficciones y que representa otro de los rasgos destacados de su prosa fantástica en la que, como ha subrayado el ya citado especialista José Ricardo Chávez, su autor procura «no querer maximizar la tragedia, sino más bien a aminorarla por la sonrisa y la distancia [...] Esta postura vital ambivalente [...] explica en parte el estilo ágil de muchos de sus textos, que fluyen sin solemnidades, con mucho diálogo [...] Esta *levedez* y fluidez de la prosa nerviana es algo que le brinda cierta contemporaneidad entre los calvinistas lectores de la postmodernidad» (citado en MARTÍNEZ, 2004: 403–404).

De cierta zona de indefinición y vaguedad acerca de lo que es posible y permisible o no conocer en la naturaleza –zona de indeterminación que posibilita a finales del siglo XIX, como ya fue indicado, el surgimiento de numerosas para- y pseudo-ciencias–, surge la variante de un miedo atenuado, asumido entre la broma y la seriedad, pero que en definitiva también desasosiega y perturba, explotada por Nervo, entre otros, en los cuatro textos por comentar a continuación.

4

Considérese en primer lugar el notable texto de *El donador de almas* (1899), donde se ejemplifican y entrecruzan numerosos temas que le interesaron a Nervo relativos al mundo del espiritualismo, el ocultismo y las doctrinas para-científicas y teosóficas. El relato de viajes astrales y cósmicos, hipnosis curativas, lecturas prodigiosas de la mente y no menos sorprendentes desdoblamientos de la personalidad constituyen algunos de los principales elementos dispuestos por Nervo en dicha novela corta. Todo ello con el trasfondo determinante de conflictivas relaciones hombre-mujer, o mejor, de relaciones de dominio o poder de lo masculino y lo femenino. Al igual que en otros relatos nervianos se describe aquí al sujeto masculino (el médico Rafael Antigas), apuesto y talentoso, pero insatisfecho, como una especie de joven Fausto, con su vida y en busca de un ideal femenino que incorpore tanto elementos de desatada lujuria como de absoluta espiritualidad. El obsequio de un alma que le hace su amigo Andrés Estévez es el de un alma femenina, «Alda» que vendría a colmar sus más íntimos deseos. Mas las cosas se complican, el cuerpo de «Alda» (que es realidad el de una humilde monja llamada Sor Teresa) muere y su alma debe encarnarse lo antes posible en un cuerpo, el doctor Antigas, perdidamente enamorado de «Alda» le ofrece el suyo.

Justo en ese momento comienza la tragedia en la obra, pues el miedo, el temor, incluso el terror, brota aquí de una sensación de amenaza, del peligro de

perder irremediamente la propia personalidad cuando el cuerpo, o mejor, el cerebro de Antigas comience a albergar, en cada uno de sus hemisferios, como escribe Nervo, dos almas que pasan del amor y la ternura al odio y la repulsión. La fusión completa del hombre con su Ideal femenino fracasa, el terror a dejar de ser uno mismo –podría incluso tratarse del temor del hombre a perder su masculinidad ante una feminidad amenazante, como lo interpreta CONWAY (2008) en su sugerente artículo– lo elabora hábilmente Nervo, pero lo hace con la ya mencionada «distancia irónica». La narración se realiza a dos voces contrapuestas: si por un lado las palabras del protagonista Antigas expresan en su diario pasión y compromiso total, las del segundo narrador externo (Nervo) le restan pavor a la historia con su suave escepticismo y actitud de descreimiento. De hecho, la tendencia al cierre feliz de la historia subraya el distanciamiento nerviano respecto del puro horror y la tragedia.

En el caso de la bella pero perturbadora *Mencia* (1907), Nervo se concentra en la dualidad de sueño y realidad para entretejer una historia que la cuestiona de manera radical pero enriqueciendo la duda, además, con alusiones a la reencarnación y migración de las almas. Al igual que en *El donador de almas*, la figura femenina es de gran importancia porque aparece como mediadora de reinos disímiles pero intercomunicados, lo natural y lo sobrenatural, el sueño y la vigilia. No obstante, de forma menos dramática que en *El donador*, aquí la mujer no aparece como causa directa de las tribulaciones del sujeto masculino, si bien de forma indirecta, como Ideal inalcanzable para el desdichado sujeto doble: rey-Lope de Figueroa, su angelical presencia intensifica las desdichas finales del maestro platero de Toledo. Una vez más, el deseo masculino de comunión-uniión con la Mujer, en este caso, con ese dechado de cualidades y perfecciones que es *Mencia*, se ve frustrado por el despertar del solitario y viejo rey al mundo moderno.

El miedo en esta novela corta se insinúa de forma aún más sutil que en la anterior, pues se trata del temor a seguir viviendo en un presente vacío de deseos, esperanzas y pasiones. El alma del rey despierta, después de haber «viajado» a los tiempos del Greco y Felipe II, sumido en una desconsoladora tristeza, a una modernidad irremediamente huera y banal. El desenlace de la historia ha hecho decir a una intérprete que «*Mencia* es, con su juego entre sueño y realidad, la apropiación de teorías gnóstico-pitagóricas y la nostalgia de un pasado histórico, la metáfora de un deseo ante la crisis de la modernidad» (SELLÉS, 2010: 975). Otra autora ha escrito que, para los numerosos autores modernistas seducidos por los mundos de lo fantástico, lo onírico y sobrenatural, «[c]ontar lo que se sueña es, de alguna manera, un modo de dominar el universo, lo contradictorio del destino, lo conflictivo de las relaciones del mundo» (LENZI, 1998: 391). Pues bien, en *Mencia* acaecería lo contrario: Nervo narra cabalmente la impotencia humana para someter el universo a sus variables deseos, y de forma puntual, convertir los sueños en realidad.

En *El sexto sentido* (1913) reaparece la figura masculina, el narrador como protagonista principal, que accede, tanto por curiosidad como por simple aburrimiento, a que su amigo, el doctor Martínez, lo opere con el objeto, nada menos, que de ver el futuro. Las advertencias de su amigo no arredran al narrador que se somete al insólito procedimiento de modificación cerebral. La operación tiene éxito, las visiones se multiplican, y el protagonista, contemplando su futuro, se enamora irremediamente de una joven que aguarda por él en el provenir. Pero las cosas no marchan como él desea. Su transformación en mirón del futuro no anticipa nada bueno pues el deseo de poseer a la amada mortifica su alma y lo conduce a la desesperación. Mediante su narrador protagonista, Nervo se complace en la catalogación de toda clase de vicios, vanidades y absurdidades de que es capaz el género humano para «sobrevivir» con gloria y reputación en el porvenir. Si bien el relato no tiene un final trágico, el miedo y la angustia se entremezclan de modo tenso, cosa también característica en Nervo, con imágenes de beatitud y armonía.

En el último texto por considerar aquí, *Amnesia* (1918), de nuevo aparece un sujeto masculino como protagonista principal: Pablo, joven apuesto y de buenos recursos, pero debatido en sus relaciones amorosas entre el añorado ideal y la cruda realidad. El proceso agravado de amnesia que sufre su esposa Luisa, mujer más bien frívola y superficial, como consecuencia del parto de su hija Carmen, le permite al narrador convertirla, al menos temporalmente, en otra mujer, Blanca, a la medida de sus aspiraciones de espiritualidad y belleza. Blanca es eso, una «página en blanco» sobre la que el hombre puede escribir una nueva vida (*incipit vita nuova*) conforme a su Ideal femenino. Pero las cosas se complican, la amnesia de la mujer no es total y el proceso de metamorfosis de la esposa en algo ideal amenaza con interrumpirse. Otra vez, Nervo ofrece la debida distancia, introduce numerosos fragmentos «científicos» o literarios que ilustran el fenómeno de la amnesia, y con ello fortalece el escepticismo ante su propia narración. Estas frecuentes digresiones, que pueden causar irritación por su repetición y pedante carácter instructivo, sirven muy bien, no obstante, al objetivo nerviano de modular el temor del protagonista, pues le recuerdan (él mismo lo sabe muy bien) que su pasión por el ideal de una mente en *tabula rasa*, puede fracasar en cualquier momento, tan pronto como Blanca (la inocente y pura), recuerde que es en realidad Luisa (la perversa y superficial).

Nervo es un especialista en la invocación de una especie de miedo perturbador, no inmediatamente terrorífico pero causante de zozobra; su éxito en la narración reside en que los momentos de sobresalto nunca ceden su lugar a lo chocante, sino que cuando se introducen, con frecuencia con un tono humorístico-irónico, aparecen como algo no del todo inesperado o indeseado. El «final feliz», moderadamente optimista, de *Amnesia*, como, en forma muy semejante, el de *El donador de almas*, enfatiza la actitud de serena esperanza,

de fe ingenua si se quiere, en la bondad del orden universal, que por último se impone –como antídoto contra la desesperanza absoluta– en esos dos escritos nervianos.

5

En este trabajo se ha insistido en que Amado Nervo sí que utiliza el recurso del miedo en los cuatro textos comentados, pero lo hace de modo atenuado, no estridente, lo que resulta no menos inquietante en cuanto que así empleado logra incrementar el sentimiento de desasosiego respecto de los límites entre lo natural y lo sobrenatural, de inseguridad final acerca de lo que suele asumirse como parámetros de cotidianidad o normalidad. Nervo opera en los relatos comentados con una modalidad mitigada del temor, en parte, quizá, porque su interés en lo científico y pseudo-científico seguramente lo persuadía a estimar como potencialmente explicables cierto tipo de acontecimientos o experiencias que de otro modo sí resultarían terroríficos. Pero dicha modalidad del miedo también tiene que ver, por otra parte, con el fundamental talante moderadamente escéptico y de distanciamiento irónico tan presente en sus novelas cortas.

En suma, textos como *El donador de almas*, *Mencia*, *El sexto sentido* y *Amenesía*, constituyen ejemplos claros de la postura específicamente nerviana ante la realidad de lo fantástico, postura que tiene mucho de «ni creer ni dejar de creer». Desde luego, dichos textos son ejemplares también, ahora en forma más general, ya resaltada en este trabajo, de la complejidad y diversidad de los ingredientes intelectuales que caracterizaron al modernismo hispanoamericano en su giro hacia lo fantástico, onírico y terrorífico.

Bibliografía

- ARAGÓN Francisco, 2007: «Ciencia y fantasía en la narrativa de Amado Nervo». *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 5 (9), 159–168, <http://www.connotas.uson.mx/connotas/index.php?option=com_content&view=article&id=253&tmpl=component&task=preview>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- CHAVEZ José Ricardo, 2000: «El donador de enigmas. Un acercamiento a la prosa fantástica de Amado Nervo». *Literatura Mexicana*, 11 (1), 137–153, <<http://www.iifilologicas.unam.mx/litermex/uploads/volumenes/volumen-11-1/6.%20Jos%C3%A9%20Ricardo.pdf>>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- CONWAY Christopher, 2008: “Troubled Selves: Gender, Spiritualism and Psychopathology in the Fiction of Amado Nervo”. *Bulletin of Spanish Studies*, 85 (4), 461–476.

- DUNCAN Cynthia, 1990: «Hacia una interpretación de lo fantástico en el contexto de la literatura hispanoamericana». *Plural*, 269, febrero de 1994, 33–40, <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7206/2/19904243P53.pdf>>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- GONZÁLEZ SALVADOR Ana, 1984: «De lo fantástico y de la literatura fantástica». *Anuario de estudios filológicos*, 7, 207–226, <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58542>>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT Rafael, 2004: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica [tercera edición].
- HAHN Oscar, 1990: «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano». *Mester*, 19 (2), 35–45, <<http://scholarship.ucf.edu/item/0z3251t7#page-11>>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- LENZI Maria Beatrice, 1998: «De la rêverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900–1925)». En: Associazione Ispanisti Italiani: *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno, Milano, 24-25-26 ottobre 1996*. Roma: Bulzoni, 369–391, <http://pcvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_367.pdf>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- LOVECRAFT Howard Philips, 1975 [1926]: «El miedo a lo sobrenatural en la literatura». Trad. de Jorge VELAZCO. *Revista de la Universidad de México*, 6–7, febrero–marzo, 1–24, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/10117/11355>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- MARIÑO ESPUELAS Alicia, 2009: «Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico». En: Teresa LÓPEZ PELLISA y Fernando ÁNGEL MORENO SERRANO, eds.: *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid)*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 40–54, <http://e-rchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8581/entre_marino_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- MARTÍNEZ José María, 2004: «Fantasías irónicas e ironías fantásticas: sobre Amado Nervo y el lenguaje modernista». *Hispanic Review*, 72 (3), Summer, 401–421.
- NERVO Amado, 1918: *Amnesia*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/amnesia-novela-inedita/>>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- NERVO Amado, 1913: *El sexto sentido*. Presentación, edición y notas de Salvador TOVAR MENDOZA. <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/ssp.php>>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- NERVO Amado, 1907: *Mencia*. Presentación, edición y notas de Jorge PÉREZ MARTÍNEZ. <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/mp.php>>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- NERVO Amado, 1899: *El donador de almas*. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-donador-de-almas/>>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.
- SELLÉS Carmen Luna, 2010 : «“Mencia” de Amado Nervo o todo sueño es Vida». En: *Literatura modernista y tiempo del 98: Actas del Congreso Internacional, Lugo 17 al 20 de noviembre de 1998*, 2001, 495–504. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/mencia-de-amado-nervo-o-todo-sueno-es-vida/html/5cd08d31-ae9f-45e4-a7a9-d93ca7296762_2.html#I_0_>>. Fecha de la última consulta: el 10 de diciembre de 2015.

Síntesis curricular

Amán Rosales Rodríguez se desempeña como profesor especializado en historia, literatura y cultura de América Latina en la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań y en la Universidad de Łódź. Sus intereses de investigación y trabajo incluyen las nuevas tendencias en la literatura hispanoamericana, la ensayística hispanoamericana en sus distintas épocas, así como, en general, las relaciones entre literatura y filosofía en el ámbito hispanoamericano. Ha publicado numerosos artículos sobre filosofía y literatura en revistas especializadas de diversos países. Entre sus últimos libros se cuentan, *Filosofía de la tecnología. Acción humana y contingencia histórica* (Bogotá, Editorial San Pablo, 2010) y *La modernidad y su crítica en el ensayo latinoamericano. Ezequiel Martínez Estrada y Octavio Paz* (Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012).



NINA PLUTA

Universidad Pedagógica, Cracovia

Miedos y modos de ver Sobre la representación del miedo en la narrativa hispanoamericana actual

ABSTRACT: This paper aims at analyzing figures and functions of fear in a significant part of Spanish American fiction at the turn of 21st century. Both as a literary motif that organizes the plot in various kinds of criminal fiction and as a state of mind that seems to be rooted specially in postcolonial societies, the fear and a sense of foreboding is overwhelming in fictional universes of Roberto Bolaño, Horacio Castellanos Moya, Juan Villoro, Daniel Sada, Cristina Rivera Garza and many others. A traumatic recent past in the region (military dictatorships, civil wars, drug wars in many countries) partially accounts for this, but this tendency can also be explained by the world democracy crisis and the global growth of insecurity in the beginning of 21st century. The article also takes into consideration the aspects of style, composition and narrative techniques that perpetuate the atmosphere of fear and the notion of an unpunished crime.

KEY WORDS: Spanish American contemporary fiction, images of fear, detective novel, open-ended fiction

Vamos a tratar del miedo como un motivo narrativo y cultural que aflora con frecuencia en la representación literaria de las sociedades latinoamericanas, repasando las modalidades narrativas más sobresalientes a través de las cuales dicha emoción se aborda en las ficciones de hoy. La narrativa hispanoamericana actual da una cuenta tan intensa del miedo que con razón esperamos encontrar en ella claves para entender mejor esa parte de la condición humana contemporánea que a menudo nos mueve a tomar pastillas para dormir y a consultar a los psicólogos, pero en muchas regiones del globo nos lleva igualmente a desconfiar del vecino, a evitar ciertos barrios, a comprar armas y, a veces, a usarlas.

La experiencia del miedo, cuyo motivo central ha sido la violencia desatada durante los reiterados conflictos políticos y sociales, no deja de permear los uni-

versos ficcionales de la narrativa hispanoamericana moderna. Ha contribuido, en épocas anteriores, a la popularidad de subgéneros como la novela romántica, costumbrista y telúrica, la así llamada novela del dictador, ciertas modalidades de lo fantástico, la narrativa metafísica. Hoy la experiencia del miedo sigue palpable en la obra de autores, muy dispares en cuanto al estilo y a las convenciones literarias, como, por ejemplo, Fernando Vallejo, Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa, Roberto Bolaño o Gustavo Nielsen, procedentes de diferentes lugares del ámbito hispanoamericano. En sus textos queda consignado el miedo como un estado de ánimo que los personajes y los narradores experimentan crónicamente, y a menudo también intentan tematizar. Llama la atención el hecho de que en la mayoría de los casos se indican como la causa del miedo las difíciles circunstancias sociopolíticas, a las que los escritores no parecen querer sustraerse. Tampoco faltan enfoques más alegóricos del miedo (citemos, por ejemplo, *El huésped* de la mexicana Guadalupe Nettel, 2006); así y todo, la narrativa de hoy parece en general menos propensa a indagar en el entramado psíquico individual, a manera de las novelas del siglo XIX, o en las tribulaciones metafísicas. Nuestra época está, al parecer, más atenta al condicionamiento externo de sus miedos, cuyas raíces son abonadas por la violencia, tanto en los tiempos de guerra como de paz.

A lo largo del siglo XX, en el discurso filosófico y público se han generalizado variedades del miedo típicas para el espíritu de los tiempos que corren: después de la Segunda Guerra Mundial, el existencialismo asumía la responsabilidad plena del hombre ante su miedo natural de la muerte (después de la muerte de Dios); y luego, en las sociedades del así llamado capitalismo tardío, el sentimiento de precariedad y de resignación ante el crimen impune, tanto individual como político, se ha vuelto norma. Varios son los causantes de esta mentalidad colectiva occidental en “estado de sitio”: por un lado, la desintegración paulatina de las instituciones tradicionales (por ejemplo, de la familia nuclear), así como del saber transmitido personalmente entre las generaciones (BECK, GIDDENS, LASH, 1991: 16–27); por otro lado, el desarrollo de la economía transnacional, la creciente movilidad, las nuevas tecnologías mediáticas globales. La inestabilidad surge como un nuevo modelo de la existencia cotidiana. Y al miedo propiamente dicho (reacción de supervivencia legítima del organismo biológico) se entremezcla la aprensión, es decir, la angustia irracional basada en la previsión de males por venir. Es esta crispación de la sociedad ante la idea de males desconocidos la que la lleva, a juicio de BAUDRILLARD, a intentar ejercer un control total, empresa destinada al fracaso (1991). Más cerca de nuestros días, los dramáticos sucesos de principios del siglo XXI —el ataque a las Torres Gemelas en 2001, la crisis económica global observada desde 2008— no han hecho sino recrudecer la inseguridad. Se han desatado las campañas contra la supuesta amenaza global del terrorismo, se ha radicalizado la actitud de los gobiernos, así como las reacciones de los ciudadanos.

Para los países de América Latina, este cuadro se hace aún más complejo, ya que las nuevas crisis y las angustias posmodernas se solapan con los problemas premodernos. La desconfianza entre los grupos sociales y la inestabilidad política se fueron eternizando en varias regiones de América Latina como legado de la Colonia. A los actos violentos perpetrados durante las guerras y los conflictos armados internos del siglo XX, se añade, en las últimas décadas, el recrudecimiento de la violencia durante la transición global que se inició con el fin de la Guerra Fría en los años 90. del siglo XX. En América Latina y otras regiones postcoloniales, tras la supresión paulatina de la mayoría de los gobiernos autoritarios de las décadas 70–80, la «ola de democratización» se ha acompañado de grandes crisis de la legalidad. A la sombra de las campantes y teóricas democracias, prosperan, incluso hasta hoy, organizaciones ilegales y redes de dependencias que se apropian el monopolio estatal de la violencia. Como argumentan Jean COMAROFF y John L. COMAROFF, aunque la corrupción y otros fenómenos antidemocráticos no se limitan a las zonas postcoloniales (véanse los sucios juegos electorales y la corrupción en todas las partes del mundo, empezando por los EE.UU.), es verdad también que, en el contexto poscolonial, las deficiencias están más a la vista y la dialéctica de la «ley y el desorden» parece más dramática: en parte porque la dispersión del gobierno en soberanías horizontales es aquí más avanzada, la estructura étnica y social más heterogénea y las instituciones influidas por el pasado colonial se adaptan mal al modelo propuesto en las constituciones democráticas (2006: 41).

Las convulsiones políticas y sociales, generadoras del miedo para la sociedad civil, se han convertido pues, a lo largo de dos siglos, en un tópico, tanto en la percepción externa de América, como en la conciencia de los escritores nacidos en el continente. Un ejemplo reciente, tomado de la novela *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel VÁZQUEZ: «Hablé sin parar, desesperadamente: lo conté todo, toda la historia de mi país, toda la historia de sus gentes violentas y de sus pacíficas víctimas (la historia, digo, de sus convulsiones)» (2007: 249). Por un lado es muy propio del hombre social en todos los lugares del mundo quejarse de los tiempos que corren y ver cómo las coordenadas vitales de su propia generación se van debilitando con el paso de las décadas. Pero en América Latina hay países donde el caos parece extenderse y pesar sobre la historia desde varias generaciones atrás. Siguiendo la vieja senda de Bajtín, es lícito interpretar lo enunciado dentro de las novelas como parte de la heteroglosia que conforma el discurso social. Y así, escucharemos a los protagonistas literarios actuales expresar su desconfianza hacia el (des)orden en sus países: «Mira, si rascas y rascas, cualquier dinero tiene que ver con el narco. Así funciona este pinche país. La droga mueve tanta lana como el petróleo en un buen año» (*El testigo* de Juan VILLORO, 2004: 163). A su vez, Hernán Vanoli, argentino, en la novela *Pinamar*, pone en boca de un adolescente de familia acomodada las siguientes palabras: «[...] todo el mundo sabe que acá los policías y los delincuentes

pertenecen a la misma familia, que todos los policías, y los indios y los políticos delincuentes comunes pertenecen a la misma familia peronista» (VANOLI, 2010: 12).

Los que perciben el mundo de esta manera, nunca se sienten del todo seguros ni tranquilos por su vida y la de sus seres queridos. Vamos a señalar algunos recursos notorios de los que se sirven los narradores actuales para sugerir el miedo, insuflarlo en el texto, hacerlo más evidente. Cabe precisar que a veces se trata del miedo atribuido explícitamente a los protagonistas, que ellos mismos (o el narrador) comentan; en otros casos, la crueldad misma de lo narrado y representado hace que el miedo empape la atmósfera y se transmita al lector.

Desde la perspectiva biológica, el miedo se define como una emoción originada en el sistema defensivo de la naturaleza, que hace al organismo reaccionar frente a un peligro. El abanico de las reacciones biológicas es amplio:

[...] componentes sensoriales que detectan el peligro, componentes motores para las conductas de lucha o fuga, procesos mediadores centrales y periféricos, respuestas celulares, hormonales o inmunológicas ante los estímulos nocivos, y características estructurales como armaduras, caparazones, espinas, conchas, escupitajos, o sustancias químicas de sabor desagradable. Y además, para completar la panoplia, el miedo y la furia.

