

David ROAS (dir.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2017, 386 pp.



"Lo desconocido es casi nuestra única tradición". De esta manera se refería José Lezama Lima a las dificultades y atractivos de recrear una tradición americana efectiva desde un punto de vista imaginario y poético, así como a la necesidad de alejarse de una historia literaria estéril y ultracodificada hasta el estereotipo. Viene bien recordar esta frase porque ambos aspectos se ajustan de forma reveladora al proyecto subyacente en esta *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, que ha dirigido David Roas. Constituye, por una parte, un esfuerzo por detectar una trama alternativa a la imagen preponderante de lo que ha sido la literatura española (en castellano) reciente y, por otra, un relato de un proceso de normalización de lo fantástico, con inclusión del cómic y de los medios audiovisuales más

tradicionales, esto es, el cine y la televisión, en el que sin duda se inscriben sus autores.

Este volumen viene precedido en los últimos años por un trabajo muy fructífero del autodenominado Grupo de Estudios sobre lo Fantástico, radicado en la Universitat Autònoma de Barcelona pero compuesto por investigadoras e investigadores de distintas instituciones españolas e internacionales. Además de la revista *Brumal*, entre sus logros se cuentan varios volúmenes colectivos, derivados en algún caso de congresos, así como numerosas publicaciones de artículos, monografías o antologías por parte de los componentes del grupo, muy en particular del propio David Roas. Desde su tesis dedicada a *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX* (2010) hasta aquí se ha sucedido una producción nutrida en la que se ha tratado no solo de desbrozar el territorio de lo fantástico en la tradición española surgida del romanticismo, sino también de teorizar la propia noción, procurando una acepción precisa y al tiempo funcional del término. A esta labor se debe en gran parte la reciente atención e incluso reivindicación por parte del entorno académico español de un repertorio sumamente interesante y a veces también, admitámoslo, problemático. Todo ello se proyecta sobre esta *Historia*, en la que, a lo largo de catorce capítulos en los que han intervenido dieciséis investigadores, se despliega, con una perspectiva interartística, una visión panorámica de esta categoría en el ámbito castellano peninsular.

El resultado es sin duda muy útil y revelador. Hace visible un sector de la cultura española contemporánea apenas atendido hasta hace bien poco, situado entre la marginalidad y la vocación

popular más desprejuiciada. En buena parte el dominio de lo fantástico remite bien a autores secundarios, bien a segmentos laterales de la producción de otros plenamente canónicos. El primer paso obligado es el de la exploración y el tanteo buscando las vetas más productivas para dar con la tradición pendiente de ser descubierta. Claro que un proyecto ambicioso como este ilustra también sobre las dificultades de una tarea como la propuesta e inevitablemente sitúa a quien lee ante determinados conflictos y vacilaciones no siempre fáciles de resolver. Por ejemplo, al abordar cualquier categoría poseída por la aureola de lo marginal y lo raro, se hace difícil rehuir la tentación de plantearla como contrarrelato. En este caso, la trama alternativa de lo fantástico se construye frente a la supuesta preponderancia "mimética" (es decir, realista) de la literatura castellana. Esto es tanto como dar por buena una concepción muy ideologizada y desde luego añeja que se puede remontar a Friedrich Schlegel, abonada posteriormente por muchos de los principales historiadores patrios y no patrios hasta, al menos, la célebre caracterización de la literatura española como eminentemente realista por Ramón Menéndez Pidal o las matizaciones de Dámaso Alonso amparadas bajo la imagen de Escila y Caribdis. El proceder de esta manera conduce a las figuraciones bien conocidas del retraso, los desfases y las ausencias, tejidas desde un principio de normatividad u homologación que no siempre se plantea o se cuestiona con la precisión necesaria. Esta tendencia se refuerza con la apelación, ya de índole teórica, al enfrentamiento entre el campo de lo mimético y el de lo no mimético, en donde se incluye lo fantástico como una de sus modalidades básicas. Antes ello, habría que recordar, por contra, la inevitable dimensión mimética de lo fantástico, que necesita de lo real para ser: al menos en cuanto la realidad se convierte en objeto de postulación, tal y como lo planteó Borges en un conocido texto. Pensemos —para buscar un ejemplo prerromántico, archicanónico y que nada desentona con la noción de fantástico manejada— en la extraordinaria secuencia de "El casamiento engañoso" / "El coloquio de los perros". Sí, ese relato cervantino que devuelve a su protagonista a una cotidianeidad ya definitivamente alterada con este cierre abrupto e inolvidable: "Vamos -dijo el alférez. Y, con esto, se fueron". No en vano sus ecos definen un recorrido que pasa por Hoffmann, Kafka, Pynchon o Mayorga.