MARINA, 2006: 2

El miedo de los humanos rebasa sin embargo lo meramente instintivo. Da lugar a fantasías, imágenes terroríficas, recuerdos y prospecciones que crean en la mente humana un paisaje de terror. Siendo una emoción heterogénea, conformada por la imaginación y la capacidad de recordar el pasado, el miedo animal tiende a convertirse, entre los humanos, en angustia, un estado de ánimo duradero, desvinculado del peligro exterior. Emoción compleja, puede pasar de simple arma de defensa ante el mal mayor, la pérdida de la vida, a una emoción inhibitoria y autodestructiva; a su vez, puede también provocar crueldad e insensibilidad. La literatura responde a esa complejidad con recursos léxicos y compositivos muy variados; más adelante se contemplarán los que se privilegian en la narrativa última.

En el análisis del tratamiento literario del miedo se presenta un problema de base, el mismo que ha advertido ya Jean Delumeau para la historiografía en su libro *El miedo en el Occidente* (primera publicación 1978), a saber: ¿en qué medida una emoción individual y subjetiva es aplicable a las reacciones de las masas? Es cierto que la novela moderna occidental adoptó tempranamente la perspectiva psicológica, a la par del desarrollo de las ciencias psicológicas y el psicoanálisis en el siglo XIX. Y es cierto también que tanto el naturalismo, como otras corrientes, que desplazan en el siglo XX el interés de la narrativa hacia las grandes urbes, conectan los temores individuales con la masificación de la

vida cotidiana. La cuestión, sin embargo, sigue en pie: ¿se puede proyectar la angustia personal sobre la colectividad? La respuesta prudente sería: por la naturaleza de su construcción, la novela, que abarca diversas perspectivas internas y externas, así como por la tradición de interpretar los relatos literarios como metáforas de la condición humana, la ficción narrativa parece más libre de tejer paralelos entre lo individual y lo colectivo.

En segundo lugar, cabría distinguir entre los casos concretos de miedos, sean individuales o grupales, y su representación cultural. DELUMEAU confirma su propósito de entender el miedo como un constructo cultural: «los hábitos que se tiene, en un grupo humano, de temer tal o cual amenaza (real o imaginaria)» (2012: 14); es decir, le da una dimensión simbólica, lo que concuerda con el propósito de un análisis literario. Los hábitos mencionados son colectivos, pero se contagian a la sensibilidad individual. Pueden ser transmitidos de grupo a grupo y de generación a generación; convertirse, por ende, en el sello de una época. Así parece ser en varias regiones de América Latina, como, por ejemplo, en la frontera entre México y Estados Unidos, en algunas partes de Colombia, en muchas regiones de Centroamérica, así como en las barriadas de las mayores aglomeraciones del continente. En la imaginación colectiva se afianzan nuevos y cambiantes símbolos del terror, forma extrema de miedo: algunos espeluznantes, como el cuerpo torturado y abandonado o la cabeza cercenada.

Parece obvio que la experiencia del miedo de una determinada época, además de reflejarse en el imaginario ficcional (nuevos motivos), puede influir también en la construcción de la trama y en la adopción de determinadas estrategias narrativas. Celina Manzoni, al tratar del motivo del cuerpo torturado en la obra de Roberto Bolaño y Horacio Castellanos Moya, dice: «ambos [Castellanos Moya y Bolaño – N.P.] logran articular en sus textos una segunda mirada: *nuevos y complejos modos de ver, de imaginar y de narrar universos atravesados por el horror*» (MANZONI, 2011; subrayado mío). Manzoni entiende estos *nuevos modos* de exponer el cuerpo mudo como maneras de afirmar la memoria de las tantas víctimas de asesinatos; al mismo tiempo esta y otras formas de transmitir el miedo (ironizar, blasfemar, disfrazar el miedo de convenciones paródicas) pueden interpretarse como gestos simbólicos de ahuyentar los fantasmas del terror que circulan abierta o encubiertamente en la realidad social. Como otras formas de expresión artística, también la literatura puede, entre otras funciones, exorcizar el presentimiento de la muerte; un presentimiento que se hace más agudo en unas circunstancias sociales donde el miedo como producto cultural es constantemente retroalimentado por los sucesos de la realidad.

Tematización: del discurso razonado a la irreverencia

Pareciera que la manera más evidente de plasmar el miedo en el texto es discurrir sobre él, convertirlo en un objeto de reflexión más o menos razonado. Sin embargo, al repasar la narrativa hispanoamericana actual, nos damos cuenta de que una emoción tan subjetiva y sobrecogedora es difícilmente transmisible de forma directa. En el intento aparente de abarcar los miedos de una forma científica y exhaustiva, en la novela *2666* (2004) de Roberto Bolaño, lo razonado se vuelve delirante y humorístico. En dicha novela, prolija y ramificada, desempeña un rol crucial la trama pseudopoliciaca construida en torno a los asesinos seriales de las mujeres en una ciudad ficcional, Santa Teresa, trasunto literario de la mexicana Ciudad Juárez. La conversación de un policía con una médica psiquiatra sobre los diversos tipos de fobias constituye un ejercicio de estilo y de imaginación, sin dejar de ser, no obstante, una crítica de la sociedad y una afirmación del miedo colectivo a los asesinos impunes. Me permito citar un extenso fragmento de este himno al miedo, único en su género en la narrativa actual, donde el miedo, el humor, la ciencia y la poesía se dan la mano:

Hay cosas más raras que la sacrofobia, dijo Elvira Campos, sobre todo si tenemos en cuenta que estamos en México y que aquí la religión siempre ha sido un problema, de hecho, yo diría que todos los mexicanos, en el fondo, padecemos de sacrofobia.

Piensa, por ejemplo, en un miedo clásico, la gefidrofobia. Es algo que padecen muchas personas. ¿Qué es la gefidrofobia?, dijo Juan de Dios Martínez. Es el miedo a cruzar puentes. Es cierto, yo conocí a un tipo, bueno, en realidad era un niño, que siempre que cruzaba un puente temía que éste se cayera, así que lo cruzaba corriendo, lo cual resultaba mucho más peligroso. Es un clásico, dijo Elvira Campos. Otro clásico: la claustrofobia. Miedo a los espacios cerrados. Y otro más: la agorafobia. Miedo a los espacios abiertos. Ésos los conozco, dijo Juan de Dios Martínez. Otro clásico más: la necrofobia [...].

O la ginefobia, que es el miedo a la mujer y que lo padecen, naturalmente, sólo los hombres. Extensidísimo en México, aunque disfrazado con los ropajes más diversos. ¿No es un poco exagerado?

Ni un ápice: casi todos los mexicanos tienen miedo de las mujeres. No sabría qué decirle, dijo Juan de Dios Martínez. Algunos mexicanos padecen ginefobia, dijo Juan de Dios Martínez, pero no todos, no sea usted alarmista [...].

Luego hay dos miedos que en el fondo son muy románticos: la ombrofobia y la talasofobia, que son, respectivamente, el miedo a la lluvia y el miedo al mar. Y otros dos que también tienen algo de románticos: la antofobia, que es el miedo a las flores, y la dendrofobia, que es el miedo a los árboles [...].

Pero las peores fobias, a mi entender, son la pantofobia, que es tenerle miedo a todo, y la fobofobia, que es el miedo a los propios miedos. ¿Si usted tuviera que sufrir una de las dos, cuál elegiría? La fobofobia, dijo Juan de Dios Martínez. Tiene sus inconvenientes, piénselo bien, dijo la directora. Entre tenerle miedo a todo y tenerle miedo a mi propio miedo, elijo este último, no se olvide que soy policía y que si le tuviera miedo a todo no podría trabajar.

Pero si les tiene miedo a sus miedos su vida se puede convertir en una observación constante del miedo, y si éstos se activan, lo que se produce es un sistema que se alimenta a sí mismo, un rizo del que le resultaría difícil escapar, dijo la directora.

BOLAÑO, 2004: 477-479

En *Tres ataúdes blancos* (2010) de Antonio Ungar, una suerte de *thriller* rocambolesco ubicado en una república latinoamericana convencionalmente ficticia (aunque las referencias a la Colombia de la época de Uribe son evidentes), el protagonista está expuesto desde las primeras páginas a las amenazas, las sucias maniobras políticas y el terrorismo estatal. En el curso de la acción se van perpetuando los asesinatos y el exterminio de sus familiares. Y es precisamente la inminencia de la muerte, permanente e ineludible, junto con la dinámica de la acción lo que crea, literalmente, el efecto del miedo, ya que, comparadas con los apabullantes eventos (secuestros, huesos rotos, fusilamientos, etc.), las referencias directas a esta emoción resultan casi redundantes o bien se expresan por medio de imágenes estereotipadas: «Un miedo *feroz* me acecha por la habitación, *con garras y colmillos*. Temblando consigo llamar a Ada Neira pero nadie contesta»; «Me siento *temblando*, miro las aspas del ventilador» (UNGAR, 2011: 248; subrayado mío – N.P.). Además de aparecer en la acción «real», una acumulación monstruosa de motivos de terror político (copiados, no obstante, de la realidad) aparece asimismo en las pesadillas del protagonista: pero ahí también, lógicamente, el miedo más bien se vive y no se cuenta. En otra novela colombiana, *Historia secreta de Costaguana* (2007) de Juan Gabriel Vázquez, el narrador cuenta sus peripecias transcurridas en el cruce de los siglos XIX y XX, con la dramática historia de la construcción del canal de Panamá y la violenta política de la época en el fondo. En un momento pasa a relatar cómo el miedo (el Ángel de la Historia, como lo llama) irrumpe y se instala en su hogar, destruyendo su frágil felicidad: «¿Le hablé del miedo a Charlotte? ¿le hablé a Eloisa? Por supuesto que no: el miedo, *como los fantasmas*, hace más daño cuando se le invoca. Durante años lo mantuve a mi lado como *una mascota prohibida*, alimentándolo a mi pesar (o era él, *parásito tropical*, el que se alimentaba de mí, *como una orquídea despiadada*)» (VÁZQUEZ, 2007: 200). Al pasar de la inmediatez de la sacudida emocional a la reflexión retrospectiva, el tratamiento del tema gana en literariedad; el acercamiento a lo que se resiste a la verbalización se opera aquí a través de imágenes, comparaciones, metáforas, figuras con las que se procura transmitir la difícil experiencia.

Grandes miradas (2003), novela del peruano Alonso Cueto, cuenta las historias cruzadas de un grupo de personajes que intentan sustraerse al terror político en la época de Fujimori-Montesinos (1990–2000). A este último le corresponde uno de los puntos de vista en el entramado narrativo, por lo que tenemos acceso a sus delirios de grandeza. Pero lo que llama la atención es el halo siniestro con que lo perciben los demás. Montesinos es representado con profusión de vocablos que aluden a la perfidia y el poder hipnótico tradicionalmente atribuido a ciertos animales o a las bestias fabulosas que causan pavor: «No puede apartar los ojos. El cráneo húmedo, las mejillas altas, los ojos secos de ofidio, la nariz afilada, la piel de escamas» (CUETO, 2005: 15). Se destaca lo animalesco, asociado con un instinto aguzado, necesario para mantenerse en vida, o, en este caso, en el poder: «Las orejas son un espectáculo aparte: pequeñas, abiertas y pegadas furiosamente a la cabeza, parecen artefactos instalados como sensores» (2005: 30).

Confirmando su arraigo en la tradición de las novelas sobre el dictador, la de Cueto representa a un personaje excepcionalmente dotado para la maldad (sus descripciones mismas siembran el terror), y, por otro lado, contiene amplias reflexiones sobre la instrumentalización del miedo a la miseria y a la muerte por parte del poder estatal¹, llevadas desde los puntos de vista de los diferentes personajes. En la mente de uno de ellos, Javier, cristaliza el descubrimiento de un mecanismo nefasto y muy extendido entre los seres humanos: la otra cara del vicio del poder es el miedo, la necesidad de sentirse sometido: «No quedarse desamparado [...]. Protegerse, refugiarse. La gloria de saber a que atenerse, a quien servir para salvarse, para sobrevivir. Quizás todos tenemos ambos vicios. Si obedecemos a algunos líderes es para mandar a algunos subordinados» (2005: 139).

En vez de recurrir a la imagen, la descripción literaria o la reflexión moralizante mantenida en un lenguaje más o menos convencional, otros escritores prefieren conjurar el miedo con recursos más marcados y contundentes. La hipóbole violenta, el tono apocalíptico, infracciones a la corrección política y la imprecación son, en la narrativa del colombiano Fernando Vallejo (MANZONI, 2004; ALZATE, 2008, entre otros), armas para sobrevivir en un mundo donde, como en la Medellín del cruce de los milenios, vivir «es ir rebotando por esta vida muerto [...]. Y así vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre» (VALLEJO, 2001: 109). El narrador de Vallejo propone solución a la maldad congénita de sus compatriotas: «Exterminen la niñez» (*La virgen de los sicarios*); repetidas veces le desea la muerte al papa (*El desbarrancadero*); habla con asco de su propia

¹ Más sobre si es lícita o abusiva tal manipulación por el estado de los «sentimientos y miedos naturales de las personas», véase CASTRO CARPIO (2005).

madre (2001: 109), transgrediendo a cada paso las normas de una comunicación «civilizada». Ironía despreciativa y cinismo determinan igualmente el tono en la narrativa de otros autores, como el mexicano Guillermo Fadanelli o el ya citado colombiano Antonio Ungar, donde los personajes son a cada paso testigos de una violencia sin límites ni respeto por el cuerpo humano. El miedo crónico provoca usura y la expresión literaria se tiñe de un humor tan negro como la desesperación y la muerte.

La objetivación: el cuerpo mudo, la impasibilidad

El recurso al cuerpo supliciado, marcado por unas torturas que nos sacuden el inconsciente (el «levantamiento del cuerpo» del que habla MANZONI, 2011), es frecuente en varias obras de la narrativa actual en la que, explícita o implícitamente, se evoca el miedo.

El miedo primordial ante la aniquilación física tiene otro rasgo de ambigüedad. Por un lado, nos hace apartar la vista y rehuir los estragos que causan el poder, el crimen o los desastres naturales en el cuerpo humano. Pero por otro, lo que algunos llaman morbo y curiosidad malsana hace congregarse a las muchedumbres en el lugar del suplicio o las catástrofes. DELUMEAU observa que la intensificación de este morbo colectivo en la cultura occidental recae en los siglos XIV–XVII (2012: 24). Sin embargo, la cultura del siglo XX y los comienzos del siguiente no le van a la zaga en lo que toca a la fascinación por el crimen y la fisiología del sufrimiento. Las películas de terror y llenas de escenas de crueldad son éxitos de taquilla. Sin duda, el mecanismo de la «objetivación» del miedo (2012: 24), es decir, su desplazamiento hacia una escena violenta (ritual, como la corrida, mediática, como las instantáneas de guerra) explica en parte la delectación morbosa. Uno de los temas de debate en nuestra época es la creciente brutalización del mensaje mediático, así como la popularidad de ciertos cultos neopaganos (la primera oleada apareció a principios del siglo XX), que en los países particularmente afectados por la violencia encuentran un buen caldo de cultivo. Para Sergio Rodríguez, el culto de la Santa Muerte en México, difundido entre los narcos, es una forma neobárbara de domesticar y ritualizar la violencia cotidiana. A tiempos bárbaros, religiones bárbaras, basadas igualmente en el miedo:

El grado de anomia, la incapacidad de nombrar, contigua a la ausencia de reglas en la sociedad y, sobre todo, a la falta de cumplimiento de las reglas, o su ruptura, desvío, manipulación sistemática, facetas encubiertas de la misma anomia, aparece como el primer aviso del desbordamiento del miedo,

que cuando se expresa en su madurez adquiere el rango supremo de pánico. Paradójico, ambivalente, ambiguo, el miedo permite la sociabilidad tanto como la destruye: da y quita certidumbres.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2009: 80

Un ambiente social marcado por la inminencia del crimen, como el de Ciudad Juárez, Tamaulipas, Tijuana u otras localidades de la frontera entre México y Estados Unidos, es el que recrea Roberto Bolaño en la novela *2666*. Su parte central queda estructurada por una lista de descripciones de varias decenas de víctimas: las mujeres asesinadas en Santa Teresa (Ciudad Juárez). La imagen detallada del cuerpo supliciado y humillado se traslada a la ficción en el estilo de los informes policíacos o de los géneros testimoniales. Su crudeza objetiva funge como revulsivo tanto para la conciencia de la comunidad, invadida por el pánico, como para el subconsciente colectivo. Lo innombrable, lo abyecto, en términos de Kristeva, queda por la mediación literaria devuelto, aunque a la fuerza, al orden del lenguaje y de lo imaginable. Se efectúa un acercamiento, nunca del todo exitoso, a *lo real* estremecedor. El poder de convicción, el carácter de hecho irrefutable que impone el lenguaje administrativo del levantamiento del cuerpo, erigiéndose en el «lenguaje de la verdad», contrasta bruscamente con la realidad del no-ser de los cadáveres. En *2666*, una cuidadosa ficcionalización –como advierte Manzoni, ni un solo nombre de las mujeres asesinadas corresponde al de las víctimas reales– potencia el efecto del gesto literario: rescatar a las mujeres muertas del anonimato y del olvido, atribuirles una biografía no por apócrifa menos significante (MANZONI, 2011: 165–166).

La representación cruel es la contrapartida de la represión de lo evidente, de lo real que está a flor de la superficie (según la interpretación que hace Žižek de Lacan). «Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo», dice un personaje de la novela (BOLAÑO, 2004: 439), el secreto, dicho sea de paso, que debido al uso, en Bolaño, de la convención detectivesca pervertida, nunca se revela del todo.

En otras novelas, las escenas de crueldad y sufrimiento son transmitidas desde un punto de vista imperturbable, por lo cual el terror en su totalidad queda relegado al lector. Novelas como *Auschwitz* de Gustavo Nielsen (2004) o *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued (2009), argentinos los dos, dan cabida a imágenes del sufrimiento y la tortura sin que, desde la narración, esto se vea como un escándalo. Busqued crea un universo degradado y despiadado, aunque perfectamente anodino, donde reinan el maltrato, el secuestro, el robo, el asesinato y una absoluta frialdad respecto al sufrimiento ajeno, incluso entre los parientes más cercanos. La actitud narrativa conductista resulta estremecedora para el lector. Las alusiones al pasado dictatorial y a los crímenes de los militares, aunque casi imperceptibles, sí existen. Sería impreciso atribuir a la novela una abierta función crítica, con todo, se tejen inevitables relaciones simbólicas entre la basura

acumulada obsesivamente por los personajes y «el condensado postapocalíptico de una geografía social más amplia que podría extenderse al interior empobrecido de muchos países: el desempleo, la degradación física y moral» (SPERANZA, 2012: 200). La maldad aquí parece innata, banal, autoalimentándose en un círculo cerrado, perfectamente acorde con una existencia basada en un consumerismo paupérrimo: tele, películas porno o gore, cerveza y droga. No es ni realismo sucio propiamente dicho, ni novela negra, como apunta Graciela Speranza, sino la plasmación de una «atmósfera irrespirable que resulta de la proliferación y del exceso [...]». La corrupción física y moral y la violencia infunden todos los planos hasta fundirlos en un mismo magma de degradación y anomia» (2012: 198–199); y de actos rutinarios de violencia:

Cuando Danielito bajó a llevar la cena (hamburguesas con puré), el aire estancado estaba espeso y con olor a una mezcla de poros, esperma y jabón, rastros de la visita de Duarte a la señora. Duarte la había limpiado, pero eran evidentes los golpes y los pequeños tajos en la boca y arcos superciliares. En el resto del cuerpo también la había castigado y algunas partes habían empezado a hincharse.

BUSQUED, 2009: 130

Gustavo Nielsen, a su vez, inventa a un representante de la clase media argentina actual, un administrativo de la empresa con un cuadro de perturbaciones emocionales llamativas: racismo, leve psicopatía, misoginia y complejo de inferioridad. En el curso de una acción que oscila entre lo grotesco y la ciencia ficción, este personaje procede a torturar a un niño y la narración se regodea enregistrando todos los detalles técnicos de una serie de acciones que se conocen, entre otros, de los testimonios y los informes oficiales sobre los crímenes de regímenes diversos (en el texto aparece citado, provocativamente y para más escándalo, el informe *Nunca más* de CONADEP, así como fragmentos de *Mein Kampf* de Hitler). Esta premeditada objetividad del discurso, que imita la eficacia y el pragmatismo de las instrucciones de uso, envuelve la historia de un halo casi surrealista.

El cuerpo degradado y torturado exige su inserción en el orden de la razón. Esta necesidad se intensifica durante la lectura, porque ni el contexto narrativo, ni la parodia de la convención de turno (novela negra, ciencia ficción absurda, realismo sucio extremo) hacen más llevadera la tarea de enfrentar la crueldad. El miedo queda sin paliativos. Y la reacción inmediata es, en consecuencia, corporal, y no racional, como lo confirma la narradora de *La muerte me da* (2008), de la mexicana Cristina RIVERA GARZA, en el siguiente fragmento:

– Sí, es un cuerpo – debí decir, y en el acto cerré los ojos. Luego, casi de inmediato, los abrí otra vez. Debí decirlo. No sé por qué. Para qué. Pero levanté los párpados, y, como estaba expuesta, caí. Pocas veces las rodillas. Las ro-

dillas cedieron al peso del cuerpo y el vaho de la respiración entrecortada me nubló la vista. Trémula. Hay hojas trémulas y cuerpos. Pocas veces el tronar de los huesos. Cric. Sobre el pavimento, a un lado del charco de sangre, ahí. Crac. [...] balbucear apenas, para nadie o para mí que no podía creerlo, que me negaba a creer, que nunca creí. Los ojos abiertos, desmesuradamente. El llanto. Pocas veces el llanto. Esa invocación. Ese crudo rezo. Lo estaba observando. No había escapatoria o cura. No tenía nada adentro y, alrededor de mí, sólo estaba el cuerpo. Lo que creí decir. Una colección de ángulos imposibles.

2008: 15–16

La cita podría servir de alegoría del terror que se nos transmite, a los lectores, durante las múltiples lecturas que nos imponen la imagen del cuerpo violado. Desde Diamela Eltit o Luisa Valenzuela hasta Roberto Bolaño u Horacio Castellanos Moya presenciamos unos textos cada vez menos alusivos y cada vez más ficcionalmente «documentalistas».

Convenciones literarias: la tensión pseudopolicíaca

Como se ha visto, el detallismo objetivo de la descripción del cuerpo se combina a veces con el recurso de la parodia. El género más explotado y remodelado en la actualidad por los novelistas parece ser el criminal (PLUTA, 2012). El descubrimiento de un crimen inspira casi automáticamente, en los protagonistas de cualquier tipo de novela, el movimiento mental propio para la convención policíaca, que hace retroceder hacia las causas, los motivos y los autores. Las novelas actuales, y las hispanoamericanas en especial, aprovechan los elementos sueltos de dicha convención para crear estados de ánimo y ambientes acordes con una trama detectivesca; pero el desarrollo de la acción nunca lleva los amagos de investigación desde el crimen hasta el debido castigo, es decir, hasta el buen final terapéutico. Solo se mantiene la tensión pseudopolicíaca.

El criminal, antes de que llegue a ser identificado, puede ser cualquiera y su presencia ubicua, la posibilidad de que se manifieste, es angustiante (CHAREYE-MEJEAN, 1995: 106–107). La narrativa actual, postergando la revelación de la identidad criminal, crea ambientes densos y opresivos. En una parte de la ya citada *2666* de Bolaño, los críticos europeos que siguen el rastro de un hermético autor alemán, aterrizan inesperadamente en México y en algún momento de su búsqueda experimentan una rara inminencia:

Sé que Archiboldi está aquí [...]. –¿Y por qué no lo hemos hallado? – dijo Espinoza. –Eso no importa. Porque hemos sido torpes o porque Archiboldi tiene un gran talento para esconderse. Es lo de menos. Lo importante

es otra cosa. —¿Qué? —dijo Espinoza. —Que está aquí —dijo Pelletier, y señaló la sauna, el hotel, la pista, las rejas metálicas, la hojarasca que se adivinaba más allá en los terrenos del hotel no iluminados. A Espinoza se le erizaron los pelos del espinazo. La caja de cemento en donde estaba la sauna le pareció un bunker con un muerto en su interior. —Te creo —dijo, y en verdad creía lo que decía su amigo. —Archiboldi está aquí —dijo Pelletier—, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él.

BOLAÑO, 2004: 207

¿Por qué se le eriza el pelo a Espinoza? Tal vez porque, citando a Néstor CANCLINI, medita, el arte y el pensamiento de nuestra época se sitúan bajo el signo de «la inminencia de algo que no acaba de suceder» (2010: 62). Hoy, la movilidad, el carácter transnacional y dado a reinterpretaciones continuas del arte y la literatura nos predispone a entrenar la actitud de aprensión, de expectativa tensa, de urgencia de atribuir sentidos, de versatilidad perceptiva. La literatura, por ejemplo, como en Bolaño, puede asociarse con el mal y los crímenes, pero esa relación no es necesariamente unívoca ni evidente. La presienten también, confusamente, los finos expertos en literatura de *Nocturno de Chile*, de Bolaño, al entrar sus intereses literarios en conflicto con el ambiente de terror bajo la dictadura:

[...] la expresión de Farewell, la inmovilidad de Farewell sólo rota entonces por un ligero movimiento ocular, fue adquiriendo para mí connotaciones de terror infinito o de terror disparado hacia el infinito, que es, por otra parte, el destino del terror, elevarse y elevarse y no terminar nunca y de ahí nuestra aficción, de ahí nuestro desconsuelo, de ahí algunas interpretaciones de la obra de Dante, ese terror delgado como un gusano e inerte y sin embargo capaz de subir y subir y expandirse como una ecuación de Einstein, y la expresión de Farewell, como decía, fue adquiriendo esa connotación.

BOLAÑO, 1999: 63

La trama criminal o pseudocriminal puede correr paralela a otra, con protagonistas contemporáneos. La primera, en apariencia apolítica, se convierte en metáfora o metonimia de la segunda, que implica amplios contextos sociohistóricos. El terror que siembra el asesino serial parisino, en una historia que se cuentan los protagonistas porteños de *La pesquisa* de Juan José Saer (1994), sustituye lo increíble, las heridas individuales y sociales que han resultado del terror de la dictadura argentina (desplazamiento del horror, al decir de Sonia MATTALIA, 2008: 218). Parecida vinculación de los planos, simbólico e histórico, se encuentra en *Triste, solitario y final* (1983) de Osvaldo Soriano. En este tipo de construcción, los protagonistas pueden, además, participar activamente en ambas historias, haciendo los vínculos entre la historia pseudopolicial y la del terror colectivo aún más estrechos (*Novela negra con argentinos*, 1990, de Luisa Valenzuela; *Qué solos se quedan los muertos*, 1985, de Mempo Giardinelli).

En dos novelas breves de la narrativa centroamericana actual, ambas con una construcción significativamente similar, aparece el motivo del archivo conjugado con el motivo policiaco de investigación. El archivo es un refugio precario desde el cual, pasado un tiempo, se pueden investigar los crímenes políticos y del estado de fines del siglo XX. En *Insensatez* (2004) de Horacio Castellanos Moya y *Material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa, los protagonistas, que fungen como los *alter ego* de los autores, llegan por motivos laborales a acceder a documentaciones hasta entonces ocultadas (en uno y otro caso se trata de la Guatemala del cruce de los milenios). Gracias al recurso del «archivo» se hace posible introducir en la novela profusas «citas de la realidad». Rey Rosa cita los nombres y los informes policiales (elocuentes de por sí, véase la imitación de Bolaño en *2666*), mientras que Castellanos Moya refiere extensamente los testimonios de las víctimas de las torturas inflingidas por los militares. Aunque en el país donde trabajan los narradores parece estarse consumando un proceso de normalización, y tanto la administración oficial como los organismos no gubernamentales realizan proyectos para el esclarecimiento de los crímenes pasados, pronto resulta que el terror no se ha extinguido, sino que sigue minando la vida social. Al narrador de *Insensatez* se le encarga revisar el estilo de un ingente documento de testimonios e informes sobre las masacres de la población indígena por los militares. Por un lado, al relatar su experiencia y las actividades de otros expertos internacionales que colaboran en la documentación de los crímenes, el narrador echa mano de un cinismo altamente humorístico. Por otro lado, la lectura diaria de las descripciones de unos sufrimientos físicos y psíquicos que rebasan la imaginación en épocas de paz, llegan a obsesionarlo. Su mente y su libreta personal se van llenando de frases que condensan el dolor de las víctimas («Eran personas como nosotras a las que teníamos miedo», 150; «Porque para mí el dolor es no enterrarlo yo», 48; CASTELLANOS MOYA, 2004). Bajo el impacto de los detalles morbosos, crece la neurosis del protagonista y su aprensión ante un posible complot de los militares, hostiles a la publicación del documento. La habilidad del autor consiste en que, paulatinamente, lo que interpretamos al principio como la confesión neurótica de un protagonista hipersensible, además de cínico seductor, se convierte a la larga en el grito de alarma de la víctima de una persecución política real. En la novela abundan las descripciones de las torturas (horror relatado en detalles, objetivo pero filtrado por la memoria doliente, como en las novelas testimoniales). El miedo y el dolor quedan también consignados a nivel estilístico: al narrador las expresiones de los indígenas literariamente lo conmueven, lo mueven a la compasión, y no solo a un disfrute estético gozoso del dolor ajeno. Al final de la novela se intensifican las expresiones relacionadas con el miedo del narrador por su vida y con su sentimiento de acoso. Aquí se ve identificado con las víctimas del archivo: «[...] el terror que me paralizaba, un terror ante el cual sólo me vino de golpe a la mente el testimonio de un sobreviviente que había corregido esa tarde y que decía *hay momentos en que tengo ese*

miedo y hasta me pongo a gritar, que era exactamente lo único que yo quería hacer en ese instante» (CASTELLANOS MOYA, 2004: 129).

A su vez, el narrador de *Material humano* de Rey Rosa estudia documentos de todo el siglo XX en el archivo de la policía guatemalteca. Sin inquietarse al principio por la delicadez del asunto, lee los casos administrativos con una fascinación por el estilo parecida a la del narrador anterior. Pero cuando decide seguir algunas pistas fuera del archivo, empiezan a llegarle señales de alerta, que no solo lo involucran a él, sino también a su familia: «Probablemente me tiene tanto miedo como yo a él», piensa al final de novela de un posible enemigo político, «Si lo atacara –me pregunto – se defendería?» (REY ROSA, 2010: 177). Así, la historia de odios, muertes y terror se prolonga, a pesar de los esfuerzos de superarlos por una sociedad que teóricamente está en vías de democratización. Este es, al menos, el diagnóstico literario a cargo de los autores centroamericanos en la primera década del siglo XXI. Habrá que seguir leyendo².

Las novelas hispanoamericanas han encontrado, desde los años 80 del siglo XX, en la subversión del género criminal formatos muy variados para expresar los miedos colectivos. Muchos escritores de hoy siguen por esta senda.

El fragmentarismo, la trama suspendida: los abismos de Bolaño

Como se ha dicho antes, los autores usan la convención de la novela negra y criminal, disgregándola y escogiendo motivos sueltos, para potenciar la tensión y el ambiente de inseguridad. Para comentar otro recurso potenciador del miedo volvemos al ineludible Bolaño: en *Los detectives salvajes* y en *2666*, el autor desmonta la estructura detectivesca por medio, entre otros, de la suspensión de la trama. En la primera de las novelas mencionadas, una doble persecución se diluye en una serie de escenas entre reales y soñadas; en la segunda, el capítulo titulado «La parte de los crímenes», que contiene las descripciones de los cadáveres (véase arriba) y narra multitud de procedimientos policiales, la solución del enigma y la aplicación de la justicia, parece postregarse al infinito. La tensión se vuelve molesta, el miedo se incrusta debajo de la piel y ahí se queda, como las imágenes de los cadáveres de las mujeres asesinadas.

² Estas novelas han captado la transición que afecta el estado de ánimo de los protagonistas: desde una precaria normalidad a la sospecha de ser víctima de los demonios de la historia y la política, siempre coleando. Ambos escritores tienen en su haber más títulos donde la convención criminal les sirve para representar con eficacia los miedos y las tensiones en las sociedades centroamericanas (Castellanos Moya: *Baile con serpientes* (1996), *La sirvienta y el luchador* (2011); Rey Rosa: *Que me maten sí...* (1996), *Caballeriza* (2006), *Severina* (2011)).

Sin embargo, Bolaño usa de la suspensión, la inconclusión y el corte narrativo no solo en los contextos pseudopoliciacos. Varios relatos suyos acaban de forma abrupta, y la escasez de datos nos dificulta la decisión de dar la lectura por terminada. En el volumen de relatos *Llamadas telefónicas* (1997), por ejemplo, suele repetirse un tipo de final que no hace bajar la intensidad de las relaciones humanas narradas, ni proporciona al lector el alivio del anticlímax o la comprensión. En el relato «Clara», dos protagonistas hablan sobre una tercera, la verdadera heroína del relato:

Al día siguiente volví a llamar a Paco. Repetí la llamada dos días más tarde. Clara seguía sin dar señales de vida. La tercera vez que lo llamé Paco habló de su hijo y se quejó de la actitud de Clara. Todas las noches me pregunto dónde estará, dijo. Por el tono de su voz, por el giro que iba tomando la conversación comprendí que necesitaba mi amistad, la amistad de cualquiera. Pero yo no estaba en condiciones de brindarle ese consuelo.

BOLAÑO, 1997: 158

Otro final, esta vez del relato homónimo del volumen:

Una semana después el hermano de X lo llama por teléfono para decirle que la policía ha cogido al asesino. El tipo molestaba a X, dice el hermano, con llamadas anónimas. B no responde. Un antiguo enamorado, dice el hermano de X. Me alegra saberlo, dice B, gracias por llamarme. Luego el hermano de X cuelga y B se queda solo.

BOLAÑO, 1997: 67

La suspensión acarrea el presentimiento de nuevos dramas cotidianos, de incógnitas más o menos angustiosas. La inminencia de algo a punto de suceder es reforzada por «frases sibilinas» o «indicaciones de un simbolismo transparente» (VENTURA, 2007: 202). Es el sello del tono y del estilo bolañesco. La tensión se transmite al lector, cuyo «extrañamiento» es además potenciado por la falta de una psiconarración en el sentido tradicional. La incertidumbre se manifiesta también en esas situaciones raras, cotidianas pero con un toque inexplicable de delirio, en que Bolaño pone a sus protagonistas. Es como si de repente se empezaran a captar mensajes procedentes de otro nivel de realidad; ciertos «fulgores infraordinarios», como lo llama el narrador de *Los detectives salvajes*.

El corte brusco es a nivel de las técnicas narrativas la contrapartida de un motivo recurrente en la prosa del chileno, el abismo. Como afirma Ignacio Echevarría:

La obra entera de Bolaño parece suspendida sobre los abismos a los que no teme asomarse [...]. [T]oda su narrativa [...] parece regida por una poética de la inconclusión. En ella la irrupción del horror determina, se diría, la inte-

rrupción del relato; o tal vez ocurre al contrario: es la interrupción del relato la que sugiere al lector la inminencia del horror.

ECHAVARRÍA, 2007

Dicho motivo aparece en sus ensayos, donde el abismo encarna todo lo que se opone a la integridad de la labor literaria:

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida.

BOLAÑO, 1999

Y entra a conformar igualmente su universo ficcional. En un episodio de *Los detectives salvajes*, Belano, el *alter ego* de Bolaño, trabajando de vigilante nocturno en un camping catalán, baja amarrado de una soga a un abismo donde se ha caído un niño. Tanto los lugareños como los turistas se quedan petrificados con los terroríficos sonidos que llegan desde el orificio, dejándose invadir por las fantasías irracionales sobre el demonio. Tras horas de impotente espera a que llegue la policía y tras un intento fallido de rescate por parte de un «muchachón de Castroverde», que vuelve del abismo traumatizado y enmudecido, habiendo supuestamente visto el demonio, solo Belano se atreve a bajar, tal Don Quijote aventurándose en la cueva de Montesinos. El narrador de este fragmento, uno de muchos que toman la palabra en la segunda parte de la novela, es un jurista con ínfulas de escritor, que abusa de estilo torpemente pomposo (un encuadre paródico para un episodio heroico). Este literato frustrado recuerda además, durante la angustiada espera, un cuento con el mismo tema, *La sima* de Pío Baroja. Se suceden capas de asociaciones literarias y el héroe queda casi borrado de la escena por la verborrea del narrador. Pero hace lo suyo: baja, vuelve con el niño, «y el resto de aquella noche [...] fue una fiesta ininterrumpida» (BOLAÑO, 1998: 434).

La sugerencia del peligro inminente, el horror anunciado y presentido, lo inacabado del saber; recursos que activan el miedo y los sentimientos afines. Lo que, sin embargo, nunca deja de captarse en la obra del chileno, es la necesidad de seguir enfrentando los abismos (morales, intelectuales, cognoscitivos) con: «[...] la pobre bandera del arte que se opone al horror, sin cambios sustanciales, de la misma forma que si al infinito se le añade más infinito, el infinito sigue siendo el mismo infinito» (Bolaño cit. por VENTURA, 2007: 209).

Conclusiones

A través de la metáfora imaginativa, el impropio, el registro documental de los cuerpos torturados, la parodia de otras convenciones narrativas o los cortes de la trama, el miedo se cuela en gran parte de la prosa literaria actual de Hispanoamérica y tiende a representarse más bien como una dimensión inherente a la vida de las personas, y no como un factor psicológico externo y pasajero. En la realidad extraliteraria prosigue la indagación de la memoria y la documentación de los inmensos estragos causados por los conflictos de las últimas décadas; oficialmente extinguidos, pero latentes en la mentalidad colectiva. Las hostilidades anteriores transforman a veces su potencial letal al calor de los nuevos miedos (al terrorismo, al desempleo, al narcotráfico), como lo demuestra, por ejemplo, la novela de Carlos Busqued antes comentada. Desde luego, no he podido agotar todas las formas que toma el miedo y el terror, motivos cambiantes y subjetivos, en la narrativa de hoy; antes bien, he querido indicar aquellas que parecen mejor amoldarse al sentimiento contemporáneo de precariedad e inminencia del peligro.

Bibliografía

- ALZATE Gastón, 2008: «El extremismo de la lucidez: San Fernando Vallejo». *Revista Iberoamericana*, 74 (222).
- BAUDRILLARD Jean, 1991: *Las transparencias del mal*. Trad. J. JORDÁ. Barcelona: Anagrama.
- BECK Ulrich, GIDDENS Anthony, LASH Scott, 1991: *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Trad. J. ALBORES. Madrid: Alianza Editorial.
- BOLAÑO Roberto, 1997: *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO Roberto, 1998: *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO Roberto, 1999: *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO Roberto, 1999: «Discurso de Caracas». *Letraslibres*, octubre, extraído de: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/discurso-de-caracas-venezuela>>. Fecha de la última consulta: el 5 de agosto de 2013.
- BOLAÑO Roberto, 2004: *2666*. Barcelona: Anagrama.
- BUSQUED Carlos, 2009: *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama.
- CANCLINI Néstor, 2010: *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- CASTELLANOS MOYA Horacio, 2004: *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- CASTRO CARPIO Augusto, 2005. «El terror como ejercicio del poder». En: Claudia ROSAS LAURO, ed.: *El miedo en el Perú. Siglos XVI al XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CHAREYRE-MEJEAN Alain, 1995: «La touche assassine». En: Colas DUFLO, Renée BALIBAR : *Philosophies du roman policier*. Fontenay-aux-Roses: E.N.S.

- COMAROFF Jean, COMAROFF John L., eds., 2006: *Law and Disorder in the Postcolony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CUETO Alonso, 2005: *Las grandes miradas*. Barcelona: Anagrama.
- DELUMEAU Jean, 2012: *El miedo en el Occidente*. Trad. M. ARMIÑO. Madrid: Taurus.
- ECHERRÍA Ingacio, 2007: «Nota preliminar». En: Roberto BOLAÑO: *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ Sergio, 2009: *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama.
- MANZONI Celina, 2011: «Discursos del cuerpo y construcción de memoria». *Taller de letras*, 49.
- MANZONI Celina, 2004: «Fernando Vallejo o el arte de la traducción». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 651–652.
- MARINA José Antonio, 2006: *Anatomía del miedo*. Barcelona: Anagrama.
- MATTALIA Sonia, 2008: *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880–2000)*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- NIELSEN Gustavo, 2004: *Auschwitz*. Barcelona: Alfaguara.
- PLUTA Nina, 2012: *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana del cruce de los milenios*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- REY ROSA Rodrigo, 2010: *Material humano*. Barcelona: Anagrama.
- RIVERA GARZA Cristina, 2009: *La muerte me da*. Barcelona: Tusquets.
- SAER Juan José, 2008: *La pesquisa*. Barcelona: Anagrama.
- SPERANZA Graciela, 2012: *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- UNGAR Antonio, 2011: *Tres ataúdes blancos*. Barcelona: Anagrama.
- VALLEJO Fernando, 2001: *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.
- VANOLI Hernán, 2010: *Pinamar*. Buenos Aires: Interzona.
- VÁZQUEZ Juan Gabriel, 2007: *Historia secreta de Costaguana*. Barcelona: Anagrama.
- VENTURA Antoine, 2007: «De la fragmentation et du fragmentaire dans l'oeuvre narrative de Roberto Bolaño». En: Karim BENMILLOUD, Raphaël ESTÈVE, eds.: *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- VILLORO Juan, 2004: *El testigo*. Barcelona: Anagrama.
- ŽIŽEK Slavoj, 2010: *El acoso de la fantasía*. Trad. C. BRAUNSTEIN SAAL. México: Siglo XXI.

Síntesis curricular

Nina Pluta es doctora por la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Actualmente trabaja en la Cátedra de Literatura y Lengua Española de la Universidad Pedagógica de Cracovia. Se especializa en la literatura hispanoamericana contemporánea. Es coautora (con Ewa Łukaszyk) de *Historia literatur iberoamerykańskich* y autora de *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana en el cruce de los milenios*. Ha traducido al polaco obras de Roberto Bolaño y Juan José Saer, entre otros.

Representaciones universalistas
de la violencia:
Narrativa y teatro
hispanoamericanos del siglo XXI





ADRIANA SARA JASTRZEBSKA

Universidad de Bielsko-Biala

Angosta: el miedo de todos los miedos

ABSTRACT: The crime novel, which in modern literature has become a kind of a new social novel dealing with topics such as different expressions of violence, crime or corrupt societies, is hardly ever separated from its true realistic and urban Aesthetics. However, in order to build a scenario of a noir novel and convey the air of terror and threat, some authors resort to a repertoire of narrative aspects typical for a horror story, thus transforming the reality into a thriller or giving it some fantasy touch.

The following article analyses the space configuration presented in *Angosta*, a novel by Colombian writer Héctor Abad Faciolince and it proposes to interpret the story as a sort of universalistic thriller in which various human fears of an era of globalism and late capitalism get together.

KEY WORDS: Colombian fiction, violence, Héctor Abad Faciolince, crime fiction

La novela negra, al tratar temas de violencias múltiples, crímenes o sociedades corruptas, raras veces se aleja de sus estéticas genuinas realistas y urbanas. Huelga decir que el realismo actual, casi siempre dotado de un adjetivo, difiere mucho de su antecedente decimonónico. No obstante, la novela negra contemporánea se ha convertido en una suerte de nueva novela social: sirve como instrumento de diagnosticar el estado de las sociedades y denunciar las crisis. En general, los escenarios urbanos negros en Hispanoamérica tienen sus correspondientes extratextuales identificables; baste con mencionar la Medellín de Jorge Franco y Fernando Vallejo, la Culiacán de Élmer Mendoza o la Tijuana de Luis Humberto Crosthwaite. Sin embargo ocurre que, para construir escenarios de novela negra y representar un ambiente de terror y peligro, algunos autores recurren al repertorio narrativo de la novela de terror, tiñendo el mundo representado de toques fantásticos, alegóricos y simbólicos. Cuando un autor decide huir de los correspondientes extratextuales directos y conscientemente explota las tensiones entre cronotopos ficticios y ciudades reales, construyendo el espacio de la novela a partir de dichas tensiones, una novela negra o de intriga se aleja de su

contexto local, se vuelve universal y, dado el ambiente negro, puede convertirse en un *thriller*¹. Este es el caso de *Angosta* del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince, la novela publicada en 2003².

La historia narrada se ambienta en la ciudad ficticia de Angosta, «una estrecha ciudad de tres pisos, tres gentes y tres climas» (ABAD FACIOLINCE, 2004: 19). El espacio de la ciudad, por razones históricas y políticas, queda dividido en tres Sectores. Las escasas élites, con título de dones, viven en el Sektor F, Tierra Fría, «un altiplano grande y fértil al que le dicen Paradiso [...] en una plácida ciudad bien diseñada, limpia, moderna, infiel y a veces fiel imitación de una urbe del Primer Mundo enclavada en un rincón del Tercero» (2004: 19). Tierra Templada, el Sektor T, es poblada por los segundones, la clase media. El Sektor C, Tierra Caliente, es el antiguo territorio de los esclavos, ahora habitado por millones de tercerones, la clase más baja, la más pobre y, al mismo tiempo, la más numerosa. La política oficial de Apartamiento mantiene los tres sectores separados, para garantizar la seguridad de los angosteos.

En este mundo fictivo, que en realidad son tres mundos, se ambienta la historia del protagonista, Andrés Zuleta, segundón, poeta joven, tímido e idealista que trabaja para una organización no gubernamental en Tierra Fría. La organización se opone a la oficial política de Apartamiento; al joven se le encomienda la investigación sobre los autores de asesinatos políticos que ocurren en un lugar en el Sektor C, llamado el Salto de los Desesperados. El muchacho, fotografiando uno de los crímenes, es sorprendido por los testaferreros de un mafioso y termina como un cadáver anónimo más en el Salto.

El segundo protagonista es Jacobo Lince, de 39 años, librero, un tipo intelectual y mujeriego, que a pesar de tener dinero suficiente para vivir en Paradiso, sigue en Tierra Templada con sus amigos y su librería de viejo. Zuleta es su vecino, y después de la muerte del muchacho, Lince tiene que decidir si va a poner su vida en peligro recuperando el material recogido por éste e incriminando a personajes reconocidos en la ciudad. Lo hace y pronto pierde su librería durante un incendio «accidental». Aceptará una muerte violenta o tendrá que emprender el camino del exilio, acompañado por su amiga y amante, Virginia Buendía.

¹ Al hablar del *thriller* nos referimos a un subgénero narrativo, literario y cinematográfico, cuyo objetivo principal es mantener al lector o espectador en un estado de tensión, atento al desarrollo de la acción de la obra. Ya que el ambiente de peligro, suspense y miedo constituye la esencia del género, en este trabajo, analizando *Angosta* establecemos cierta equivalencia entre el *thriller* y la novela de terror. En nuestra opinión la novela abadiana combina los dos géneros afines, en función del desarrollo de la trama.

² La fecha indicada es de la primera edición en Colombia. En este trabajo se usa la primera edición europea, de Seix Barral, de 2004. Todas las citas textuales son de esta edición, entre paréntesis se indica el número de la página.