Lo fantástico se entiende, de acuerdo con Roas, a partir de un conflicto entre lo imposible y lo real que resulta, en último término, inexplicable o inconciliable desde la perspectiva del lector y la concepción de las cosas predominante en un determinado momento. Esta noción conduce, pues, al efecto como aspecto definitorio y, por tanto, a un horizonte cultural e histórico variable. Desde el punto de vista historiográfico la definición —que marca distancias con otras clásicas, como la de Todorov— plantea interesantes desafíos para tratar de reconstruir una tradición específicamente española. Por un lado, se halla el problema de la vecindad con otras categorías no siempre fáciles de deslindar, sea desde el punto de vista formal sea desde su efecto: lo maravilloso, lo alegórico, lo extraño, el terror... Por otro, surge la necesidad de reconocer que, dentro del ámbito admitido de lo fantástico, caben modalidades e hibridaciones muy diversas, desde el transcendentalismo al erotismo, desde el terror al humor y la comedia ligera. La aplicación del reactivo conceptual no siempre revela resultados categóricos. Nos encontramos así con la tendencia a proceder por descartes en la revisión panorámica que se efectúa en busca de lo fantástico. A menudo en los distintos capítulos, articulados por género o

medios y períodos temporales, se van valorando posibles exponentes del fantástico para, tras la oportuna presentación y valoración, desecharlos acto seguido por no reunir en pureza las características buscadas.

Resulta especialmente expresivo en este sentido el capítulo de Pau Roig dedicado al cine en la etapa de 1900 a 1965 —el segundo lapso más amplio de todos los considerados, solo superado por el atribuido al cómic: 1900-2015— y que comienza con la sugerencia, no poco frustrante, de que el cine fantástico español no se iniciaría en realidad hasta 1968 con *La marca del hombre lobo* de Enrique L. Eguiluz. Esto es, el inicio se posterga a un momento posterior a la franja temporal considerada. En consecuencia, lo que encontraremos es un recuento de lo que se estiman intentos fallidos, como *La torre de los siete jorobados* (1944) de Edgar Neville, o confusiones atribuidas a otros estudiosos a la hora de adscribir a esta modalidad producciones de muy distinto tipo. No se considera, por el contrario, un autor como Luis Buñuel, que podría proporcionar espléndidos materiales para el debate, acaso por el principio nacional asumido y la producción no española de las películas que aquí podrían considerarse, como *El ángel exterminador* (1962) o, más tarde, *La vía láctea* (1969).

Que en el siguiente capítulo dedicado al cine del período 1965-1990, obra de Iván Gómez, no tenga presencia la película de Eguiluz recién señalada como inaugural es indicativo de estas dificultades de adscripción. También lo es el hecho de que, mientras Roig deja a un lado la comedia de tono fantástico, con presencia de fantasmas más bien inofensivos, sea luego uno de los filones examinados con más atención en el correspondiente capítulo dedicado al teatro, del que el cine se surtió abundantemente. La pieza de Enrique Jardiel *Un marido de ida y vuelta* (estrenada en 1939 y luego llevada al cine por Luis Lucia en 1959) es un caso ejemplar en este sentido, y suscita preguntas, no solo sobre la vigencia efectiva de un efecto fantástico en estos casos, sino sobre la boga internacional de este tipo de presencias sobrenaturales en obras cinematográficas —siempre con un hipotexto teatral o novelesco— con fundamento semicómico (*Heaven can wait*, *The ghost and Mrs Muir*, *The Canterville ghost*, etc) en la inmediata posguerra mundial. No es, pues, un fenómeno español que pueda explicarse en función de una tradición linealmente autóctona, aunque es cierto que su presencia en la posguerra y, con un tono marcadamente diferente, en la producción del exilio (Casona o Salinas) apela directamente a las reverberaciones ideológicas y memorialísticas de los empleos de lo fantástico en contextos específicos.