Como sugiere el título de la novela, la configuración del espacio, la ciudad de Angosta, se ve privilegiada respecto a los ingredientes tradicionales del género negro. Lo que se investiga no es un crimen particular, sino toda una maquinaria de violencia que determina el carácter de este lugar. La actitud detectivesca y la investigación llevada a cabo por los personajes tienen como objetivo principal poner a descubierto los mecanismos de funcionamiento de Angosta y las fuerzas oscuras que la gobiernan. La novela empieza y concluye con la misma constatación: «Salvo el clima que es perfecto, todo en Angosta está mal. Podría ser el paraíso, pero se ha convertido en un infierno» (ABAD FACIOLINCE, 2004: 14, 397). En este sentido podríamos tratar la historia de Andrés, Jacobo y Virginia como una ilustración de la tesis presentada al principio y reiterada como conclusión: que una novela negra, sirviéndose de elementos de la novela de terror, puede convertirse en un *thriller* que trascienda todo contexto local, ofreciendo una narración universal sobre los miedos actuales.

Para muchos investigadores, la novela se enmarca en la larga y nefasta tradición de la violencia colombiana, constituyendo «una versión moderna de *La vorágine* donde ya no es la selva la que se traga al hombre, sino la urbe y el otro, su semejante, que cumple el papel rousseauniano de ser un lobo de su especie» (ESCOBAR MESA, 2006: 6). Óscar OSORIO (2005: 177) la interpreta como recreación sintética de la violencia colombiana de los últimos años. Sin cuestionar las observaciones que los autores mencionados hacen, en el presente artículo proponemos, a través del análisis de la configuración del espacio de la ciudad de Angosta, una lectura de la novela abadiana como un *thriller* universalista.

El espacio de la novela se configura, desde las primeras páginas, a través de dos procedimientos y dos puntos de vista principales. Uno es la lectura de un tratado sobre Angosta, del que los lectores – simultáneamente el protagonista Jacobo Lince y nosotros – podemos enterarnos sobre la geografía y la historia de la ciudad. El autor de dicho tratado, intratexto crucial de la novela, es un tal Heinrich von Guhl. Ya que von Guhl es un personaje real, profesor de una de las universidades colombianas (véase: SILVA LIÉVANO, 2009: 104), y Angosta un nombre de una ciudad ficticia, desde el principio se señala que el espacio de la novela se construirá a partir de la tensión entre lo real y lo ficticio, se sugiere cierta ambigüedad interpretativa. Leyendo, el protagonista está reflexionando y sus reflexiones acerca del ambiente y el pasado complementan lo leído. El segundo punto de vista es el de Andrés Zuleta, que se mueve entre la Zona T y la Zona F, observando el entorno y facilitando al lector la actualidad de Angosta. En general, la configuración del espacio de la novela se realiza en tres planos: la descripción (correspondiente sobre todo al tratado de von Guhl y las observaciones del narrador omnisciente focalizadas desde los personajes), la narración (correspondiente a los movimientos y acciones de los protagonistas) y el diálogo (que nos ofrece ciertas interpretaciones intradiegeticas de la realidad angosteña).

Un Aleph invertido: condensación de las violencias

Una primera y muy obvia pregunta que surge, a medida que vamos conociendo la ciudad, es ¿hasta qué punto Angosta puede identificarse con Colombia o Latinoamérica reales? Héctor Abad al hacer referencia en este tema insiste en «no establecer una homología entre el universo espacio-temporal de la novela atravesado de fronteras naturales y artificiales y lo que ha sucedido y sucede en Medellín, Bogotá o cualquier otro lugar del mundo con características afines a lo narrado» (ESCOBAR MESA, 2006: 5). Para el novelista colombiano «un espacio imaginario ha sido siempre una herramienta muy útil en literatura para poder hablar más cómodamente sobre la realidad, sin que esta ejerza su molesta dictadura» (2006: 5).

En concordancia con ello distinguimos por lo menos tres fenómenos que le permiten construir el espacio imaginario de Angosta, aludiendo, pero a la vez eludiendo su identificación extratextual, y lo que es crucial, desde el punto de vista del presente trabajo, convierten un caso particular en una suerte de alegoría o parábola. Son la contrafactualidad (o apocrifidad)³, la síntesis y la intertextualidad.

La relación apócrifa o contrafactual que une la Angosta novelesca con la Colombia real se va sugiriendo de manera muy sutil en los extensos párrafos del tratado de von Guhl. Las primeras frases que describen la ubicación geográfica de este territorio bien podrían referirse a Colombia. La primera señal de contrafactualidad consiste en evocar, entre los nombres identificables de los ríos colombianos (Caquetá, Putumayo, Amazonas, Patía y Atrato) dos nombres de «ríos paralelos y mellizos, el Yuma y el Bredunco» (ABAD FACIOLINCE, 2004: 12). Al usar los nombres precolombinos de lo que son hoy los ríos Magdalena y Cauca, el autor da a los lectores la primera señal de la ficcionalización de la geografía identificable, aunque el fragmento cierra de esta manera: «Este territorio, desde hace un par de siglos, es conocido con el nombre que, si la historia del mundo no fuera una cadena de absurdas casualidades, debería llevar toda América: Colombia» (2004: 12). Hablando de casualidades, y además absurdas, Abad Faciolince vuelve a señalar el carácter apócrifo del cronotopo representado. En los fragmentos siguientes del tratado de von Guhl se explica el origen de los angosteños: aquí también la historia y la actualidad étnica de Colombia corresponden a la imagen literaria. La situación política anterior a la segregación, a su vez, hace pensar en la Colombia desestabilizada de las últimas décadas del siglo XX: «[...] los tiempos de atentados de la guerrilla, los secuestros masivos,

³ Usamos el término en el sentido propuesto por McHALE (1987: 90). El concepto de la ficción contrafactual de RITTER (1999: 37) puede entenderse en este caso como sinónimo y así los usamos en este análisis.

las masacres de la Secur, los ajustes de cuentas entre bandas de contrabandistas, las explosiones humanas de los kamikazes y las bombas de los narcos» (26). Así, el Apartamiento sería una versión ficticia contrafactual del Plan Colombia y la política neoliberal. De este modo, la Angosta abadiana es y a la vez no es, Colombia. Lo que es más, alude igualmente a otros espacios latinoamericanos y mundiales.

Los procedimientos contrafácticos y apócrifos en la configuración del cronotopo de la novela se ven complementados por una particular condensación o síntesis de la(s) realidad(es) actual(es) o pasada(s).

La condensación principal se observa en la geografía de Angosta. Siendo una ciudad de tres pisos y tres climas, combina las características de tres ciudades colombianas más importantes: Bogotá (que correspondería al Sektor F), Medellín (Sektor T) y Cali (Sektor C) y reúne sus particularidades: un altiplano, un valle o una zona azucarera. Observa Vera Toro, que en su artículo analiza estas correspondencias de manera mucho más exhaustiva:

Por su altimetría particular y por su ubicación geográfica en un no-lugar (u-topos) de la realidad colombiana (sin llegar jamás al lugar feliz del eu-topos), la ciudad imaginaria puede interpretarse como una síntesis o esencia de las tres ciudades más grandes, o incluso de todas las ciudades colombianas a la vez. Su carácter de súpercapital se extiende incluso a características de otras mega cities internacionales...

TORO, 2013: 5

Toro con acierto compara la configuración de la ciudad de Angosta al Aleph borgeano invertido:

El desafío que ha abordado Abad Faciolince de narrar una superciudad como alegoría de la realidad actual, de reunir toda Colombia y todas las ciudades condensándolo todo en un sólo espacio ficticio, invierte de cierta manera la capacidad del aleph, que contiene una expansión infinita de espacio. [...]

El exceso descriptivo en Angosta no se limita a aspectos espaciales, a la acumulación de detalles geográficos y la extensión de una variedad paisajística máxima, sino crea una especie de vidrio ustorio de un eclecticismo político y social, mundial y anacronista que combina también en el nivel lingüístico y discursivo, diversos tópicos excedentes de rincones alejados del planeta: la sectorización por países garantes y la construcción de una frontera física alude al Berlín después de 1945 y a su muro con el Check Point Charlie. La nomenclatura no española de *obstacle zone* y 'Paradiso' completan la imagen multicultural o globalizada de los actores de control. La estructura de castas sociales se practica, entre otros, en la India, y la política de Apartamiento se asemejan mucho a algunas prácticas del régimen de Apartheid en Sudáfrica. Las preguntas que tienen que contestar los segundones y tercerones cuando

pasan por el Check Point al Sektor F son casi idénticas a las que uno recibe en un avión a los Estados Unidos. La práctica horriblemente eficaz de los ‘Siete Sabios’ y de sus esbirros de hacer ‘desaparecer’ a ciudadanos demasiado librepensadores en las profundidades del Salto evoca el trauma argentino.

TORO, 2013: 9–10

Además, las repetidas menciones de la amenaza terrorista aluden directamente a los demonios surgidos tras los atentados del 11 de septiembre de 2001.

De esta manera, el espacio representado en la novela constituye una suma de las prácticas políticas violentas locales, de Colombia y Latinoamérica, así como las globales, aludiendo a experiencias dolorosas de varias regiones del mundo. Condensadas en esta ciudad ficticia, crean un escenario genuino de un *thriller*, un escenario en que el peligro y la violencia surgen como natural consecuencia de las condiciones geográficas, históricas y políticas.

Hipercapitalismo *gore*

En Angosta, como en un vidrio ustorio, son condensadas todas las prácticas políticas nefastas del mundo real, sin embargo la regla mayor que rige esta realidad y determina la política del Apartamiento no es la ideología, sino la economía. Los dones, habitantes de Tierra Fría, «no constituyen una raza, ni su nombre es un verdadero título de alcurnia, sino que es una forma tradicional como en Angosta se refieren a los ricos» (20). Aunque el acceso a la zona privilegiada está totalmente restringido, se puede comprar: cada uno que posea un millón de dólares tiene derecho a instalarse en el Sektor F. Estamos entonces ante una visión de un mundo hipercapitalista y extremadamente neoliberal en que el capital privilegia más que cualquier otra cosa. Existe igualmente la versión angosteña del sueño americano:

‘Algún día algunos de ustedes, si se portan muy bien y trabajan muy duro, podrán vivir también aquí’, decía la maestra. ‘Harán parte de los elegidos, llegarán a ser dones, y quizá se acuerden de la maestra que alguna vez les anunció el futuro’.

(24)

No obstante, al conocer la suerte de los personajes de la novela, nos aseguramos que las oportunidades de ascenso social no son más que una ilusión.

En Angosta se observan todas las características de la dinámica neoliberalista urbana (véase: JANOSCHKA, 2011: 121–123) y sus consecuencias: la polarización económica, la «especialización» de los espacios urbanos, la proliferación de una

estética aséptica y una particular destrucción del espacio por la política espacial que en este caso consiste en la exclusión de ciertos grupos. Lo experimenta el protagonista Andrés Zuleta en su primera visita en el Sektor F:

[...] terminado el ascenso a Paradiso y superadas las ventanillas del Check Point, se tiene de inmediato la sensación de estar ya en un país del Primer Mundo: poca gente, muy poca gente, ambiente limpio, luminoso, brillante, con pocos pobres, sin mendigos, lleno de casas amplias y resplandecientes con las fachadas em revoque de piedra blanca, edificios modernos o muy bien restaurados, jardines, flores, setos sembrados con orden y concierto. El único peligro son los atentados.

(30)

La desintegración, privilegiada por las condiciones naturales, se convierte en una fuerza autotélica; es a la vez causa y consecuencia de las diferencias económicas entre la gente:

La ciudad no se dividió de un día para otro; ya, en parte, había nacido separada por la geografía y por la riqueza de los habitantes de los distintos sitios. Los tres niveles, o los tres pisos de la ciudad hicieron que esta división fuera más clara y nítida que en otras partes del país y del Mundo.

(27)

La segregación y polarización no es sólo un hecho; es un proceso que en Angosta, conforme a la lógica hipercapitalista neoliberal, va progresando:

Antes las ciudades requerían muros que las defendieran del exterior, de los bárbaros o de la selva. Angosta es tan salvaje que requiere muros internos que la defiendan de sí misma. Antes de la política de Apartamiento había un muro invisible que separaba la ciudad miserable de la ciudad opulenta. Ahora están construyendo esa especie de muralla china, aunque el modelo, según dicen, está copiado del Medio Oriente⁴.

(244)

Las murallas metafóricas, invisibles, se materializan. Así el ambiente de terror y miedo, más que ser consecuencia de paisajes terribles, se ve determinado por el colapso de la ciudad como espacio de integración. Si Angosta sirve como territorio integrador es para integrar las prácticas violentas del mundo. La violencia y el crimen se usan «como solución primera y última para preservar el orden» (MEDRANO-OLLIVIER, 2013: 172). El poder oscuro y oculto de los Sie-

⁴ Una muralla que en 2003, cuando se publicó la novela, evocaba el Muro de Berlín, la muralla fronteriza entre los EEUU y México que se estaba construyendo o un reciente muro que tenía que proteger Israel del terrorismo palestino. Hoy en día, con otras murallas emergentes en Europa, varios aspectos de la novela abadiana amplían y actualizan su significado.

te Sabios, un suerte de gobierno o tribunal supremo, se basa en la fuerza del Ejército y la de la Secur, organización paramilitar responsable de seguridad y de limpieza social. El éxito y el bienestar de los dones dependen del ejercicio de la violencia, haciendo pensar en la visión del capitalismo *gore* de la filósofa mexicana Sayak Valencia y su concepto de *necroempoderamiento* que traduce la muerte y el número de cadáveres en más poder (VALENCIA, 2010: 15).

Los Siete Sabios que conforman un «Consejo, una especie de pequeño tribunal muy influyente» (97) son representantes de los sectores más importantes de la sociedad de Tierra Fría. El objetivo de este cuerpo es proteger y apoyar la política de Apartamiento, lo que desemboca en constituirse un orden jurídico paralelo al del Estado, aunque alejado de cualquier concepto del derecho y libertades fundamentales. Las decisiones de los Siete Sabios «constituyen la aplicación de una especie de derecho natural que designa como natural la exclusión y la concentración de la riqueza por parte de un solo grupo social» (MEDRANO-OLLIVIER, 2013: 178). Sin vacilar mucho condenan a muerte a cada uno quien se oponga a los dictados de la política de Apartamiento. Se consideran como crímenes, el sindicalismo, la crítica del régimen, algunos libros y actividades artísticas, toda transgresión o inobediencia. Se criminalizan todos los derechos propios de las sociedades democráticas⁵. Los Tercerones, considerados una especie sub-humana, son condenados y eliminados físicamente de manera masiva. El brazo operativo del tribunal, la Secur, dispone de mucha autonomía en la ejecución de la «justicia» angostea, lo que se traduce en una violencia desenfrenada, crueldad inhumana e impunidad total.

La exclusión por separación y la eliminación física de enemigos ostentan rasgos de lo que LEVI-STRAUSS (1970: 390) llama, respectivamente, antropoemia y antropofagia. Las clases bajas son «vomitadas» fuera del organismo de la sociedad a través de toda una serie de fronteras, mientras los enemigos ideológico son devorados y sus restos – en otro acto émico – arrojados del Salto de los Desesperados.

Locus terribilis: la dimensión dantesca de *Angosta*

No cabe duda que el parentesco de *Angosta* y *La Divina Comedia* (así como toda la dimensión intertextual de la novela abadiana) merecería un estudio aparte, ya que las alusiones a la obra de Dante son numerosísimas a varios niveles de la historia narrada. Para Óscar OSORIO (2005: 179) la comparación de *Angosta* con el infierno constituye un motivo clave de la novela.

⁵ Véase el interesante análisis de Carmen MEDRANO-OLLIVIER (2013).

Además de la visión de la geografía y la realidad angosteña que en su totalidad resulta infernal, en la novela hay alusiones puntuales en la onomástica («la cuesta de Virgilio», «la carrera Dante»). A escala micro, una reinterpretación de *La Divina Comedia* puede estar representada por el hotel La Comedia en que viven los protagonistas: un edificio cuyos nueve pisos habitados por varios personajes más o menos estafalarios corresponden a los nueve círculos infernales de Dante. Lo que es más, la mujer que introduce a Jacobo Lince a Paradiso se llama Beatriz y la que hace de su guía por el infierno de la Tierra Caliente – Virginia.

La onomástica se ve en *Angosta* como un factor que contribuye a configurar el espacio infernal. El espacio utópico de los dones tiene el nombre de Paradiso, mientras en la Tierra Caliente los puntos de orientación son la cascada El Salto de los Desesperados cuya base es Boca del Infierno. Así, el viaje emprendido por los protagonistas se interpreta expresadamente como una suerte de catábasis o descenso al infierno.

Igualmente ocurre en el plano simbólico. Conforme a la evolución – o mejor dicho el deterioro – del espacio, cambian los nombres propios:

Cuando Angosta era otra cosa, la casa quedaba en un barrio bueno, Prado, y en una carrera que se llamaba Dante. Después el sitio se fue deteriorando, Prado empezó a llamarse Barriotriste, la carrera Dante se convirtió en 45D.

(35)

La destrucción del espacio urbano se refleja en la onomástica: la sustitución del nombre del poeta por un número se puede interpretar como un rechazo simbólico de la herencia humanista que Dante Alighieri podría simbolizar. En Angosta se observa una deshumanización progresiva de la realidad humana y urbana; mientras tanto los elementos de la naturaleza parecen cobrar personalidad y autonomía. El río Turbio se describe como «revuelto y **malgeniado**, con remolinos **hambrientos** en la corriente, con meandros y **dudas** en su curso **caprichoso** [...]. Le pusieron río Turbio no tanto por sus aguas nunca diáfanas, sino más bien por su **índole indecisa y traicionera**»⁶ (15).

Las incursiones de Lince a Tierra Caliente abundan en descripciones que consecuentemente construyen la visión dantesca del espacio. Sirva de ejemplo el momento en que Jacobo observa un incendio de uno de los asentamientos más miserables del Sektor C:

[...] desde la ventana, miró el espectáculo conmovedor y hermoso (por lo distante) de Versalles ardiendo: una colina de fuego contra el horizonte, como un cuadro de El Bosco visto desde lejos. Una montaña de llamas azules y ana-

⁶ La negrita es mía.

ranjadas, una humareda que llenaba el cielo. La televisión, a sus espaldas, sólo tenía ojos para las nalgas de las modelos (desfile de ropa interior, ojos voraces de ministros) [...].

(295)

En el fragmento citado vemos muchos de los elementos que configuran el espacio representado en *Angosta*: la separación, distanciamiento, indiferencia que permiten contemplar tragedias ajenas de modo puramente estético, como una obra de arte.

Conclusión

Angosta de Héctor Abad Faciolince es una novela que a duras penas se somete a clasificaciones genéricas. Si la interpretamos como una novela negra, es por su ambiente de crimen y amenaza, por los personajes que emprenden acciones de detectives en busca que solucionar los enigmas y por el compromiso – aquí disimulado bajo el carácter alegórico de la ciudad – con la realidad actual.

No obstante, como novela negra, por la condensación de violencias en un territorio reducido, por el ambiente de hostilidad y peligro, resultado de la polarización social, y, *last but not least*, las alusiones intertextuales al infierno de Dante, en nuestra opinión, *Angosta* se aproxima a un thriller, trascendiendo lo colombiano y lo latinoamericano, para ofrecer una visión del miedo de todos los miedos del mundo actual. Merece una reflexión el hecho de que en el siglo XXI lo que da miedo, lo que provoca terror y asombro, no sea lo sobrenatural, sino las consecuencias nefastas de acciones y actitudes humanas: hipercapitalismo y globalización, en que unos privilegiados, borrando las fronteras entre países y economías, insisten en multiplicarlas y materializarlas dentro de las sociedades.

Bibliografía

- ABAD FACIOLINCE Héctor, 2004: *Angosta*. Barcelona: Seix Barral.
- ESCOBAR MESA Augusto, 2006: «*Angosta* de Héctor Abad Faciolince: Los check-points o el nuevo ‘locus terribilis’». *Inti: revista de literatura hispánica*, 64, 3–21.
- JANOSCHKA Michael, 2011: «Geografías urbanas en la era del neoliberalismo. Una conceptualización de la resistencia local a través de la participación y la ciudadanía urbana». *Investigaciones Geográficas*, 76, 118–132.

- LEVI-STRAUSS Claude, 1970: *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Eudeba.
- MCHALE Brian, 1987: *Postmodernist Fiction*. London/New York : Routledge.
- MEDRANO-OLLIVIER Carmen, 2013: «Del crimen como forma de justicia». *América*, 43, 171–186.
- OSORIO Óscar, 2005: «*Angosta* y el ancho caudal de la violencia colombiana». *Polígramas*, 22, 177–188.
- RITTER Hermann, 1999: «Kontrafaktische Geschichte. Unterhaltung versus Erkenntnis». In: Michael SALEWSKI (ed.): *Was wäre wenn. Alternativ- und Parallelgeschichte: Brücken zwischen Phantasie und Wirklichkeit*. Stuttgart: F. Steiner, 13–42.
- SILVA LIÉVANO Edilson, 2009: «La ciudad como cronotopo real histórico y la configuración del espacio de ficción en la novela *Angosta* del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince». *Folios*, 29, 97–110.
- TORO Vera, 2013: «La ciudad-aleph: *Angosta* de Héctor Abad Faciolince ». *Amerika*, 9, < <http://amerika.revues.org/4248>>. Fecha de la última consulta: el 13 de marzo de 2016.
- VALENCIA Sayak, 2010: *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.

Síntesis curricular

Adriana Sara Jastrzębska es doctora en Humanidades (2007) por la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Su tesis de doctorado trata de la metanovela historiográfica. Desde 2008 es profesora adjunta en la Cátedra de Filología Hispánica de la Universidad de Bielsko-Biała (Polonia). Los artículos publicados versan sobre la narrativa actual hispanoamericana, novela negra, imágenes literarias de la violencia en América Latina, narrativa de las drogas y metanovela. Es autora de un libro monográfico sobre la nueva novela histórica en la literatura hispanoamericana.



ANNA WERMAN

Universidad Maria Curie-Skłodowska de Lublin

La visión del terrorismo en *Las cloacas del paraíso* de Jorge Díaz

ABSTRACT: The present article outlines the problem of terrorism in *The Sewers of Paradise* by Jorge Díaz. Moving it to the current times, the play uses the Biblical myth of Cain and Abel, however, with a completely changed original meaning. The world presented in the play is full of absurd situations highlighting an individual's incomprehension of the events that shape today's socio-political scene. Díaz questions the ethics of the current world, emphasizing the following problems: the religious intolerance, authority abuse, opportunist manipulation, xenophobia, discrimination of women, conformism and solitude of the individual lost in a cruel and hostile universe. Generally, the work investigates the concept of terrorism and shows its complexity. The model of the "triangle of violence" by Johan Galtung is used here. Díaz presents the phenomenon of aggression in terms of structural, cultural and direct violence.

KEY WORDS: Jorge Díaz's *The Sewers of Paradise*, terrorism, religious intolerance, the Biblical myth of Cain and Abel, the violence triangle.

El término «terrorismo» significa «dominación por el terror o sucesión de actos de violencia ejecutados para infundir terror» (DRAE, 1992: 1396). En la literatura dirigida al estudio de esta problemática se observan diferentes enfoques analíticos. Los investigadores suelen clasificar el terrorismo teniendo en cuenta tanto su difusión en distintos ámbitos: nacional, internacional, grupal o individual, como su motivación que, en muchas ocasiones, alude a la política, la religión, la psicología o la economía (CARRASCO JIMÉNEZ, 2010: 3–4).

Para completar el presente acercamiento al concepto del terrorismo, cabe mencionar la inestimable aportación de Johan Galtung, el creador del famoso «triángulo de la violencia», que fijó tres tipos de violencia: la directa que se manifiesta en los visibles actos de terror, como muertes, heridas, devastación de bienes materiales; la estructural que conlleva el sometimiento de los que la padezcan a diferentes carencias y a la explotación de mano de los que tienen

el poder; y la cultural que hace uso de la ideología o la religión para justificar la aplicación de la violencia en general, sea esta directa o estructural (HUESO GARCÍA, 2000: 7–8). GALTUNG entiende la violencia como «afrentas evitables a las necesidades humanas básicas» (2003: 9), agrupadas estas últimas en cuatro clases de necesidades: de supervivencia, de bienestar, de representación y de libertad. A su vez, el investigador propone la siguiente tipología de la violencia presentada en la tabla 1 (2003: 10).

Tabla 1

Tipología de la violencia

Violencia	Necesidades			
	supervivencia	bienestar	identitarias	libertad
Directa	muerte	mutilaciones, acoso, sanciones, miseria	desocialización, resocialización, ciudadanía de segunda	represión, detención, expulsión
Estructural	explotación A ^a	explotación B ^b	penetración ^c , segmentación ^d	marginación, fragmentación

^a La explotación A provoca muertes por hambre o enfermedades.

^b La explotación B obliga a la gente a vivir en un estado permanente de miseria.

^c La imposición de la identidad del grupo privilegiado al sector marginado.

^d La segmentación consiste en la desinformación de los grupos desfavorecidos a los que se suele proporcionar solo una opinión parcial de los hechos.

En este artículo intentaremos descubrir cómo el modelo de Galtung se refleja en la obra teatral que constituye el objeto de nuestro estudio.

Jorge Díaz¹ (1930–2007), al igual que muchos artistas contemporáneos, se declaró en desacuerdo con la actividad terrorista que en los últimos años ad-

¹ Jorge Díaz es considerado como uno de los más emblemáticos dramaturgos chilenos. Su primer éxito dramático llega con el estreno en 1961 de sus dos obras primerizas: *Un hombre llamado Isla* y *El cepillo de dientes*. De estas dos piezas surge la esencia de la estética dramática del autor. Incluso en las obras escritas en el ocaso de su vida encontramos las mismas obsesiones y tendencias que las que impulsaron al dramaturgo a empezar su larga y prolífica carrera teatral. Entre los temas más frecuentes en su obra predominan: la soledad, la incomunicación matrimonial, la imposibilidad de entender el caos en el que se ve sumido el hombre, la vida en el seno de una sociedad represiva que imposibilita el desarrollo personal del individuo. En 1965 Díaz abandona Chile para pasar una larga temporada en España. Gracias a su estancia en Europa, el dramaturgo empieza a percibir la política latinoamericana desde una perspectiva totalmente diferente, abriéndose, al mismo tiempo, a la cultura de sus ancestros; lo cual lo convierte en un autor de alcance universal, capaz de unir con un puente virtual dos continentes. Su obra engloba múltiples temas sociopolíticos de ámbito internacional, tomando como centro de interés los asuntos chilenos y españoles. En su obra encontramos los ecos de los regímenes dictatoriales que convulsionaron el mundo hispanohablante, exilios a los que se vieron forzados sus compatriotas, innumerables privaciones, represiones, torturas y desapariciones orquestadas por las autoridades

quiere cada vez más fuerza. *Las cloacas del paraíso* (2006) retrata este problema tomando como punto de referencia el mito bíblico de Caín y Abel. El mismo dramaturgo, en el prólogo a la obra, habla de dos acontecimientos que convulsionaron el mundo entero inspirando la creación de la pieza: el atentado terrorista a las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001 y el homicidio del 11 de marzo de 2004 que tuvo lugar en Madrid. Estos dos sucesos, junto con la crueldad generada por los conflictos de Oriente Medio, hacen que el autor sienta la necesidad de expresar su objeción a todo tipo de actividad violenta, especialmente, a la que se realiza en nombre de Dios:

Me duele [...] que las guerras más sangrientas se produzcan, por lo menos indirectamente, por la intolerancia de los tres monoteísmos excluyentes: el judaísmo, el islam y el cristianismo. Creo en Dios, pero no en los admiradores de Dios².

DÍAZ, 2006: 2

Asimismo, el concepto de la religión adquiere una importancia fundamental en la obra. Cabe destacar que no se trata de una simplificación del problema de la intolerancia entre estas tres religiones. Como lo explica el propio autor, la fe no tiene nada de malo. Lo que sí lo tiene es la falsa interpretación de la Sagrada Escritura. Todos los monoteísmos anteriormente mencionados se basan en principios similares que valoran el bien, el amor a Dios y al prójimo, la conducta virtuosa del hombre que está obligado a llevar una vida humilde y sumisa. Por tanto, no existe ninguna razón que justifique un acto de terror. Incluso, en el Corán se precisa que la guerra santa es la última medida que un musulmán debe tomar en caso de que su religión resulte atacada (*El Sagrado Corán*, 2: 190–195).

Aparte de investigar la problemática del terrorismo, la obra de Díaz expone los siguientes temas: el abuso del poder, la discriminación de la mujer, la xenofobia y la degradación de lo humano; que a la vez se van entrelazando con la soledad del individuo que lucha por cambiar su destino, para después dejarse vencer en el intento. Además, la pieza incita a reflexionar sobre los daños que causa el conformismo combinado con una fuerte dosis de prejuicios. Todo ello se ve aplastado por unas imágenes apocalípticas que echan sombra a la realidad en que se mueven los protagonistas.

que violaban los más básicos derechos humanos. *Las cloacas del paraíso* es la única obra que trata sobre el problema del terrorismo en la actualidad. El dramaturgo deja escritas más de 90 obras teatrales para adultos por las que recibió numerosos premios en España y en Chile.

² Esta cita proviene del prólogo a la obra *Las cloacas del paraíso* (2006), escrita por Jorge Díaz. Como el texto analizado en el presente artículo nunca ha sido publicado, tanto esta cita como las que aparecerán a continuación se encuentran en la página de Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral: <[http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?orden=numero, numero 242](http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?orden=numero,numero%20242)>. Fecha de la última consulta: el 27 de enero de 2016.

Las cloacas del paraíso desarrolla y, al mismo tiempo, modifica por completo la parábola de Caín y Abel. Debido a que dicha historia es comúnmente conocida, no estimamos necesario resumirla en este artículo, por lo cual, pasamos directamente al análisis del universo representado en la obra en el que destaca un gran contraste entre el paraíso creado por Dios en la Biblia y el microcosmos en el que viven los protagonistas: Adán, Eva, Caín, Abel, Padrino y Betsabé. Es un mundo dominado por el pecado y la lujuria. Los acontecimientos representados en la pieza no siguen ningún orden lógico optando por la estética del absurdo, lo cual pone de relieve la imposibilidad de explicar las reglas por las que se rige el mundo actual. *Las cloacas del paraíso* posee muchas características del antiteatro. El lugar en el que se desarrolla la acción es impreciso, aunque las indicaciones espaciales hechas por Adán y Abel nombran los siguientes espacios: «la calle 42 de Manhattan», «un patio trasero del East Village», «Judea, quizás, en Palestina», «el sótano de un edificio deshabitado» (DÍAZ, 2006: 3). La calle 42 constituye el centro cultural y comercial de Manhattan, es conocida tanto por sus teatros como por sus sex-shops y clubes de striptease. Así que no es de extrañar que la obra tenga una forma de espectáculo de musical y que su principal presentador y, al mismo tiempo, actor sea un homosexual travestido. El teatro «Paraíso» tiene un carácter exclusivo, ya que exige que todos los espectadores enseñen a la entrada su certificado de pureza de sangre, al igual que se hace en el resto de las instituciones culturales neoyorquinas. Así pues, el visitante tiene que registrarse y, más adelante, pasar por un detector de metales para minimizar el riesgo de un atentado terrorista. Todas estas prevenciones presentan una visión degradada de la sociedad que está completamente dominada por el miedo a un posible ataque terrorista y por la creciente xenofobia. Análogicamente, en uno de los parlamentos Abel pronuncia las siguientes palabras: «Quiero olvidarme que nací en Judea, que tengo sangre árabe y judía, sangre de apestados. Solo vale la sangre blanca» (DÍAZ, 2006: 15).

Abel es un personaje superficial, centrado en su aspecto exterior y en la experiencia carnal. El mismo, en la introducción a la obra que se representará en el «Paraíso», admite que la espiritualidad deja de tener importancia destacando una continua degeneración de la raza humana: «Empieza la fiesta de los sentidos, aunque dejaremos, por supuesto, un pequeño espacio para el espíritu, porque el pobre abulta muy poco» (DÍAZ, 2006: 2).

Como podemos observar, Jorge Díaz emplea en su obra el motivo del teatro dentro del teatro con el que consigue romper la ilusión teatral. El espectador asiste a una ficción distanciándose a su vez de todo lo que ocurre en el escenario. Los personajes del drama se ven obligados a representar una obra titulada *La balada de Caín* en la que los protagonistas están condenados a vivir sus propios destinos, al igual que los protagonistas de *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello. En ambas obras los protagonistas son tratados como meras marionetas que viven su tragedia una y otra vez, sin poder remediarlo.

En *Las cloacas del paraíso* Abel es una persona muy demandada en el mundo teatral. Además, es el protegido del poderoso. Llegados a este punto, podríamos decir que la versión original del mito bíblico no se aleja tanto de su correspondiente teatral. No obstante, el Génesis muestra a un Abel obediente y virtuoso, mientras que en la obra teatral estamos ante un personaje vicioso, sumamente egoísta, capaz de sacrificarlo todo para lograr sus objetivos.

Con el estreno de *La balada de Caín*, se pretende inaugurar un nuevo género teatral, el de la improvisación controlada, lo cual es paradójico, dado que estos dos términos, la improvisación y el control, se excluyen mutuamente. Aquí aparece la principal diferencia entre la doctrina católica, en la cual el hombre dispone del libre albedrío, y la representación en la que los protagonistas están constantemente vigilados para que no se rebelen en contra de su destino: «Y si se rebelan nuestro servicio de vigilancia, ‘los ángeles del Paraíso’, los mantendrán a raya» (DÍAZ, 2006: 3).

El segundo personaje introducido en la obra es Adán que se dedica a buscar señales de Dios en un montón de receptores televisivos que tiene acumulados en su casa. Gracias a uno de ellos, nos enteramos de que Abel fue asesinado. Su cuerpo fue hallado en el metro de Harlem. La noticia va precedida de una publicidad de cereales que sale de otro televisor. Un rato más tarde, en la CNN se habla del mayor descubrimiento de la historia. Se encontró el cadáver de un hombre que murió desangrado y que sus orígenes se remontan a los tiempos del Génesis. Los dos acontecimientos están relacionados con la aparición de una quijada de asno que fue encontrada en los dos lugares del crimen. Todo ello, demuestra una gran complejidad de la obra que se compone de dos espacios temporales: la actualidad y los tiempos del Antiguo Testamento. Tanto el espacio como el tiempo parecen probar la tesis de que la historia fratricida retratada en la Biblia sigue vigente incluso hoy en día, aunque adquiere una nueva dimensión. La forma en la que nos enteramos de la noticia sobre el asesinato de Abel, es decir, por medio de unos televisores rotos que transmiten una serie de informaciones de interés— como lo son la muerte de un bailarín famoso o el descubrimiento arqueológico en un poblado esenio— mezcladas con unos insignificantes anuncios publicitarios; distorsiona y, al mismo tiempo, ridiculiza su muerte.

Adán es un hombre fácil de sugestionar, puesto que cree ciegamente en todo lo que ve en la televisión pensando que es el mismo Dios quien se dirige a él por medio de los televisores. Es un hombre fracasado que culpa a su mujer Eva de su desdicha. Incluso su aspecto físico exhibe a un ser miserable y desgastado. Esta imagen consumida del protagonista no sirve para que el público se apiade de él, sino más bien, para que sea burlado y desestimado como ser humano.

Anteriormente, Adán se dedicaba a desinfectar los retretes en los servicios de los Tribunales de Ministerio. Fue allí donde adquirió el conocimiento del Bien y del Mal. Sin embargo, muy pronto fue echado del trabajo, ya que su hijo

Cáin fue acusado de poner una bomba en un wáter del Tribunal haciendo volar por los aires a uno de los jueces. Esta disparatada historia pone de manifiesto el grado de influencia que ejercen los medios de comunicación en la vida del individuo. La televisión manipula a las masas de telespectadores alimentándolos con informaciones escrupulosamente seleccionadas:

EVA: [...] para ti no existe ni el día ni la noche, sólo esta maldita pantalla encendida.

ADÁN: No es la televisión, es el ojo de Dios.

[...]

ADÁN: Debemos estar atentos. Él nos vigila. Nos habla. Nos da órdenes.

EVA: A lo mejor fue Él quien ordenó el caos.

[...]

ADÁN: No es verdad. La única verdad es la que dice la televisión y no ha dicho nada.

DÍAZ, 2006: 4-5

Al final de la obra Adán se convierte en un mono. Esta degradación demuestra que el protagonista perdió por completo la capacidad de reflexión. Asimismo, con este personaje se pretende criticar el extremismo religioso que convierte a sus seguidores en seres irracionales y maniáticos.

Eva es una prostituta que quiere abrirle los ojos a su marido hablándole de las injusticias del mundo. A pesar de que no es la principal responsable de la expulsión de los primeros hombres del Edén, soporta toda la carga de la acusación que la convierte en la única culpable de todas las desgracias que acechan a la familia. Su desgaste físico no inspira los mismos sentimientos que en el caso de su marido. Es un personaje trágico que se dedica en cuerpo y alma a sacar a su familia adelante. Con el personaje de Eva se pretende criticar el establecimiento de la sociedad patriarcal que no tiene en cuenta los derechos de la mujer privándola de la libertad y sometiéndola a la voluntad del hombre. Eva cree que la vida de una mujer es comparable con la esclavitud: «[...] solo me regaló un cilicio, una mutilación del clítoris, un velo para cubrirme el rostro y un contrato para tenerme amarrada a la pata de la cama» (DÍAZ, 2006: 7).

Eva asegura que fue el dios de Adán quien creó el caos relacionado con el derrumbamiento de las Torres del cual fue acusado su hijo Cáin. Aquí aparece otra diferencia entre la Biblia y la obra. En la Sagrada Escritura Dios es quien ordena el caos en vez de provocarlo. Como es sabido, el mayor responsable del ataque terrorista del 11-S fue Osama bin Laden. Por tanto, podemos llegar a la conclusión de que el dios presentado en la obra es un terrorista.

Dios es un personaje cruel, rencoroso y vengativo que vigila constantemente a los hombres que se ven degradados a la categoría de objetos. Además, es culpable de las guerras más sangrientas que ha visto el mundo. No le importan las consecuencias de sus actos a menos que sirvan para lograr sus objetivos:

BIG BOSS: [...] Lo que me enfurece es el asesinato de Abel [...] Caín será ejecutado por mis 'marines' celestiales y su estirpe será borrada de la faz de la tierra. ¡No me importa nada la destrucción de las Torres, pero debajo de sus escombros está Abel, este trocito de carne querida, dulce como la miel!

DÍAZ, 2006: 19

En este fragmento se hace una mención a la política estadounidense de intervencionismo militar. El autor nos da a entender su sospecha acerca de los verdaderos motivos de la participación de EEUU en las guerras de Afganistán o Irak. Parece que estos conflictos se mueven por otras razones que las expresadas por su iniciador, George W. Bush, tratándose de unas guerras privadas.

La figura de Dios es polifacética, ya que tiene características que podrían atribuirse a las dos partes que forman el conflicto anteriormente explicado sin favorecer ninguna de ellas. Dios, sea este Osama bin Laden, George Bush u otro poderoso, es un personaje sumamente negativo. Se mueve únicamente por sus propios intereses en vez de velar por el bien de la gente. Abusa de su poder militar para hacer su propia justicia. El protagonista que encarna estas múltiples facetas del poderoso es un dios muy humano, ya que sus actos son impulsados por las mismas emociones que las que condicionan la vida de una persona. Además, en la obra aparecen varios nombres con los que se designa a este personaje: «Jehová», «Gran Jefe», «Mafioso», «Padrino», «Telejo», «Todopoderoso», «Protector», etc. Jorge Díaz juega con los distintos correlatos del Creador para mostrarnos que la religión no puede responsabilizarse de las injusticias inspiradas por un hombre, aunque algunos pretendan justificarlas con la fe.

Caín es un pobre trabajador físico que no ha llegado a triunfar en la vida. El atentado terrorista del 11-S, al igual que el asesinato de Abel, lo convierten en el principal sospechoso de los dos crímenes. Los medios de comunicación describen al asesino como «un hombre fuerte, moreno, de pelo rizado. Podría ser un hispano, un paquistaní, un negro o un palestino, aunque algunos aseguran que parecía judío» (DÍAZ, 2006: 4). En esta réplica se vuelve a insistir en el problema del racismo. El informe rechaza la posibilidad de que el asesino pertenezca a la raza blanca. A partir de este momento, Caín está en busca y captura. La opinión pública se divide en dos extremos: los que desean que Caín pague por sus presuntos delitos y los que apoyan la actividad terrorista. En el segundo grupo encontraremos a los representantes de la población marginada, a los «perdedores» que no tienen ningún futuro en la sociedad que los excluye de su comunidad juzgándolos de antemano. Caín, sin quererlo, se convierte en un héroe. No obstante, el personaje no entiende por qué todo el mundo le atribuye ambos crímenes. Su última réplica invierte por completo el significado del mito bíblico. El protagonista se convierte en un personaje positivo al demostrar su falta de malas intenciones y su afán por descubrir al Dios verdadero, misericordioso y respetuoso con el hombre. La visión del mundo presentada en su

último parlamento hace una clara mención al Apocalipsis. El protagonista está convencido de que en el Juicio Final no será execrado por Dios. Esta revelación que convierte a Caín en un profeta puede interpretarse en dos planos simbólicos: el metafísico, inscrito en la fe religiosa; o el real, que se refiere a las consecuencias directas de un atentado terrorista:

CAÍN: Los carros de fuego llegarán por el aire, esparciendo gloria, muerte y resurrección. Y los edificios empezarán a derrumbarse como naipes; las techumbres sepultarán a miles de ángeles exterminadores de color blanco pajizo. En medio de los cascotes se oirán alaridos, se verán cabezas cercenadas, mármoles ensangrentados, brazos y piernas sin dueño. Pero Abel y yo estaremos vivos y nos volveremos a amar y conoceré al Dios verdadero, el que me colocó esta señal en la frente y sabré por qué lo hizo, cuál es mi sitio en esta galaxia que está estallando en mi cabeza.

DÍAZ, 2006: 28

Caín fracasa en su lucha contra el papel de opresor que le fue asignado. Sin embargo, muere como una víctima del poder y de la manipulación. Al pronunciar sus últimas palabras, muere de un disparo.

A tenor de lo expuesto hasta aquí, el modelo triangular de la violencia de Galtung presentado en la parte inicial de este trabajo se estructura en la obra en los tres niveles anteriormente mencionados. La existencia de la violencia directa parece obvia. En el drama se recurre a las imágenes que muestran los daños físicos sufridos por las víctimas de los atentados terroristas: muertes, mutilaciones, amputaciones, sangre, etc., que imposibilitan la satisfacción de las dos primeras necesidades básicas: la necesidad de supervivencia y la de bienestar. Los que no pertenecen a la raza blanca pasan a formar parte de la ciudadanía de segunda clase. Algunos, como Abel, incluso reniegan de sus raíces convirtiéndose en una especie de «desocializados», aunque al mismo tiempo se ven «resocializados» en la cultura del país de acogida. Esta práctica crea una grave crisis de identidad del individuo forzado a elegir entre su cultura vernácula y la extranjera. La última de las cuatro necesidades se ve frustrada debido a la generalización de la represión, basada en la discriminación racial, que adquirió una dimensión mundial tras el atentado terrorista del 11-S, dando cabida a la aparición de la violencia estructural y, más tarde, al surgimiento de la violencia cultural. El nivel estructural de la violencia es perceptible en todo tipo de limitaciones y prejuicios formados sobre los hombres que no pertenecen a la raza blanca. La exclusión social de los inmigrantes es un ejemplo de la agresión indirecta, ya que su aplicación condena a sus víctimas a unas pésimas condiciones de vida privándoles del derecho a la igualdad en sus múltiples aspectos. En este caso, se trata de la explotación de tipo B. Sin embargo, la violencia estructural se manifiesta también en la manipulación mediática que trae como consecuencia la desinformación de la sociedad. Por esta razón, Caín y Adán son víctimas de la manipulación oportunista llevada

a cabo por los grupos privilegiados. Por último, la violencia cultural se acentúa en la obra desde la primera escena llegando a cristalizarse en el personaje de Adán, un hombre que escucha sin poner en tela de juicio la palabra de sus dioses falsos. Este protagonista es la prueba de que la violencia cultural es un mal ya institucionalizado en el mundo representado en la obra.

Resumiendo, el concepto del terrorismo presentado en la pieza es muy complejo, dado que engloba múltiples dimensiones de un acto de agresión. No obstante, lo que llama nuestra atención es la falta de una clara división entre los opresores y los oprimidos. Siguiendo las palabras de DÍAZ: todos son «inocentes y culpables» (2006: 29) de lo que ocurre en la actualidad. Por tanto, el hombre tiene que hacer uso de sus facultades mentales y no debe permanecer insensible ante la injusticia, aunque esta tenga lugar en un país lejano.

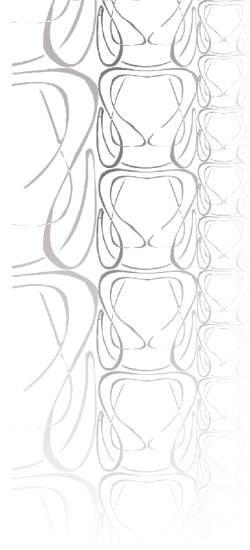
Bibliografía

- CARRASCO JIMÉNEZ Pedro, 2010: «Los condicionantes económicos en la etiología del terrorismo». *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, 12, marzo, <<http://criminet.ugr.es/recpc/12/recpc12-03.pdf>>. Fecha de la última consulta: el 27 de enero de 2016.
- DÍAZ Jorge, 2006: *Las cloacas del paraíso*, <<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?orden=numero242>>. Fecha de la última consulta: el 27 de enero de 2016.
- DRAE, 1992: *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española* (21.ª ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- El Sagrado Corán*, 2005. Trad. Julio CORTÉS. San Salvador, Edición Electrónica: Biblioteca Islámica «Fátimah Az-Zahra». <<http://www.inmental.net/el-coran-es.pdf>>. Fecha de la última consulta: el 27 de enero de 2016.
- GALTUNG Johan, 2003: *Violencia cultural*. Gernika-Lumo: Gernika Gogoratuz.
- HUESO GARCÍA Vicente, 2000: «Johan Galtung: La transformación de los conflictos por medios pacíficos». *Cuadernos de Estrategia*, 111, 125–159.

Síntesis curricular

Anna Werman trabaja en el Departamento de Hispánicas en la Universidad Maria Curie-Sklodowska de Lublin. Sus investigaciones se centran en el campo del teatro español e hispanoamericano mostrando un especial interés por la dramaturgia de Jorge Díaz.