Uno de los principios implícitos en esta *Historia* radica, precisamente, en la conciencia de que el elemento fantástico de la tradición española ha de modularse de acuerdo con el contexto internacional del que surge. O, algo más radicalmente, podría entenderse también que las vetas más significativas del fantástico española forman parte, en realidad, de constelaciones culturales mucho más amplias. Esto es así también por lo que respecta a la tradición más específicamente narrativa, donde se aprecia con mayor claridad la modalidad de lo fantástico mejor valorada por los promotores del volumen: la que afecta a ambientes cotidianos y se manifiesta en la interioridad de los personajes. El cuento modernista —Valle Inclán, Baroja, Sawa o Rueda— configura, como bien muestra Ana Casas, un excelente telón de fondo sobre el que proyectar una tradición reconocible en este sentido. El

período posterior, que Alfons Gregori prolonga desde los años 30 hasta la década de los 50, postulando de hecho una continuidad de fondo, aunque con derivaciones específicas en el exilio de la mano de Max Aub o Eugenio Granell, muestra ese fenómeno reiterado de la valoración de posibles textos susceptibles de ajustarse a los requisitos que se fijan para la categoría. En muchos casos, los candidatos son descartados por no dar la talla, pero poco a poco se va articulando un canon de nombres escogidos, a los que se suman ahora el Azorín de *Cavilar y contar* (1942) y el Noel Clarasó de *¡Miedo!* (1948). El análisis de los decenios que siguen hasta 1960, a cargo de Casas, Gregori y Roa, abunda —con alguna reiteración— en el apartamiento de algunos autores claves al ámbito de lo maravilloso y en la identificaciones de los nuevos eslabones de la cadena de la tradición fantástica: ahí tenemos ahora, sobre todo, a Alonso Zamora Vicente y a Luis Romero.

Como confirman estos autores, es la narrativa breve el ámbito más afín al cultivo de lo fantástico. Así seguirá siendo en el período inmediatamente posterior, el que cubre el arco 1960-1980, en donde nos encontramos con referentes como el de Rafael Llopis, psiquiatra, teórico del terror fantástico —"a la altura de un Callois, un Vax o un Todorov", escribe Miguel Carrera— y gran divulgador en nuestro ámbito del imprescindible H.P. Lovecraft. Es un momento en el que, quizá como ocurriera en los años 30, proliferan las traducciones y antologías de los clásicos internacionales de lo fantástico, de modo que se marca aquí un cambio de paradigma que abocará a la normalización del género. Quizá los dos grandes exponentes de ello podrían ser, por el lado de la metaficción, Gonzalo Torrente Ballester y, por el de la mitificación radical, Juan Benet, que muestran la relevancia del registro fantástico en algunas de las obras más audaces, valiosas y perdurables de la literatura contemporánea española. Sin embargo, se tiende en este volumen a regatearles a autores como estos la pureza de lo fantástico, quizá por un excesivo afán categorizador o, para decirlo de otra manera, por hacer de lo fantástico una modalidad teórica que no siempre resulta idónea para profundizar en las particularidades de un corpus histórico. De acuerdo, con el relato de esta *Historia* habrá que esperar a un momento posterior, ya entrados los años 80, para que se produzca la eclosión plena de lo fantástico en la narrativa, tanto desde el punto de vista de la proliferación de sus manifestaciones como de la ortodoxia de sus resultados, además, en efecto, de la estatura canónica de sus practicantes, así Cristina Fernández Cubas o José María Merino. Fue entonces cuando por obra de proyectos editoriales como alguno de los amparados por el sello Siruela se aclimató el fantástico internacional —avalado por Borges o Calvino— como referente de prestigio y distinción cultural. Sería un momento que llegaría hasta estos días en un proceso que se titula, con etiqueta algo paradójica, de "normalización de lo fantástico".