Reseñas





*Michał Obszyński, “Manifestes et programmes littéraires
aux Caraïbes francophones. En/jeux idéologiques et poétiques”,
Amsterdam–New York, NY, Brill/Rodopi 2015,
coll. “Francopolyphonies” n° 19, 271 p.
ISBN 978-90-0430-912-8*

Docteur ès Lettres (2014) de l'Université de Varsovie et chercheur affilié à l'Université de Gdańsk, Michał Obszyński s'inscrit dans le courant des études sociocritiques et en sociologie des littératures francophones avec son ouvrage, *Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones. En/jeux idéologiques et poétiques*, récemment publié par Brill et Rodopi. L'intérêt de l'auteur pour les aspects sociopolitiques de la production littéraire des Amériques et pour les stratégies éditoriales au sein de la francophonie littéraire marquent cet ouvrage. En effet, le manifeste littéraire, considéré par l'auteur dans ses rapports avec le contexte social, historique et intellectuel, apparaît comme une textualisation de l'affirmation identitaire des intellectuels et des écrivains à l'issue de la colonisation. L'ouvrage analyse les manifestes et les programmes littéraires en Haïti et aux Antilles françaises où les fractures sociales et culturelles, provoquées par la période coloniale et le système esclavagiste, ont entraîné un profond clivage psycho-social et une opposition entre l'option assimilatrice (l'appartenance à la culture européenne) et dissimilatrice (la revendication d'une culture distincte). Ce dilemme, qui s'insère dans l'Histoire-tourbillon des Amériques francophones et de leurs littératures, trouve sa conceptualisation dans les manifestes programmatiques et les « quasi-manifestes » publiés dans l'archipel caribéen. Obszyński réussit à rétablir une certaine cohérence dans cet univers chaotique et désordonné, en proposant des liens chronologiques et logiques à l'intérieur de ce vaste corpus qui devient un champ (littéraire) de bataille d'idéologies et de poétiques différentes.

Dans son premier chapitre, Obszyński retrace l'historicité de la théorie du manifeste en tant que genre à partir de la définition d'« effet-manifeste » (Claude

Abastado), qui tient compte du ralliement des artistes autour d'un principe esthétique et de la visibilité de leur projet artistique. Il s'appuie d'abord sur les définitions des dictionnaires (du *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière au *Dictionnaire de la langue française* de Littré), ensuite il met à profit les concepts de José-Luis Diaz (*Préfaces et manifestes au XIX^e siècle : la réflexion critique comme 'agir communicationnel'* et « Manifestes » romantiques) surtout pour illustrer la complémentarité entre un « manifeste canonique » et un « quasi-manifeste ». Cette distinction permettra à l'auteur de prendre en compte pour ses analyses aussi bien le corpus manifestaire dit canonique que d'autres formes à valeur manifestaire : liminaires et articles de revue, préfaces et *ars poetica*. Cette première différenciation va se préciser à travers l'ultérieure classification des textes en manifestes « purs-actoriaux » et manifestes « allographes », proposée par Rod S. Heimpel (*Généalogie du manifeste littéraire*, 2001). Elle permettra de souligner l'importance de la réception des ouvrages par le public et par la critique, aspect qui ressort de l'encadrement méthodologique de l'ouvrage, fortement inspiré par la sociologie littéraire et de l'analyse des champs littéraires et des groupes littéraires (Pierre Bourdieu, Jacques Dubois). Obszyński se sert également des analyses sémiotiques de Jeanne Demers et Line Mc Murray (*L'enjeu du manifeste / le manifeste en jeu*, 1986) qui dévoilent les caractéristiques du manifeste en tant que genre et qui sont utilisées comme facteurs contrastifs dans les analyses textuelles du corpus. Ce premier chapitre annonce, ainsi, une double approche analytique : socio-discursive, qui tient compte de l'impact des idées présentes dans le manifeste au niveau de la mise en forme du texte et de sa réception ; et examen de la portée esthétique des textes manifestaires, attentive aux thèmes et expression des idées nouvelles et à leur place dans l'articulation du renouveau littéraire.

Il faut souligner que, pour Obszyński, le manifeste n'est pas seulement un espace consacré à la conceptualisation de la poétique artistique, mais aussi le lieu même où s'exprime l'appartenance identitaire de l'écrivain aux Amériques francophones. Dans le deuxième chapitre, *De l'assimilation à la prise de conscience identitaire*, l'identité est caractérisée, dans le domaine haïtien et franco-antillais, par les aspirations collectives. D'abord, l'auteur retrace, dans l'ordre chronologique, les différents manifestes littéraires et intellectuels haïtiens, en débutant par la revue *La Ronde* (1898), caractérisée par un esprit parnassien et symboliste francophile, à laquelle il oppose l'activité de *La Revue Indigène* (1927) qui, au contraire, se caractérise par une volonté d'indépendance et d'ouverture à la littérature mondiale. Ce contraste, démontré par les analyses, reproduit, selon l'auteur, le clivage identitaire qui a toujours caractérisé l'histoire haïtienne : celui entre la francophilie et la revendication de l'indépendance vis-à-vis de la France. Cette dynamique dualiste caractérise aussi l'indigénisme haïtien qui est divisé entre une optique nationaliste (négriste et raciale) de la revue *Les Griots* (1938) et une optique marxiste et universaliste qui transcende les frontières de

classe et de race du recueil-manifeste *Bois d'ébène* (1945) du poète et romancier Jacques Roumain. À travers ses analyses discursives et thématiques très pointues, Obszyński démontre comment ces deux textes militants, redevables à la revalorisation par Jean Price-Mars (*Ainsi parla l'Oncle*, 1928) de la culture « nègre » (paysanne et marquée par la langue créole et le vaudou), révèlent deux faces de l'identité sociale et intellectuelle haïtienne.

Dans la deuxième partie du premier chapitre, en analysant différentes étapes manifestaires, Obszyński réussit à démontrer comment, au cours de la première partie du XX^e siècle, les écrivains antillais passent d'une conception strictement identitaire de la culture noire (la négritude), repliée sur elle-même et idéalisant une Afrique lointaine, à une approche de la culture penchée vers l'Autre. Cette ouverture se traduit par l'abandon progressif de l'intérêt exclusif envers les « compatriotes noirs », exprimé par les revues parisiennes *Légitime défense* (1932) et *Revue du Monde noir* (1931–1932) et la priorité donnée par la revue martiniquaise *Tropiques* (1941–1945) à l'innovation à la fois poétique et éthique qui « abolit le clivage entre culture antillaise et culture occidentale, pour aboutir à une création moderne » (p. 130). Ce caractère nouveau s'exprime également par le désir de collaboration avec les intellectuels européens (il suffit de citer l'importance de la préface *L'Orphée noir* de Jean-Paul Sartre) et ceux du mouvement « Harlem Renaissance » de New York, comme Alain Locke ou Claude McKay.

Le début du deuxième chapitre, *Entre l'hybridité et les pièges de l'identité*, est consacré au tournant visible dans les textes manifestaires qui dénoncent les problèmes socioculturels propres à l'espace caribéen et qui rendent compte de la dimension hybride de l'identité de l'écrivain francophone de la Caraïbe. À partir du manifeste *Du réalisme merveilleux* (1956) de Jacques Stephen Alexis la vision pluriculturelle et métisse de la culture sera ensuite reprise, en 1965, par le mouvement « spiraliste » haïtien, mais surtout par les écrivains exilés au Québec, dont les nouvelles poétiques identitaires sont marquées par l'influence du contexte multiculturel québécois. Les théories de la *Métaspora* (1996) de Joël Des Rosiers et de l'*Enracinement* (2001) de Jean-Claude Charles sont synthétisées dans l'essai testamentaire d'Emile Ollivier, *Repérages* (2001), défini par Obszyński comme « bilan du chemin personnel et artistique » de l'écrivain haïtien. L'exil y est compris comme moyen d'acquisition positive de la diversité et du cheminement identitaire déployé entre l'extérieur et l'intérieur, ce que symbolise bien le rôle de « l'écrivain de frontières » (p. 177) assumé par Ollivier.

En ce qui concerne l'univers franco-antillais, l'auteur souligne la grande différence par rapport au parcours haïtien, qui intéresse surtout les bases fondatrices des discours poétiques. En effet, en prenant le cas du parcours idéologique de l'écrivain martiniquais Edouard Glissant, Obszyński signale comment dans l'aire antillaise l'on assiste au passage « des écrits *anticoloniaux* aux écrits *post-coloniaux* » (p. 182). Cette transition a comme fondement la volonté proprement antillaise de lutter contre l'aliénation due à l'hégémonie culturelle française.

Pourtant, dans le cas antillais l'on assiste à un combat idéologique qui s'instaure entre Glissant et les signataires de *l'Éloge de la créolité* (1989), Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant, surtout en ce qui concerne l'extension du public visé par les deux parties. Cette lutte intestine, à coups de manifestes ou « quasi manifestes », illustrée dans le détail par l'auteur, trouve ses résolutions dans les rectifications des différents auteurs des théories précédentes. L'auteur analyse en particulier *Poétique de la relation* (1990) et le *Traité du Tout-monde* (1997) d'Edouard Glissant où s'articule l'idée-image d'une identité rhizomatique, au-delà du centre et de la périphérie. Même cas pour Patrick Chamoiseau qui dans son essai-manifeste *Écrire en pays dominé* (1997) théorise une poétique personnelle appuyée sur une créolité ouverte et une perspective de la mondialisation littéraire. La référence au nouveau champ littéraire de la *République mondiale des lettres* permet à Obszyński de déboucher sur le dernier manifeste analysé, *Pour une littérature monde* (2007), qui lui sert d'épilogue. En effet, cet ouvrage collectif, signé par plusieurs écrivains français et francophones, annonce la « mort de la Francophonie », pour permettre la naissance d'un nouveau phénomène littéraire détaché de toute détermination ethnique au profit de l'identité personnelle de l'écrivain et d'une individuation de l'écriture au-delà de toute approche collective culturaliste et postcoloniale.

Il est difficile de rendre justice, en quelques pages, à un ouvrage si complet et riche, surtout en ce qui concerne le choix judicieux et innovateur du corpus, qui n'est pas seulement focalisé sur les textes le plus célèbres, mais qui déniche de petites perles manifestaires de la Caraïbe, comme par exemple *l'Enracinement* (2001) de Jean-Claude Charles. Un autre aspect à retenir concerne les analyses de Michał Obszyński, qui s'attachent aux moindres détails et qui font surtout preuve d'une grande habileté comparative. Le caractère plutôt schématique et analytique pourrait peut-être alourdir la lecture, mais l'on en comprend la nécessité, car il serait impossible de prendre en compte une telle gamme de textes sans une structure englobante si logique. Somme toute, après la lecture de *Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones. En/jeux idéologiques et poétiques* on renouvelle notre propre considération sur le manifeste en tant que genre. En effet, le texte programmatique à cause de sa forme canonique (injonction de concepts et préceptes) et de son registre souvent belliqueux, n'a jamais été pas trop aimé par le public lecteur contemporain, hostile à toute forme radicalisée. Pourtant, Michał Obszyński démontre l'importance encore vivante de ce genre et sa capacité de s'infiltrer dans les formes les plus variées en tant que moyen efficace de définition identitaire toujours mouvante dans notre approche de la culture et de la littérature.



*Hans-Jürgen Lüsebrink, Sylvère Mbondobari (éds.),
“Villes coloniales / Métropoles postcoloniales.
Représentations littéraires, images médiatiques et regards croisés”,
Tübingen, Narr Verlag 2015, 284 p.
ISBN 978-3-8233-6940-0*

Deux directeurs de ce volume, Hans-Jürgen Lüsebrink (Saabrücken, Allemagne) et Sylvère Mbondobari (Libreville, Gabon), nous invitent à la lecture de dix-sept contributions élaborées par des universitaires provenant de l'Europe, de l'Amérique du Nord aussi bien que de l'Afrique. L'ouvrage se propose d'interroger, à travers une diversité de points de vue, latitudes géographiques et corpus littéraires, le rôle d'anciennes villes coloniales qui, au moment de leur accession à l'indépendance à des époques différentes, se sont transformées en métropoles postcoloniales et qui sont devenues aujourd'hui des centres culturels. Construit en trois parties, ce volume propose d'abord d'étudier des représentations littéraires et images médiatiques coloniales, ensuite, de se pencher sur le regard sur les villes et cultures postcoloniales, pour se concentrer finalement sur les regards croisés et la perspective interculturelle dont résulte le nouveau monde postcolonial.

Une courte introduction générale met en relief l'urbanisation en tant que processus continu depuis des millénaires, ses spécificités coloniales et postcoloniales ainsi que les représentations urbaines du pouvoir colonial. Enfin, à la lumière d'avènement de *cultural studies*, nous apprend le rôle du transfert interculturel qui ne cesse d'exister même si la puissance d'un pays colonisateur n'est plus si marquante.

La première partie regroupe six articles qui portent respectivement sur les villes tels que Fez (le Maroc), Saint-Denis (La Réunion) et Port-au-Prince (Haïti), Angkor (le Cambodge), Tanga (la Tanzanie), Cyrtha, Annaba et Alger (l'Algérie). À travers différents romans qui sont plongés dans l'ambiance de ces

viles, nous pouvons retracer les événements soit de l'Histoire soit de la petite histoire qui s'inscrivent non seulement dans l'espace urbain de ces villes, mais aussi dans les expériences des personnages qui y habitent. Les auteurs des articles mettent en avant les notions et images de disparité, d'énigme, de chaos, d'oasis, de labyrinthe et d'hybridité essentielles pour comprendre les phénomènes qui ont lieu dans les villes coloniales / postcoloniales – la hiérarchisation sociale, raciale et surtout spatiale – d'où leur caractère complexe, mélangeant tradition et modernité. On le voit bien dans le cas de Saint-Denis et Port-au-Prince, l'affrontement de lieux géographiquement éloignés ne montre que les mêmes mécanismes dont l'impérialisme colonial français s'est servi. L'article d'Annick Gendre montre que l'insertion des villes dans les récits littéraires démontre à quel point la topographie joue un rôle incontestable. En s'appuyant sur le concept de « lieu de mémoire », forgé par Pierre Nora, Emmanuelle Radar distingue le lieu de mémoire colonial et le lieu de mémoire interculturel que incarne à la fois la ville khmère d'Angkor. À son tour, Albert Gouaffo se sert de la notion d'*ethnoscape* élaboré par un anthropologue américaine Arjun Appadurai pour parler de Tanga qui se compose de deux strates : « Tanga Sud » où habitent les privilégiés et « Tanga Nord » où se trouvent les marginaux. Dans l'avant-dernière contribution de cette partie, Sylvie Mutet se focalise sur les métropoles coloniales vues par les Européennes lors des expositions à Londres (1851), à Berlin (1896) et à Paris (1907).

Dans la deuxième partie de cet ouvrage, l'accent dans neuf articles est mis sur la relation entre la ville et les cultures postcoloniales qui y cohabitent. Profondément influencées par leur passé colonial, ces métropoles qui ont été autrefois des centres sociales, culturels, politiques et économiques demeurent importantes dans la mesure où elles constituent des lieux de mémoire où se croisent différentes langues et cultures. À partir d'exemples de villes comme : Alger, Antananarivo, Cotonou, Lomé, Libreville, Yaoundé, Saint-Louis, Ouagadougou, Dakar et ainsi de suite, le lecteur accède à un univers diversifié où des lieux spécifiques, les lieux de mémoires et d'autres signes de différenciations sociales sont démontrés. Multiple et hybride, la ville postcoloniale constitue le lieux de mondialisation et de créolisation par excellence. Toutes ces villes, une fois sous le régime colonial français, ont été énormément influencées par la Métropole et cela s'est certainement manifesté dans leur topographie (noms de rues, places, squares). Aujourd'hui cette topographie « nationalisée » a changé, mais les anciens noms véhiculent toujours dans la mémoire de ses habitants et dans les œuvres littéraires contemporaines. Les auteurs de deux dernières contributions, Frank Jablonka et Marie-Clémence Adom, mettent en perspective aussi le métissage linguistique en Côte d'Ivoire qui constitue un élément indispensable dans la quête identitaire des habitants.

Trois dernières contributions occupent la troisième partie, intitulée « Regards croisés » sont consacrées à la confrontation du regard colonial et du regard

postcolonial. C'est surtout la question du « Centre » et de « la Périphérie » qui est abondamment analysée ici. En nous présentant le vaste corpus de la littérature africaine (Camara Laye, Aké Loba, Socé Diob, Fatou Diome, Abdourahman A. Waberi, Wilfried N'Sondé, Alain Mabanckou) et de la littérature acadienne (France Daigle, Germaine Comeau), Manfred Loimeier et Hélène Destrempe démontrent le changement dans la perception surtout de Paris en tant que centre d'impérialisme colonial français. En outre, ce premier renvoie au concept postcolonial de *writing back* selon lequel il ne s'agit pas de discréditer l'Europe, mais de la désacraliser. Finalement, cette dernière partie du volume se termine par une relecture de *La Peste* d'Albert Camus par Ieme van der Poel dans une optique postcoloniale.

Grâce à la diversité que propose cet ouvrage, nous pouvons prendre connaissance d'une vaste problématique, relative au statu médiatique et littéraire des villes coloniales qui sont devenues métropoles postcoloniales d'aujourd'hui. Un grand atout de cet ouvrage est le fait que ses auteurs proviennent de différents coins du monde et que leur démarche interdisciplinaire qui utilise des concepts littéraires, anthropologiques, sociologiques et linguistiques permet d'explorer en profondeur la situation de ces villes. La mise en parallèle de leur passé et du présent permet de saisir leur spécificité et complexité. Qui plus est, une ample bibliographie qui accompagne chaque article nous incite à d'autres lectures ayant pour objet les représentations d'anciennes villes coloniales.

Marcin Janczak
Université de Varsovie



*Nathalie Prince, “La littérature fantastique”,
Paris, Armand Colin 2015, 120 p.
ISBN 978-2-200-60246-8*

La littérature fantastique de Nathalie Prince, éminente spécialiste en fantastique, constitue une étude précise et approfondie du genre fantastique englobant tous ses aspects constitutifs : ses tentatives de définition, sa diversité dès sa naissance jusqu’au XXI^e siècle, sa poétique et ses thèmes récurrents. La littérature fantastique est, d’après l’auteure, à la fois une littérature des plus populaires et des plus difficiles à comprendre et saisir. Le dessein de Nathalie Prince consiste donc à la définir et à la décrire en faisant référence aux auteurs du fantastique les plus connus comme, entre autres, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Bram Stoker, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Howard Phillips Lovecraft, Stephen King et Clive Baker.

L’étude en question se compose de la partie introductive, de cinq vastes chapitres (« Problèmes théoriques et diversités du fantastique », « Diachronies », « Écrire la peur : de la poétique fantastique », « La question du personnage », « Choix de thématiques fantastiques »), de la conclusion, du chapitre intitulé « Dossier critique : regards d’écrivains sur l’esprit du fantastique (1813–1945) », de la bibliographie et de l’index des principaux noms cités.

Dans l’introduction, l’auteure essaie de démontrer que, quoique le fantastique soit une littérature très populaire et fascinante, c’est un genre difficile à appréhender vu sa diversité et son instabilité. Elle souligne pourtant l’importance de découvrir et de décrire toutes ses facettes dans la mesure où il a été longtemps méprisé ou mal estimé par les critiques.

Le premier chapitre, « Problèmes théoriques et diversités du fantastique », met en évidence le fait que le fantastique est un genre presque indéfinissable et que chaque méthode critique servant à le définir implique des délimitations obsolètes, incomplètes ou précoces. Nathalie Prince examine toutefois minutieusement toutes les tentatives de définition du fantastique (par le surnaturel, le

réel, le mal et le sentiment) en analysant les plus connues d'autres théoriciens éminents, tels Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Pierre-Georges Castex. Finalement, elle souligne l'importance du sentiment de peur qu'elle considère comme l'élément déterminant du fantastique et indispensable de sa définition.

Le deuxième chapitre, « Diachronies », est destiné à montrer l'évolution de la littérature fantastique, de son apparition jusqu'au XXI^e siècle. Avec une grande érudition, l'auteure trace un parcours historique à travers les œuvres des auteurs les plus reconnus du genre en question, en prenant en considération non seulement les écrivains français, mais aussi allemands, britanniques ou américains.

Le troisième chapitre, « Écrire la peur : de la poétique fantastique », se veut une vaste réflexion sur les paradoxes et sur les limites de la poétique fantastique. Nathalie Prince élucide d'abord le problème de la crédibilité du fantastique, en analysant les quatre degrés du texte fantastique (« la nécessité du récit », « le silence », « discours sur le discours », « le texte monstre »). Elle se concentre ensuite sur deux excès contraires constituant les poétiques du fantastique : la rhétorique de la suggestion (du « ne pas tout dire ») et la rhétorique de la monstration (le « surdire »). L'auteure aborde également la problématique de l'écriture de l'invisible. Finalement, elle souligne le rôle de la brièveté du texte fantastique.

Le quatrième chapitre, « La question du personnage », de l'étude en question, passe en revue le personnage, l'un des éléments constitutifs de chaque univers représenté et son importance dans le récit fantastique. En choisissant les exemples représentatifs, Nathalie Prince décrit successivement le personnage fantastique affecté d'une grande solitude ou d'un grand isolement (social, psychique, affectif), le personnage-narrateur ainsi que le personnage-phénomène (« Je suis mort », « Je est un autre »). Comme le remarque judicieusement Nathalie Prince, le fantastique est une littérature concentrée sur le personnage mais, en même temps, elle laisse une place considérable au sentiment de peur.

Le cinquième chapitre, « Choix de thématiques fantastiques », décrit les motifs récurrents qui constituent le genre en question, à savoir les espaces (horrifiants et horrifiés), les objets fantastiques (animés, reliquaires, fétiches), le double et les amours fantastiques (« Aimer la morte », « Aimer étrangement »). Ce qui mérite d'être souligné, c'est une illustration éclectique et très riche de thèmes proposés par l'auteure, qui englobe des œuvres non seulement d'auteurs francophones mais aussi d'auteurs allemands, anglo-saxons ou espagnols.

Avec une précision intellectuelle, Nathalie Prince conclue ses réflexions sur la littérature fantastique par sa propre proposition, intéressante et originale, de la définition du fantastique en fonction de quatre éléments : le surnaturel, son aspect maléfisant, le sentiment de la peur ou de l'effroi et l'intervention intellectuelle. Le fantastique est, selon l'auteure de l'ouvrage en question, une littérature qui implique la présence du surnaturel et dont l'aspect pernicieux suscite la peur ou la terreur. De plus, l'interposition intellectuelle de la raison est nécessaire

pour comprendre l'objet d'effroi qui apparaît brusquement. Pour elle, le fait que le fantastique soit un genre en perpétuelle évolution, s'adaptant aux peurs de chaque époque qu'il véhicule, est tout aussi significatif.

La littérature fantastique de Nathalie Prince n'est pas seulement un précis concis de l'histoire et de la poétique du genre fantastique, mais avant tout une importante contribution à la théorie du fantastique ainsi qu'une tentative réussie de sa présentation et de sa définition.

Agnieszka Loska
Université de Silésie



« La jeunesse à la carte »

*Simona Jisa et Yvonne Goga (dir.), "La jeunesse et ses visages",
Cluj-Napoca, Roumanie, Casa Cartii de Stiinta,
coll. "Le Roman français actuel", 2013, 208 p.
ISBN 978-606-17-0424-8*

Comme dans un jeu de puzzle la couverture du livre devient la première pièce à remettre afin d'obtenir l'image du complet. La couverture qui représente une toile de D'Adolphe Piot, *Jeune fille tenant un oiseau*, est la porte d'entrée dans le terroir de la jeunesse qui fait l'objet d'étude de ce recueil. La fille aux habits coloriés regarde mélancoliquement de ses yeux purs un point fixe de son monde qui n'est pas le nôtre. Le livre est un recueil d'études élaborées par l'équipe de recherche du Centre d'Étude du Roman Français Actuel de l'Université « Babes-Bolyai » de Cluj-Napoca, Roumanie, dans le cadre du programme *Journées jeunes chercheurs*. La séance de communications, qui a bénéficié d'une participation internationale, a eu lieu le 13 avril 2013. Les études y rassemblées démontrent que la lucidité particulière des écrivains modernes, la plupart appartenant à la seconde moitié du XX^e siècle, inscrit dans leurs textes le rapport entre la fiction et leur propre histoire, procédé qui contribue à la complexité considérable de la problématique de la jeunesse. Cette complexité est abordée de nombreuses façons dans les études de ce recueil qui visent les aspects différents du champ de la jeunesse, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité. Le volume est départi en trois grands chapitres thématiques, chacun contenant cinq ou six articles regroupés autour du thème : « Enfants et parents », « Avatars de la quête identitaire », « Écrire la jeunesse, réflexions possibles sur l'écriture ».

Les lois morales, éthiques ou juridiques sur la jeunesse ne font pas, bien évidemment, l'objet d'étude de ce recueil, puisqu'elles ne concernent pas l'étude

littéraire, ni le point de vue de l'écrivain, celui du critique non plus, mais l'écrivain ne pourra s'empêcher jamais de s'y référer en telle ou telle occasion fictionnelle. C'est pourquoi il a semblé opportun aux éditrices de tenter ici de clarifier les enjeux littéraires d'un tel sujet, comme elles l'affirment dans le préambule : « Les relations souvent décisives existant entre la jeunesse et la société dans laquelle elle vit ont des effets non seulement sur le plan de la vie intime et de la vie sociale, mais aussi sur le plan de la vie culturelle et artistique. Ainsi les auteurs des textes de ce volume s'interrogent-ils aussi sur les aspects de la voix narrative et sur l'influence exercée par le milieu familial et par le monde contemporain sur le développement de l'écriture romanesque » (p. 5–6).

La mise en commun de ces travaux reflète une dimension essentielle de la jeunesse « de nos jours » : une diversité de problèmes, de situations littéraires concrètes, toujours compliquées, de choix insolubles qui placent le lecteur et l'auteur dans des situations d'inconfort psychologique réel, parfois difficilement à expliquer, tant la problématique de l'adolescence est devenue douloureuse. Répercuter cette complexité « théorique », morale et méthodologique (vu que chaque roman ou écriture ayant comme sujet la jeunesse suit une méthode) dans la formation ou dans le devenir psychologique de l'adolescent ne va pas de soi et ne se fait pas uniquement par immersion ou par le côtoiement des aînés. L'ouvrage donne une belle représentation du travail partagé, celui qui justifie des efforts, qui valorise l'engagement autant des chercheurs avisés que des doctorants, qui incite à réfléchir sur le sens de la jeunesse et sur sa « pratique littéraire ». Il montre que ce sujet ne doit pas être une simple posture psychologique ou bien une étape (quelconque) de la vie, mais une problématique couvrant des formes littéraires diversifiées, tel que le titre du volume le souligne : *La jeunesse et ses visages*. L'ouvrage invite les chercheurs chevronnés, les doctorants, les étudiants, les psychologues ainsi que le public large à porter attention aux mots, aux gestes apparemment insignifiants des personnages / personnes adolescent(e)s, car porter attention aux aspects ainsi dit secondaires, c'est accéder à des concepts ou images (plus ou moins littéraires) qui permettent de penser pour co-construire. Ainsi, le volume démontre que la jeunesse ne doit pas se limiter à être « une affaire » des spécialistes (les psychologues), maniant avec brio néologismes et termes philosophiques peu visités. Pour que les littéraires et les critiques puissent s'approprier la réflexion sur la jeunesse, il est essentiel de disposer d'un cadre commun afin d'exprimer plus visiblement leurs points de vue, leurs questionnements et mieux les partager. Cet ouvrage, admirablement dirigé et conçu par les collègues de l'Université de Cluj-Napoca, Simona Jisa et Yvonne Goga, se veut un outil pédagogique fort utile à tout cours portant sur la littérature de jeunesse, est aussi une invitation à une réflexion partagée.

Nous donnons ici quelques considérations sur cinq études, parmi les plus convaincantes, particulièrement distinguées, du recueil. L'image du syntagme « l'extrême contemporain », lorsqu'il est appliqué à un écrivain lauréat du Prix

Goncourt des années 1990, offre une « ambiguïté », vite résolue cependant alors que l'on voit l'analyse de son dernier roman, paru en 2011. C'est une étude dense sur le roman *Comment gagner sa vie honnêtement. La vie poétique I*, dont la finalité première est (re)mettre en question deux thèmes (parmi les plus productifs dans les champs littéraires) : le voyage et la chronologie à rebours. Simona Jisa, l'auteure de cette analyse, prend résolument le parti de l'hétérogénéité du roman dont témoigne le foisonnement des interrogations.

Le mot même d'*adolescence* prête plus à la confusion qu'à éclairer le concept. Et pour cause. L'étude de Teodora Cernau, *L'adolescence et la mode vestimentaire*, semble répondre d'une manière pertinente, à cette ambiguïté sémantico-littéraire. Pourquoi réserver ce mot, en littérature, à ce qui concerne seulement l'âge biologique jusqu'à 17–18 ans, et pas l'âge psychologique qui ne correspond pas à celui biologique ? L'adolescent comme personne dans les sciences exactes, l'adolescent comme personnage dans la littérature ? Comme s'il y avait plusieurs « adolescences », comme âges du vivant. L'auteure de cet article montre d'une manière convaincante combien étrange est de prendre comme critère de jugement de la personne / du personnage l'aspect extérieur, telle la mode vestimentaire, comme si les autres « signes intérieurs » du psychisme adolescent ne pouvaient y prétendre. N'y a-t-il pas là une « étrangeté » qui témoignerait que l'interrogation (littéraire) sur l'adolescence est plus problématique que ce que l'opinion pense le plus souvent ?

Il est de fait que la morale a parfois succombé à une vision un peu plus désuète et que l'étude de la jeunesse semble plus ouverte, plus adaptée aux sciences contemporaines qui s'en occupent (la psychologie, l'anthropologie, la médecine, la philosophie, la sociologie, même la pratique clinique courante) où la participation de chacun à son « mise en place » est attendue. La contribution de Maria-Cristina Munteanu-Banateanu, intitulée *Visage de la jeunesse dans "Les Premiers venus" de Paul Guimard*, fait voir comment l'épisode biblique du livre de Genèse, repérable et réinterprété dans le roman analysé est manqué de support moral, devenu fragile dans le processus de démythisation qui caractérise la littérature postmoderne. Le roman semble offrir une réponse à la question : « notre monde serait-il la conséquence du péché originel ? » et l'étude semble démontrer les limites d'une morale (littéraire) qui, si ne s'inscrit pas dans l'art, est bien vaine.

Si depuis au moins deux mille ans, l'humanité souscrit aux grands principes de conduite (adulte) du Décalogue, il lui est plus difficile d'affronter la nouveauté psychologique de la conduite adolescente en termes de jugement moral. Comment aborder lucidement (autant que l'art peut être lucide !) ces sujets qui font irruption avec vigueur les dernières décennies sans se réfugier derrière la vision commune de la transgression du passé ? C'est la question à laquelle Alexandra Ionel essaie d'esquisser une réponse dans son étude sur le roman *Les Escaliers de Chambord* de Pascal Quignard. Le monde idyllique de l'enfance et de l'ado-

lescence, irrécouvrable et inaccessible aux adultes, est une revenante obstinée des écrits quignardiens où « les figures angéliques sont des incarnations de la permanence de l'archaïque » (p. 162), comme l'était le Décalogue pour les temps immémoriaux.

La bousculade de la vie d'un jeune peintre, l'absence de communication avec ses semblables, la perte de croyance dans les beaux sentiments humains, sont les « ingrédients » d'un grand mal qui ronge la jeunesse de François, le personnage central du roman *Rue du Havre* (1967) de Paul Guimard. Yvonne Goga s'attarde avec minutie sur cette crise de jeunesse aussi entretenue par l'impossibilité d'affirmer sa personnalité. « Derrière François c'est Paul Guimard » (p. 202), affirme l'auteure de cette étude et, ce faisant, elle définit indirectement les insertions des autobiographèmes dans le roman. Côté la philosophie, l'étude proposée mène de front les éléments littéraires / esthétiques et philosophiques occurrents chez Guimard, dans son univers binaire définit par la faim de savoir et la soif de ressentir d'où c'est uniquement l'artiste qui sort en vainqueur. Une analyse attentive au détail, percutante et incitante, claire et, parfois, incommode par les vérités y affirmées.

Ramona Malita
Université de l'Ouest de Timișoara,
Roumanie



*Sherry Simon, “Villes en traduction.
Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal”, trad. Pierrot Lambert,
Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal 2013 (2012), 274 p.
ISBN 978-2-7606-3223-3*

Villes en traduction. Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal, ouvrage de Sherry Simon paru en 2012 en anglais et en 2013 dans la traduction française, propose une analyse approfondie du rôle de la traduction dans les cités multilingues. Simon place sa réflexion sous l’enseigne d’Hermès, dieu des passages, figure de traducteur par excellence, qui permet d’établir le lien entre l’espace urbain et la traduction. Cette dernière est entendue comme une démarche de médiation ouvrant les possibilités de compréhension entre les langues et les cultures qui se rencontrent dans ces lieux d’intersection que sont les « villes en traduction ». Simon s’intéresse aux espaces de négociation entre les langues ainsi qu’au rôle de la traduction dans la création de ces espaces et dans la formation de la modernité littéraire.

Dans le premier chapitre, « Monter le volume de la traduction dans la ville », Simon pose les fondements de sa réflexion en interrogeant les particularités linguistiques et culturelles des villes multilingues. Les quatre villes qu’elle propose d’étudier, Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal, se ressemblent non seulement par leur caractère multilingue, mais aussi en tant que « villes traductionnelles » – espaces urbains où le plurilinguisme et la rencontre des cultures donnent place à des pratiques variées de traduction. Les villes évoquées par Simon sont des « villes doubles » qui se caractérisent par la présence de deux communautés linguistiques. La dualité linguistique et culturelle vient de la rencontre de deux langues et des identités qu’elles expriment : l’anglais et le français à Montréal, l’espagnol et le catalan à Barcelone, l’anglais et le bengali à Calcutta, l’allemand et l’italien à Trieste. Cette rencontre exprime souvent un affrontement entre une langue vernaculaire et une langue véhiculaire et relève des configurations historiques différentes où, à côté des villes marquées par le colonialisme (Calcutta et Montréal), il y a des villes dont le plurilinguisme vient de leur emplacement

dans des zones frontalières (Trieste et Barcelone). Ce qui unit ces quatre villes, c'est la « culture traductionnelle » (p. 33). La traduction constitue un phénomène spécifique dans la mesure où les deux langues ne sont pas complètement étrangères. La traduction devient dès lors une négociation entre les cultures qui voisinent dans un même espace urbain et elle fait appel à des pratiques d'écriture désignée ici comme « écriture traductionnelle ».

Simon distingue deux stratégies sur lesquelles peut s'appuyer la traduction dans les villes doubles : la « distanciation » qui confirme les singularités de chaque communauté linguistique, et où l'insistance est mise sur la différence, et le « dépassement » qui désigne des pratiques (l'autotraduction, la réécriture, la transmigration) permettant le dialogue entre les cultures, les langues et les traditions littéraires. Le « dépassement » contribue le plus manifestement au renouveau culturel. En ce sens, la traduction est interrogée comme une pratique au service de la modernité – là où la coexistence des langues et des cultures favorise l'appréciation de la différence et l'émergence de nouvelles formes d'expression. Dans ce chapitre, Simon insiste également sur le rôle de « langues tierces » qui fonctionnent dans des « espaces tiers » comme « langues mixtes qui troublent les régimes normatifs de traduction » (p. 37), comme c'est le cas des quartiers immigrants à Montréal qui échappent à la seule dualité français vs anglais. Ces « espaces tiers » sont susceptibles de créer un « potentiel de désordre » (p. 37), c'est-à-dire une identité hybride et plurilingue qui bouleverse les divisions.

Dans les chapitres suivants, Sherry Simon passe à des analyses détaillées de chaque ville en choisissant quelques personnages littéraires et réellement existant pour illustrer le statut et le rôle du traducteur (qui est souvent écrivain) dans la culture de ces villes. Dans le second chapitre, « La Calcutta du XIX^e siècle : la cité de la Renaissance », l'image de la ville indienne de l'époque est marquée à la fois par des séparations et des interconnexions entre la culture des colonisés et des colonisateurs. La division entre la « ville noire » (indienne) et la « ville blanche » (britannique) a façonné la topographie urbaine ainsi que l'imaginaire des écrivains. La dualité de l'espace et de la culture a favorisé l'apparition des structures de médiation et des formes d'expression hybrides. Si la traduction vers l'anglais s'inscrit plutôt dans la stratégie de la « distanciation », celle vers le bengali est devenue une pratique de « dépassement » qui a contribué à l'émergence de la modernité littéraire.

Simon interroge le rôle de la traduction dans la Renaissance bengalie du XIX^e siècle en évoquant quatre « médiateurs culturels » : Herasim Lebedeff, avec son projet de traduction des œuvres théâtrales européennes en langue vernaculaire indienne ; James Long, missionnaire protestant dont les traductions relèvent, comme celles de Lebedeff, de l'adaptation et du « dépassement », et qui veut transmettre aux Indiens les valeurs chrétiennes en insistant sur les espaces communs ; Toru Dutt, traductrice du français vers l'anglais, qui initie les échanges entre la culture française et bengale ; et, enfin Bankimchandra Chatterjee qui prolonge ces pratiques de médiation en introduisant le genre romanesque

dans la littérature bengalie par ses autotraductions de l'anglais. En insistant sur les origines traductionnelles de ce nouveau genre littéraire, la critique propose de considérer la rencontre coloniale comme mise en contact de deux systèmes de signification, propice à la création de nouvelles formes culturelles.

Le plurilinguisme de Trieste des années 1719–1918, discuté dans le troisième chapitre, « Trieste dans l'empire des Habsbourg : l'angoisse à la frontière », vient de l'emplacement de la cité austro-hongroise à l'intersection entre la zone d'influence de l'empire des Habsbourg, de la culture italienne et du monde slave. Le caractère polyglotte de la ville où se croisent l'allemand (langue officielle de l'autorité), le slovène et le croate (langues de l'espace privé), le toscan (langue de la culture) et le dialecte triestin (langue de la vie quotidienne) disparaîtra avec la chute de l'empire. Simon décrit la ville de Trieste comme une sorte d'« interzone » et une « porte d'entrée » pour la culture germaniques en Italie. Italo Svevo, écrivain mais aussi traducteur, sert ici d'exemple de médiateur entre la culture italienne et allemande. Son œuvre est révélatrice des conditions d'écriture dans la situation d'inconfort linguistique et dans l'espace de traduction qu'est une ville double. Le caractère traductionnel de l'écriture de Svevo vient de la difficulté à posséder pleinement une langue littéraire, son italien étant marqué par les interférences linguistiques de l'allemand. Simon souligne que cette langue ainsi que les références intellectuelles de Svevo, font de lui une figure typiquement triestine qui le situe dans la tradition des traducteurs polyglottes de cette ville frontalière. D'origine juif, l'écrivain s'inscrit dans le plurilinguisme caractéristique pour la communauté juive de Trieste qui disparaîtra avec la montée du fascisme. Suite à la fin de l'empire, les conditions de traduction changent et la ville voit se creuser le fossé entre les communautés et leurs univers imaginaires pour retrouver de nouveau sa diversité à la fin du XX^e siècle.

Le quatrième chapitre, « Barcelone : le miroir fissuré de l'autotraduction », présente cette ville espagnole comme une ville divisée, géographiquement et linguistiquement, entre le catalan et le castillan, deux langues romanes séparées par des traditions et des histoires littéraires. À la différence de Montréal où chaque communauté se raconte dans sa langue, à Barcelone l'autotraduction permet de rendre compte de l'expérience de l'autre communauté en faisant de la ville un « espace de réalités superposées » (p. 154). Les pratiques d'autotraduction et la présence de la figure du double dans la fiction distinguent Barcelone des autres « villes en traduction ». Simon souligne le rôle de la traduction dans la formation de l'identité et de la littérature catalanes. L'œuvre de Carme Riera, écrivaine catalane qui s'autotraduit en espagnol en écrivant deux versions du même texte, illustre bien le dédoublement de l'autotraduction.

Le cinquième chapitre, « Montréal : le tiers espace » présente Montréal comme une ville où la traduction fait partie des pratiques quotidiennes. Ce qui distingue Montréal des autres cités traductionnelles, c'est son caractère cosmopolite de « ville de métissage ». L'expérience linguistique montréalaise est marquée par

l'interaction constante entre le français et l'anglais, mais aussi par la présence des autres voix issues de l'immigration. Les anciennes divisions de l'espace selon les langues pratiquées (l'anglais et le français) se trouvent par conséquent dépassées et la topographie linguistique se diversifie à la faveur d'un « tiers espace », occupé par les artistes et les immigrants. Simon analyse les transformations de cet espace depuis les années 1940 où, à Montréal, trois modernités coexistent dans un isolement apparent. La « modernity » de langue anglaise, la « modernité » francophone des « Automatistes » et le « modernismus » yiddish, ancrés dans des espaces urbains et culturels séparés, établissent des connexions par différents modes de traduction. La traduction entre les communautés anglophone et francophone s'inscrit dans les pratiques de la « distanciation » (p.ex. Frank Scott, traducteur de la poésie d'Anne Hébert). Par contre, les traductions entreprises dans le cadre du mouvement de la modernité yiddish illustrent la stratégie du « dépassement ». À partir des années 1980, les traductions du yiddish se font surtout vers le français. De nouvelles relations sont ainsi créées qui mettent en relief les similitudes entre les communautés juive et canadienne-française. En guise d'exemple de la stratégie du « dépassement », Simon évoque les traductions de l'œuvre de Leonard Cohen vers le français par Michel Garneau. La problématique langagière est observable aussi dans le dispositif urbain montréalais : le boulevard Saint-Laurent, ancienne ligne de partage entre les populations anglaise et française, deviendra le centre de la culture immigrante qui propose une réinterprétation de l'espace urbain. L'apparition des espaces intermédiaires font de Montréal une « riche zone d'activité traductionnelle ».

Dans le dernier chapitre en guise de conclusion, « La cité de Babel », Simon insiste sur la précarité de la pluralité linguistique des villes multiculturelles et sur la nécessité de prendre en compte l'histoire et la mémoire qui conditionnent les relations entre les langues. La situation langagière des villes doubles reflète de plus en plus des rapports de force entre les langues. La diversité des villes est menacée par l'évolution vers une langue unique, sous l'influence des événements historiques. La chercheuse insiste aussi sur les changements des relations entre l'identité et la langue (les langues identitaires – le français à Montréal et le catalan à Barcelone – deviennent des langues civiques) et sur l'évolution des villes doubles sous l'influence des « espaces tiers ». C'est dans le contact avec des langues « tierces » des communautés diasporiques que Sherry Simon observe une nouvelle dynamique de l'activité traductionnelle qui se soustrait aux oppositions traditionnelles et échappe à la menace de l'homogénéité langagière. Grâce à l'autotraduction et la transmigration se tissent de nouveaux liens entre les langues et les cultures, favorisant l'émergence des identités hybrides et des formes nouvelles de la littérature.



*Alfons Gregori, “La dimensión política de lo irreal.
El componente ideológico en la narrativa
fantástica española y catalana”,
Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2015, 489 p.
ISBN 978-83-232-2995-7*

La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana se perfila como una obra de referencia en el ámbito de la bibliografía focalizada en la literatura fantástica. El mencionado estudio monográfico de Alfons Gregori, profesor de la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań, Doctor en Literatura Comparada y miembro del Grupo de Estudios de lo Fantástico (GEF), está avalado por su trayectoria y sus anteriores publicaciones, entre las que destacan numerosos artículos dedicados a dicha literatura, así como diversas ponencias centradas en la misma.

El volumen se inicia con una acertada y clarificadora presentación en la que se pone de relieve el objetivo esencial de este: la aplicación del componente ideológico al estudio de las manifestaciones narrativas de lo fantástico en las literaturas española y catalana. Este apartado introductorio deja constancia, asimismo, del rigor metodológico con el que se plantea este libro, fruto de un proyecto de investigación concedido por el Centro Nacional de la Ciencia de Polonia.

La primera parte se constituye como un excelente y bien documentado estado de la cuestión sobre los postulados teóricos de la literatura fantástica y la ideología. Los diversos epígrafes de dicha sección están dotados de gran carga teórica y erudita, hasta el punto de que convierten esta parte del ensayo en un interesante estudio de teoría literaria y cultural. La aproximación a lo fantástico sobresale por su cuidado a la hora de incidir en el desglose de las diversas formulaciones textuales de la literatura no mimética, así como en la problemática terminológica que afecta a esta materia. El punto de partida es el de lo fantástico literario concebido desde su acepción académica, es decir, el relato que presenta la intromisión de un suceso imposible en la realidad conocida, generando un conflicto de naturaleza

ontológica, epistemológica y existencial, y causando temor o inquietud en el lector. Quedan descartadas, por lo tanto, otras modalidades de las literaturas no miméticas, como lo maravilloso, el realismo mágico, el surrealismo, la ciencia ficción, etc.

A ello se suma un interesante apartado en el que se constata la interiorización de las diversas teorías de lo fantástico literario, demostrando una lectura profunda de las obras de Tzvetan Todorov, Irene Bessière, Rosemary Jackson, José B. Monleón, Rachel Bouvet y David Roas, entre otros reconocidos estudiosos. Incide, de tal forma, en una revisión de las tradicionales propuestas estructuralistas y la completa con ampliaciones del ideario todoroviano y con contestaciones al mismo a partir del psicoanálisis, del posmarxismo, de lo fantástico moderno y de los planteamientos recepcionistas del género. Es muy inteligente la selección de teorías de lo fantástico abordada por Alfons Gregori, ya que trata las líneas esenciales que acotan lo fantástico literario a través de una visión que resulta totalmente productiva en la segunda parte del libro. El modo en que presenta los postulados teóricos de dichos investigadores nos hace comprender mejor las relaciones entre la teoría de lo fantástico y lo ideológico que se ofrecen en los siguientes apartados y que constituyen un notorio avance del conocimiento científico en este campo, pues no es un aspecto que haya agotado todavía sus posibilidades de desarrollo.

Es de agradecer, además, que el concepto de ideología se aborde desde una perspectiva interdisciplinaria, es decir, en relación con lo socio-político, lo psicológico y lo religioso, lo que nos permite acceder a interesantes reflexiones acerca del papel de lo ideológico en las teorías de lo fantástico y en la literatura fantástica, y acerca de lo fantástico desde el marco del pensamiento y de las creencias. Todo ello se completa con un apartado centrado en las distintas teorías de la ideología, en el que se profundiza en diversas reflexiones sobre lo ideológico desarrolladas por Luis Villoro, Jad Hatem, György Lukács, Antonio Gramsci, Louis Althusser, Göran Therborn o Max Weber, entre otros. El resultado de este planteamiento conduce a interesantes conclusiones preliminares que enriquecen la investigación posterior.

Como sección central del monográfico, la segunda parte del volumen incluye, desde una perspectiva teórico-crítica, los análisis de lo ideológico en obras narrativas fantásticas españolas y catalanas. Una de las grandes virtudes del libro es la selección de relatos realizada, teniendo en cuenta, además, la dificultad añadida de acotar un período temporal muy amplio que abarca desde finales del siglo XIX a la actualidad. De tal modo, obtenemos una imagen representativa de la narrativa del período finisecular y los primeros años del siglo XX, de la encuadrada entre la Guerra Civil y el franquismo, de la desarrollada en el tardofranquismo y la Transición democrática hasta la creada en el siglo XXI. Los escritores elegidos con acierto son un claro reflejo de las diversas corrientes y manifestaciones de lo fantástico en cada una de las épocas citadas. Resulta de interés, asimismo, que se opte por creadores alejados del centralismo estatal.