La supuesta normalización —con sus dos caras complementarias de distinción y popularización— habría llegado impulsada por un conjunto de factores, entre los cuales se cuentan la efervescencia de formas breves como el cuento y el microrrelato, especialmente acogedoras desde sus orígenes a las modalidades de lo fantástico, y la influencia de naturaleza interartística de la mano del éxito de fórmulas televisivas o visuales como el cómic, ya desde la dictadura, que profundizaron en la atracción popular por los temas y la retórica de esta categoría. Por supuesto, el máximo referente en este período inicial son las dos temporadas de *Historias para no dormir* (1966-1968), de Narciso

Ibáñez Serrador. Es un claro ejemplo de la internacionalización vacilante de la época, desde el punto en que se conjuga la procedencia cosmopolita de los textos adaptados, la experiencia argentina previa del realizador y el hecho de que este y otros productos televisivos afines constituyesen una insignia de la homologación de la producción audiovisual española e, indirectamente, de la España oficial del momento en foros extranjeros de prestigio. Esta y otras circunstancias invitan a profundizar, como ya se ha sugerido, en la enorme diversidad de tonos, efectos y poéticas en el territorio de lo fantástico y en alguna de sus contradicciones. Conviene hacerlo así cuando, con entusiasmo comprensible, se proclama en algún momento el alcance subversivo de lo fantástico, al tiempo que se le reconoce su proclividad al convencionalismo o, en palabras de Miguel Carrera, su "generalizado respeto a los mecanismos clásicos del modo narrativo".

Hay muchas paradojas, sin duda. Y esta *Historia de lo fantástico* invita a explorarlas. La dimensión ideológica de su efecto, en la que incide mayormente Alfons Gregori, es una de ellas, y de las más escurridizas. Otros aspectos que podrían dar pie a indagaciones particularmente interesantes son las de las geografías autorales y ficcionales de las creaciones fantásticas, en las que en ocasiones lo etnográfico y lo autoetnográfico, resultan determinantes: contrástense, por ejemplo, las perspectivas entrecruzadas del *Drácula* de Stoker, y de sus adaptaciones, con una película como *La Sabina* de Borau. Todo ello daría pie a incardinar las modulaciones peninsulares de lo fantástico con los discursos geoculturales que articular internamente el ámbito español y, hacia fuera, la situación española en un contexto europeo y mundial. También las lecturas de género —lo intuyó Rosalía de Castro en una novela como *El primer loco*— pueden ser asimismo enormemente relevantes. Igualmente cabría plantearse, y podría ser muy fructífero, si el imposible propio de lo fantástico es solo de naturaleza fáctica o si sería admisible también un imposible moral o estrictamente ideológico. Su mencionado carácter subversivo, al menos el de alguna de sus prácticas, adquiriría nuevas potencialidades y permitiría otras lecturas de esta tradición desconocida.

En suma, estamos ante un trabajo colectivo que debe ser muy bienvenido. Conforma un esfuerzo laudable por identificar una corriente desapercibida en la literatura española contemporánea y sus implicaciones con otras formas artísticas. No solo pone ante nuestros ojos obras y autores muy desatendidos o las diversas formas de integrar lo inesperado y desazonador en la representación, sino que lo hace por primera vez con este afán de globalidad y nos sitúa ante las consecuencias de reacondicionar desde una estética no canónica la visión histórica de una cultura concreta. Queda ahí, para ulterior examen, cuál es la valoración implícita sobre el verdadero alcance de la aportación hispánica o, en otro sentido, si la red elegida para faenar en las aguas de la cultura española es la más apropiada y si sus mallas tienen el tamaño justo para capturar solo lo que importa y no dejar fuera nada valioso.

Fernando CABO ASEGUINOLAZA
Universidad de Santiago de Compostela