En ese contexto, por un lado, la inicial introducción a lo fantástico en las literaturas española y catalana vuelve a demostrar la perfecta estructura del monográfico, así como el carácter erudito y riguroso puesto de manifiesto en la primera parte del libro. Por otro lado, las aproximaciones críticas a los cuentos de dichos autores, tanto españoles como catalanes, están realizadas con gran rigor. A todo ello se suma un destacado acercamiento biográfico y una rigurosa contextualización de los relatos objeto de análisis. Nos aproxima, de tal modo, al componente ideológico en los cuentos de sesgo fantástico de numerosos escritores: Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Noel Clarasó, Pere Calders, Cristina Fernández Cubas, Juan José Millás, José María García Hernández, Emilia Pardo Bazán, Luis Valera, Diego Ruiz, Álvaro Cunqueiro, Joan Perucho, Albert Sánchez Piñol, Joaquim Ruyra, Miguel Sawa, Maria Aurèlia Capmany, Maria Antònia Oliver, José María Merino y Jaume Fuster. No voy a detenerme individualmente en cada uno de ellos pero es justo realzar la inteligencia de los análisis ofrecidos y el hecho de que profundicen tanto en escritores representativos como en motivos fundamentales de la categoría de lo fantástico: el doble, los objetos con poderes preternaturales y otros fenómenos fantásticos.

Las conclusiones finales dan cuenta de las imbricaciones entre lo ideológico y lo fantástico en los relatos analizados. Inicialmente, así lo hacen en referencia a cada uno de los bloques ya mencionados, los dedicados al doble, a los objetos con poderes preternaturales y a otros fenómenos fantásticos. Con posterioridad, se centran en diversas cuestiones de gran interés como las injusticias políticas, la cuestión nacional o patriótica, etc., para superar finalmente la selección de cuentos analizada con la propuesta de reflexiones más generales que ponen de relieve la importancia del estudio teórico-crítico e interdisciplinar de lo fantástico. Queda constatado el manejo de la bibliografía pertinente y esencial, entre la que no se olvida incluir estudios actuales, con una suma de referencias que resultan de gran utilidad para los investigadores e interesados en la materia.

El gran aporte de este libro lo constituye 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. La relevancia de las investigaciones que presenta supone, en efecto, una contribución muy significativa. Demuestra, sin ninguna duda, que el estudio de la literatura fantástica es susceptible de enriquecerse con nuevas perspectivas que manifiestan "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".



*María Luisa Pérez Bernardo (ed.), “De siglo a siglo. (1896–1901).
Crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán”,
Madrid, Pliegos 2014, 346 p.
ISBN 978-84-96045-19-4*

De siglo a siglo... recoge un amplio estudio sobre la producción periodística de Emilia Pardo Bazán, además de las crónicas nacidas a raíz de los acontecimientos acaecidos tras el desastre del 98. La presente edición contiene una colección de artículos que doña Emilia quiso editar en el tomo XXIV de sus *Obras completas*. En ellos se ponen de manifiesto los numerosos temas que preocupaban a la escritora gallega durante el periodo finisecular. En concreto, pone en evidencia la indiferencia pública de la mayoría de los españoles ante la guerra hispano-estadounidense de 1898, así como la crítica situación social, política y religiosa vivida en España durante este tiempo. Otro de los temas tratados por la periodista, y que sin duda la inquietaban, es la estructura de poder patriarcal, la cual limitaba el acceso de la mujer a la formación académica y al mercado laboral.

María Luisa Pérez Bernardo presenta en su libro una introducción dividida en seis apartados: uno dedicado a la vida y obra de Emilia Pardo Bazán; otro, a su faceta periodística; el tercero se centra en el feminismo que la escritora defiende en sus artículos; el cuarto se fija en los de crímenes de mujeres, continúa con las crónicas de temas religiosos, y finaliza con aquellas referentes a la cuestión del 98. A continuación, se incluyen los cuarenta y nueve artículos, de los cuales, cuarenta y cinco proceden de *La vida contemporánea* (1896–1915), aunque como bien señala la editora, la mayoría de ellos fueron reeditados a partir de los primeros. Entre los que nunca fueron publicados en la revista *La Ilustración Artística* y que se encuentran en *De siglo a siglo...* destacan: «Fiestas caritativas» (junio de 1896), «Columnas de humo» (julio de 1896), «El país de las castañuelas» (diciembre de 1896), «Viuda de un marino» (septiembre de 1899), y «Gotas de agua» (octubre de 1899). La edición además incluye una amplia

bibliografía y numerosas notas a pie de página, que proporcionan información adicional facilitando así la lectura.

Pérez Bernardo afirma que Doña Emilia Pardo Bazán tuvo un relevante papel en la historia del periodismo español de finales del siglo XIX y comienzos del XX, y que demostró una preparación intelectual fuera de lo común. La escritora gallega tuvo acceso a importantes medios de prensa nacionales e internacionales, y llegó a participar como profesional del periodismo en toda clase de publicaciones. La intensificación de su labor periodística se produjo en los últimos años de la década de los ochenta, alentada por el éxito literario que había tenido con sus novelas realistas-naturalistas. Emilia Pardo Bazán fue no solo fundadora, sino también directora, colaboradora y redactora de diferentes publicaciones. Su estilo se adaptaba a las exigencias y características de los diarios de su tiempo. Doña Emilia, como se menciona en la introducción, se muestra más crítica con la situación política, religiosa y social de España tras el Desastre del 98. Sus crónicas, como afirma la editora, tienen una clara función educativa. El periodismo se convierte así en una excelente plataforma para mejorar el bajo nivel cultural de los españoles, y denunciar a la vez la desigualdad de género presente en la sociedad.

En definitiva, *De siglo a siglo...* es una edición de gran relevancia porque en ella se muestra un aspecto no ampliamente estudiado por la crítica aún, es decir, una preocupación y posicionamiento consciente de la escritora hacia diferentes aspectos de la sociedad española tras la derrota del 98. El conjunto de estos artículos periodísticos supone así una revisión actualizada de las múltiples facetas de Emilia Pardo Bazán, abriendo camino a futuras investigaciones, además de una valiosa aportación al campo del periodismo.

Blanca Gimeno-Escudero
Macalester College, Minnesota



*Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano (coords.),
“Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito
en la literatura española (siglos XIX–XXI)”,
León, Universidad de León 2015, 251 p.
ISBN 978-84-9773-720-3*

Lo insólito es una categoría que no ha gozado de la atención crítica –ni el desmenuzamiento– de otras también vinculadas estrechamente con lo no mimético, como lo fantástico, lo maravilloso o el realismo mágico. De hecho, resulta todavía más ambigua que estas, cosa que a la práctica significa que carece de puntos de partida sólidos a nivel teórico. De la presentación que ofrecen las coordinadoras del volumen, Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano, se deduce que conciben lo insólito como un gran marco en que se incluirían las categorías mencionadas previamente, así como otras que se escapan del «realismo mimético», abarcando de este modo posiciones colindantes de lo fantástico y lo maravilloso que a menudo quedan en la sombra por su pertenencia a una tierra de nadie poco agradecida desde el punto de vista de la tarea analítica. Igual que otra publicada recientemente bajo el título *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España y México* (2016), esta obra nace de un Congreso Internacional titulado «Figuraciones de lo insólito en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XIX–XXI)», que tuvo lugar en noviembre de 2014 en la Universidad de León, una de las más activas de la Península a la hora de organizar eventos y encuentros dedicados a lo irreal en la creación artística.

Abre el volumen una sección altamente interesante, puesto que son los propios autores de ficción quienes presentan diferentes perspectivas acerca de lo fantástico y sus difusas fronteras. Y no se trata de escritores de mediana relevancia, sino que la firman cinco de las voces más destacadas dentro del panorama español de la literatura fantástica y de lo no mimético en general.

En este sentido, nos hallamos ante planteamientos muy distintos que, de por sí, se dividen entre la generación de creadores consolidados, los auténticos clásicos modernos que son José M^a Merino y Cristina Fernández Cubas, y una nueva hornada de autores nacidos en los años 60 y 70. Además, para romper aquellos tópicos relativos a las áreas más o menos fantásticas de la Península, estos escritores más tardíos proceden de, o bien residen, en la cálida y mediterránea Andalucía, una tierra con duendes más bien musicales. Yendo a los textos, cabe decir que supone un acierto abrir la sección con la aportación del más joven de todos ellos, J.J. Muñoz Rengel, y no por este atributo temporal, sino porque, partiendo de su formación académica en el ámbito de la filosofía, reflexiona abiertamente sobre la ficción como herramienta epistemológica, y lo hace con su característica soltura, conduciendo con perspicacia al lector hacia el terreno de lo teórico. Así, entroncando con los recientes estudios que se aproximan al hecho narrativo desde la realidad evolutiva y neurocognitiva del ser humano –algo que ya había reivindicado de algún modo el propio Merino y que se desarrolla en libros como *On the Origin of Stories* (2009), de B. Boyd–, Muñoz Rengel plantea que «si todo lo que entendemos por lo real es un supuesto intelectual, entonces la literatura puede afectar la realidad en condiciones de igualdad» (p. 20). Teniendo, pues, en cuenta la capacidad de la ficción literaria para cuestionar el paradigma de lo real, el autor señala los pilares del mismo (el tiempo, el espacio, la muerte, la identidad), los cuales se tambalean ante el «vértigo intelectual» propiciado por lo fantástico; Muñoz Rengel, más adelante, lleva a cabo un análisis de su propia obra desde estos parámetros. A continuación, Merino, tras realizar un esquemático recorrido por diversas concepciones de la literatura fantástica, presenta una propuesta tematólogica dividida en tres grandes apartados de lo irreal –los entes, los atributos y los espacios–, en que su sagacidad y erudición lectora se combinan con la claridad y sistematicidad taxonómicas, aportando igualmente variados ejemplos de obras ajenas y propias. Merino concluye su cuadro de distinciones equiparando los temores e inquietudes que la crítica ha atribuido al efecto fantástico a una «desidentificación» que afecta al núcleo de los apartados mencionados más arriba, similares a los expuestos por Muñoz Rengel: el ser humano, el espacio y el tiempo.

En el caso de la catalana Fernández Cubas, se nos ofrece la transcripción de una entrevista realizada por la investigadora Ana Casas en el marco del mencionado Congreso. Tal vez sea en la obra de esta autora de culto donde se plasma con mayor sutileza, logro y destreza el concepto de lo insólito, que a su parecer «surge de lo cotidiano y de lo que consideramos real» (p. 36), aportando para ilustrarlo ejemplos de sus relatos «El reloj de Bagdad» y «Mi hermana Elba». Al hilo de las preguntas de Casas, Fernández Cubas desglosa algunos de los elementos constitutivos de sus narraciones más destacadas, aportando una visión autorial que se asienta en el convencimiento de la condición transgresiva

de los mismos, al tener sus personajes que liberarse del peso de una educación o un sistema legal que oprime ese lado intuitivo y desconocido de la realidad. También nos habla en primera persona de su obra Iwasaki, enlazando con las tesis de la escritora en el énfasis de lo insólito existente en la realidad que pasa desapercibido o es ignorado por la mayoría. No obstante, el autor de origen peruano focaliza principalmente en lo inverosímil que se presenta en la realidad cotidiana, aquello que difícilmente podría formularse como argumento según la poderosa tradición aristotélica, y que por lo tanto requiere un tratamiento singular a la hora de ser trasladado al mundo ficcional. Si bien, como en Fernández Cubas, muchos casos se ilustran con obra propia, a diferencia de la entrevista el texto de Iwasaki se modula en un tono literario absolutamente socarrón y hasta paródico, resultando un derroche de hilaridad como pulsión estética. El escritor finaliza su argumentación asegurando que el humor es un elemento fantástico más en la narrativa contemporánea, aunque en realidad se trate de utilizar la condición metanarrativa de una determinada forma de comicidad para crear un conflicto entre el lector y la idea convencional de realidad. Para cerrar esta sección, la contribución de Félix J. Palma, quien se presenta como un autor entre lo fantástico y la literatura general, nos transporta al terreno de la ficción proyectiva y la anticipación científica, aunque sin abandonar lo irreal fantástico y asumiendo igualmente el intento de naturalizar el relato de hechos inverosímiles; sigue así los pasos del Kafka de *La transformación*, gran referencia aún para muchos creadores contemporáneos. Palma pone especial atención en una modalidad, el denominado *steampunk*, que define como un «género cuyas historias suceden en una época alternativa presidida por la tecnología a vapor, generalmente localizadas en Inglaterra durante la época victoriana, y donde no es extraño encontrar elementos comunes de la ciencia ficción o la fantasía» (p. 60). De hecho, dicho autor fue uno de sus pioneros en el ámbito español, sin ser demasiado consciente de ello, según confiesa. Y, ya que aparece este término, vale la pena señalar que todos los escritores convocados demuestran un alto nivel de reflexión teórica, socio-histórica o metalingüística, subsumiendo la tentación confesional que podría haber dominado los textos.

La segunda sección del volumen contiene aproximaciones teóricas acerca de categorías estéticas y delimitaciones genéricas. Como estas y las comentadas anteriormente tienden a acometer aspectos generales y representativos del tema de la monografía, nos detendremos en ellas con especial interés. Cabe valorar positivamente que el grupo de tres artículos que conforman la sección coincidan en aportar con solidez y convicción modalidades que se inscriben en lo insólito, sin recaer de lleno en lo fantástico, sino presentando determinadas intersecciones con este y encajando de este modo en el marco general del libro. En primer lugar, Juan Molina Porras, el antólogo de literatura decimonónica no mimética en *Cuentos fantásticos en la España del realismo* (2006), cuyo prólo-

go todavía es punto de referencia para los investigadores del tema, nos acerca a la ciencia ficción española de esa misma época. Molina Porras contribuye a puntualizar el tópico de la ausencia de ciencia ficción como género constituido en esas coordenadas espacio-temporales. Si bien entonces era marginal, sí que existieron obras, aunque añade que venían lastradas por el didactismo, que achaca al espíritu ilustrado en «una sociedad dominada por el analfabetismo y la desinformación» (p. 67). Seguro que esto fue un factor importante, pero al mismo tiempo debe recordarse la formación tan paternalista y moralizante recibida por la gran mayoría en la España coetánea, lo cual fomentaba un tipo de relación entre el autor y el lector más bien jerarquizada, radicando el problema, pues, no solo en la distancia en cuanto a conocimientos, sino también –como se deduce de los detalles que proporciona Molina Porras acerca de las obras consultadas– en la escasa capacidad de fomentar la imaginación del receptor del texto, hecho que mermaba notablemente la independencia de pensamiento del mismo. A todo ello se sumaba la ideología conservadora de Nil M. Fabra, el creador que más empeño puso en consolidar la ciencia ficción en el Estado español, así como «la falta de un gran escritor que creara atrayentes aventuras» (p. 71).

Por su parte, con su artículo Miguel Carrera Garrido desea suplir la escasez de estudios específicos sobre la literatura de terror, a menudo encasillada dentro de lo fantástico sin más, como él denuncia, aunque no carente de producción que analizar. La definición que proporciona de lo terrorífico resulta contundente, y delata la doble adscripción del adjetivo a la literatura y las obras audiovisuales: «[...] todo aquel producto que busca causar desasosiego en quien lee u observa la pantalla» (p. 77). Al mismo tiempo, plantea como imperativo de esta modalidad el factor subversivo, cuestionando lo establecido desde el punto de vista moral, social, político, estético y religioso. En su trabajo, Carrera Garrido presenta los elementos que constituyen como objeto de estudio autónomo la ficción de miedo, que al mismo tiempo tienden a automatizarse y contravenir el eje de la modalidad, o sea, el efecto terrorífico. Dejando de lado en buena medida este aspecto que tantas discusiones ha propiciado en la teoría de lo fantástico, Ana Casas nos ofrece un análisis extremadamente original: la autoficción fantástica, una modalidad realmente poco tratada en las publicaciones académicas. Además, buena conocedora de lo autoficcional, invalida con argumentos más que consistentes los planteamientos de dos especialistas en este tipo de prosa que se aventuraron a subcategorizar la autoficción fantástica sin percatarse de la complejidad conceptual del asunto. De este modo, tanto Vicent Colonna en el ámbito francófono, como Manuel Alberca en el hispánico pecarían de laxitud. Si bien en general tantean lo antirrealista y lo no mimético, raramente ofrecen ejemplos de autoficción fantástica; Casas nos sintetiza la razón: con la presencia en la narración de una proyección autorial la modalidad autoficcional busca «poner de manifiesto la naturaleza artificiosa del texto literario» (p. 92), cosa que choca de lleno con

lo referencial, inherente en las obras fantásticas para poder desestabilizar los límites ontológicos de nuestra realidad convencional mediante la irrupción de lo irreal. Aún así, la investigadora sugiere dos excepciones en la literatura en lengua española, en concreto unas pocas obras de Jorge Luis Borges y Carmen Martín Gaité.

La sección más extensa del volumen, consagrada al análisis crítico de autores y obras particulares, ordenada según la cronología de los mismos, tampoco va a decepcionar a estudiosos ni al público lector. Invitan a entrar en ella las puertas del mundo andalusí, como se observa en la temática de los dos primeros trabajos: por un lado, el cuento «Los tesoros de la Alhambra» de Serafín Estébanez Calderón, a cargo de Benedetta Belloni, y, por el otro, el relato de Gani-vet «Las ruinas de Granada (Ensueño)», firmado por Raúl Fernández Sánchez-Alarcos. En el artículo «El imaginario alquímico en el Modernismo», Isabel González Gil sintetiza los puntos fundamentales del papel de la alquimia en el movimiento literario del título, una muestra del interés por las ciencias ocultas por parte de los modernistas. Tal interés iba más allá de lo meramente textual, ya que derivaba de y en lo que la autora denomina «vivencia de lo insólito», es decir, la creencia en lo inexplicable experimentada de una u otra manera por determinados escritores, como Valle-Inclán, que dificulta la aproximación al fenómeno de lo fantástico desde el mero cientificismo. En todo caso, la estudiosa distingue tres lecturas de lo alquímico en la literatura modernista: la literal (con el rico imaginario presente en *Morsamor*, de Juan Valera), la simbólica o mística (en *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán) y una metaliteraria, en que lo alquímico se equipara al proceso creador del artista (como se observa en el artículo de Leopoldo Lugones «Nuestras ideas estéticas»).

Tras sugerentes trabajos sobre lo insólito en la narrativa breve de Pío Baroja, de la mano de Francesca Crippa, y una aproximación a lo fantástico y lo absurdo en *El incongruente* de Ramón Gómez de la Serna, llegamos a uno de los artículos más interesantes de la sección, por la polémica que abre al sacudir el polvo al enrevesado problema de categorizar las *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio. En efecto, Jael Tercero Andrade procede con una trabajada argumentación a la hora de plantear tanto las incongruencias en torno a las etiquetas colgadas a la novela, como la «inestabilidad terminológica propia de un campo teórico en vías de consolidación», unas expectativas, por cierto, harto optimistas en cuanto a lo fantástico y lo maravilloso. Además de explicar los elementos de la obra coincidentes con lo carnavalesco bajtiniano, la autora matiza la argumentación de Roas sobre la pertenencia de la obra al realismo mágico en su vertiente neorrealista, pero básicamente pone sobre la mesa los aspectos más peliagudos del texto en relación con la función de la ambigüedad y el choque de los códigos de la realidad y la maravilla, tomando como puntos de apoyo los planteamientos de la también mexicana Ana M^a Morales y, sobre todo, de Jean-René Valette, el cual incide en la importancia de la mirada a la

hora de realizar el análisis de tales obras. Tercero Andrade llega a la conclusión de que la novela responde a una modalidad de diégesis maravillosa basada en la superposición de códigos: «[...] los personajes se enfrentan a una legalidad “otra” respecto de su contexto habitual y, no obstante, absorben la novedad como un conocimiento más que expande su cosmovisión» (p. 154). A este le siguen trabajos muy diversos por lo que se refiere a sus puntos de mira, la metodología empleada y la profundidad de las teorizaciones. Así, M^a Lourdes Núñez Molina nos acerca a la fábula de M^a Teresa León «Comed, comed, que ya estoy invitada» en el marco de la actualización del cuento de hadas que lleva a cabo dicha escritora de la Generación del 27, mientras que Mikel Peregrina ofrece un análisis general de la ficción proyectiva publicada por Juan G. Atienza a caballo de la década de los años 60 y 70. De aquí ya pasamos a la época democrática, con autores como Pilar Pedraza, examinada por Sergio Fernández Martínez desde la perspectiva de la corporalidad y la estética de la Nueva Carne, es decir, lo monstruoso, lo grotesco y lo perverso en relación con el tratamiento del cuerpo femenino; Rafael Marín, cuya novela *Juglar* sirve de objeto de estudio del contraste entre la caracterización realista de su escenario histórico y los múltiples prodigios o maravillas propios del imaginario medieval que en ella se prodigan; Rosa Montero y las relaciones intertextuales entre su novela *Lágrimas de lluvia* y la famosísima película de Ridley Scott en que la escritora se inspiró, *Blade Runner*, como ilustración de los lazos entre literatura y cine distópicos; y, para finalizar, Javier Tomeo, del cual se examina lo insólito como metáfora de la melancolía en su novela póstuma *El hombre bicolor*, trabajo firmado por José Seoane Riveira.

Cierra el volumen una sección dedicada a la «Última narrativa fantástica», encabezada por un artículo panorámico de David Roas, que actualiza otro anterior publicado en 2011 en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* y, asimismo, la última parte de su estudio *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011). En él se desarrolla una caracterización de los escritores nacidos entre 1960 y 1975 que apuestan por lo fantástico, mediante el examen de cuatro aspectos que el relevante especialista considera esenciales de su «poética fantástica»: «1) la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad; 2) las alteraciones de la identidad; 3) el recurso de darle voz al Otro, de convertir en narrador al ser que está al otro lado de lo real; y 4) la combinación de lo fantástico y el humor» (p. 222). Tras la contribución de Raquel de la Varga Llamazares sobre las mujeres-monstruo que cuestionan el modelo de feminidad tradicional en la narrativa de Patricia Esteban Erlés, el artículo que clausura el libro viene firmado por una de sus coordinadoras, Ana Abello Verano, que a la vez parece cerrar el círculo iniciado con el artículo inaugural de J.J. Muñoz Rengel, puesto que el texto de la investigadora está centrado en el elemento onírico en la obra del andaluz. En definitiva, se trata de un volumen que, desde el momento de su publicación, ha pasado a formar parte del conjunto de obras de consulta impres-

cindible para los estudiosos de lo fantástico y las literaturas no miméticas en general, teniendo un solo defecto destacable: por el interés que despiertan, un buen número de artículos se hacen cortos. Es el crudo realismo del presupuesto editorial.

Alfons Gregori
Universidad Adam Mickiewicz de Poznań

Redakcja
BARBARA MAŁSKA, GABRIELA MARSZOLEK

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Korekta
WIESŁAWA PISKOR

Łamanie
MAREK ZAGNIŃSKI

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 1898-2433

(wersja drukowana)

ISSN 2353-9887

(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 90 + 50 egz. Ark. druk. 11,5.
Ark. wyd. 13,0. Papier offset. kl. III, 90 g

Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: "TOTEM.COM.PL Sp. z o.o." Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław