

David Roas (dir.) (2017): *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Ver-vuert, 2017, 386 pp.

Esta colección de catorce ensayos, el quinto volumen publicado por el Grupo de Estudios de lo Fantástico dirigido por David Roas, responde a la necesidad de un estudio panorámico del género fantástico en España. Además de una perspectiva histórica, propone examinar “la dimensión comparada e interartística” del género (p. 9). Cada capítulo se dedica a una manifestación particular de lo fantástico durante un periodo concreto de tiempo, y los ensayos se presentan cronológicamente y no según la manifestación (narrativa, cine, etc.). Hay seis capítulos dedicados a la narrativa, tres al cine, dos al teatro y a la televisión, y uno a la narración gráfica. Para el propósito de esta reseña me parece más coherente, sin embargo, no seguir el orden de los capítulos, sino presentarlos de acuerdo con la manifestación, puesto que permite también mantener un orden cronológico. Es imposible hacerles justicia a todos, así que voy a señalar algunos aspectos, a modo de aperitivo intelectual y sin más criterio que mis propios intereses, sin ánimo de menoscabar los capítulos que reciben menos atención.

En su dimensión diacrónica, el libro brinda una excelente historia del desarrollo de lo fantástico en sus variopintas manifestaciones, trazando las vertientes principales mediante la aplicación de unas normas taxonómicas consistentes y rigurosas. Estas parten de la ya archiconocida definición de Roas, según la cual lo fantástico es una categoría estética caracterizada por “un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real”, una “transgresión del paradigma de la realidad vigente” que crea un “efecto de inquietud” (p. 10). Además de detenerse a analizar obras ya conocidas, saca a luz muchas que han sido poco estudiadas (cuando no ignotas), abriendo vías para futuras investigaciones. Constituye casi una enciclopedia de autores y obras relacionados con lo fantástico en España. Aunque no ofreciera más, solo por esto ya merecería la pena una lectura detenida.

La colección comienza con el ensayo de Ana Casas, “El cuento modernista”, que señala la influencia de Edgar Allan Poe en tres aspectos: “la intensificación de la cotidianidad, la presencia de lo macabro y el recurso al cientifismo” (17). También nota la huella del psicoanálisis alrededor del cambio del siglo, en una “fusión de lo sobrenatural y lo inconsciente” (p. 20). La parte más interesante de este capítulo, a mi modo de ver, es la sección titulada “El lenguaje de lo fantástico y la mímesis” en la que, a partir de un análisis de “La boda de los espectros” de Salvador Rueda, Casas identifica algunas de las principales características de la narrativa fantástica de la época, tales como el empleo de narradores no

fidedignos, la alteración de la perspectiva narrativa, la caracterización indirecta, la animación del espacio, y el simbolismo.

El capítulo de Alfons Gregori, "Narrativa 1930-1950", marca las tendencias del género durante un periodo en el que era una literatura popular, ignorada por la academia; por ejemplo, lo sobrenatural, lo maravilloso, una vertiente cristiana, el impacto de los vanguardismos y el papel influyente de las traducciones de obras extranjeras, y el humorismo. Destaca a Wenceslao Fernández Flórez y Álvaro Cunquero entre las voces más notables de aquellos años. Sobre el género en la posguerra, afirma que hubo "un diálogo entre las obras fantásticas y las circunstancias sociales de la posguerra... son el prisma que permite ampliar aspectos encauzados limitadamente en los textos realistas" (p. 45). La aportación más importante, sin embargo, es su análisis y valoración de la obra de autores exiliados, un tema que ha recibido poca atención hasta el momento. Después de la guerra, cobran un perfil más alto lo extraño, lo maravilloso, y el realismo mágico, y Gregori menciona en particular el papel de Rafael Dieste, Max Aub, y Eugenio Granell, entre otros.

Se reunirá su paisano Gonzalo Torrente Ballester con los dos gallegos arriba mencionados como voz señalada dentro de la tendencia maravillosa-folclórica en el próximo ensayo, "Narrativa 1950-1960", por Ana Casas, David Roas, y Alfons Gregori. Estos investigadores también notan la presencia de una vertiente absurdo-fantástica que denota una clara influencia kafkiana, ofreciendo a Carlos Edmundo de Ory como ejemplo. Un análisis relativamente largo de la obra de Ana María Matute y Medardo Fraile concluye que la combinación de fantasía y realidad desemboca en el ámbito de lo alegórico, que no genera un efecto fantástico, transgresor, sino que deriva hacia el puro ámbito de lo imaginativo. De nuevo, comparan la obra de autores en el exilio (esta vez con la adición notable de Ramón J. Sender) con la autóctona, afirmando que, libre del ambiente literario sofocante donde dominaba el realismo, "gozaron de mayor libertad a la hora de introducir elementos no realistas en sus ficciones" (p. 69).

El capítulo "Narrativa 1960-1980" de Miguel Carrera Garrido describe el "floreCIMIENTO" de lo fantástico –aunque de una calidad bien heterogénea– durante el franquismo tardío, en todos los medios, lo cual allana el camino para la "normalización" (ya señalada por Roas y Casas en 2008) del género a partir de 1980. Según Carrera Garrido, este auge se debe al desgaste del realismo y el afán de experimentación que se nota en la literatura española en general, la publicación de muchas antologías (sobresalen los esfuerzos de Rafael Llopis, y las ediciones de la editorial Bruguera), la literatura popular y barata que se vendía en los quioscos, la popularización de géneros afines como la ciencia ficción (e.g., *Nueva Dimensión*) y el terror (Jesús Franco, Paul Naschy, y Amando de Ossorio). Por encima de todo, contribuyó el éxito experimentado por la serie televisiva de Narciso Ibáñez Serrador, *Historias para no dormir* (1966-1968, 1982).

En "El microrrelato", Raquel Velázquez Velázquez califica de "boom" la proliferación y creciente popularidad de las que ha disfrutado esta forma narrativa en las últimas tres décadas, periodo que coincide con el capítulo "Narrativa 1980-2015", de David Roas, Natalia Álvarez y Patricia García, que se tratará abajo.

El capítulo de Velázquez consiste en cuatro partes: en la primera, delinea los factores sociológicos responsables del fenómeno, y el papel que han desempeñado los principales actores: autores, editores, y lectores. Destaca el uso de dispositivos electrónicos y la “cultura del hipertexto”, acostumbrada a la brevedad narrativa de medios como Twitter y los *blogs*, entre los factores principales. Según Velázquez, el gusto por lo micro ha coincidido con el afán de muchos escritores de experimentar con las posibilidades que ofrece el microrrelato, y con la colaboración de editoriales como Páginas de Espuma, Menoscuarto, Ediciones Traspies, Cuadernos del Vigía, y Thule Ediciones. En la segunda parte, da un recorrido histórico por los títulos y autores más destacados, casi todos practicantes del cuento fantástico en su extensión tradicional también: Luis Mateo Díez, Fernando Iwasaki, Juan José Millás, José María Merino, Julia Otxoa, Juan Pedro Aparicio, Ángel Olgoso, Miguel Ángel Zapata, y David Roas. En la tercera, señala los temas y motivos principales, y en la cuarta los elementos estructurales y formales más característicos del microgénero fantástico. La investigadora observa que “A medida que nuestro conocimiento de lo real va ampliándose, va al mismo tiempo, paradójicamente, menguando, y esto es lo que determina [...] la evolución de temas y motivos” (p. 232). Por lo tanto, si, por un lado, los temas siguen siendo los clásicos, se ven renovados por una “desautomatización” que rompe con las expectativas del lector, como el uso de recursos metaficcionales, por citar un ejemplo de los muchos que ofrece la investigadora.

En “Narrativa 1980-2015”, David Roas, Natalia Álvarez y Patricia García afirman que, debido a la publicación en tan solo cinco años de la primera novela de Pilar Pedraza, las primeras dos antologías de Cristina Fernández Cubas, además de libros de autores ya establecidos como José María Merino, Alfonso Sastre, y José Ferrer-Bermejo, comienza la normalización del género fantástico en España. Analizan las causas del fenómeno, y las características formales (sobre todo la hibridación) y temáticas (la crisis de la identidad) del periodo examinado. Destacan también la discusión de la relación entre la posmodernidad y lo fantástico, y la importancia simbólica que cobra la representación de los espacios durante esta época.

Es el cine la manifestación de lo fantástico que más atención ha recibido por parte de la academia en los últimos años, y los tres capítulos incluidos en esta colección construyen una valiosa contribución sobre esta sólida base de investigación. El primero, “Cine 1900-1965”, de Pau Roig, aporta un excelente análisis del papel desempeñado en esa época por las coproducciones, la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951, y las Nuevas Normas para el Desarrollo Cinematográfico de 1964. Rastrea los dispersos y multiformes elementos fantásticos que constituían “Sombras . . . de algo que [todavía] no existe” (p. 122).

Dichos elementos prefiguraban el auge de lo fantástico en el cine español –sobre todo en la vertiente del terror– que detalla Iván Gómez en el capítulo “Cine 1965-1990”. Gómez describe cómo la ampliación del sistema de financiación, el éxito de los géneros no miméticos en el extranjero, y la creación de festivales de cine se ven aprovechados por la ya consagrada generación que incluía figuras como Franco, de Ossorio, y Naschy. Examina juiciosamente lo que

los filmes generalmente considerados "fantásticos" tienen, o no, de fantásticos. Lo más interesante, a mi parecer, es su análisis de si estas películas ofrecían o no una contranarración de algún modo transgresora y contestataria a la ideología predominante. Demuestra que muchas de ellas "cargan contra lo peor y lo más degradado de una España atrasada, caciquil, y antidemocrática, en donde la violencia y la represión campan a sus anchas" (p. 159).

En "Cine 1990-2015", Rubén Sánchez Trigo examina los "factores culturales, industriales, y sociológicos" que contribuyeran al "relevo generacional" (p. 265), así como la participación de espectadores y críticos en esta evolución; y la relación simbiótica del género con los videojuegos, el cómic, y el cine *mainstream*. Expone cómo una nueva política del cine y la creación de centros de formación crearon un "caldo de cultivo de personalidades" como Álex de la Iglesia, Jaime Balagueró, Paco Plaza, y otros; y cómo la Ley Miró (1983) favoreció la adopción de modelos estadounidenses. Propone que el cine español durante esta época muestra "tres caras": "hibridación irónica", "nueva sinceridad", y una que seguía los patrones establecidos por la generación anterior, como la llamada "comedia fantoterrorífica" o las películas de "raíz literaria" (pp. 270-271).

En su "Televisión 1960-1990", Ada Cruz Tienda sigue el patrón establecido: ofrece una historia del género (y de sus parientes como la ciencia ficción y el terror) en el medio televisivo, explicando la relación entre el contexto cultural, socioeconómico, e industrial y estas formas. En este caso, la "industria" consistía en la cadena Televisión Española (TVE), empresa estatal y la primera y única cadena de cobertura nacional de 24 horas hasta la década de los 90. Por el lado creativo, la historia comienza con la contratación del director Narciso Ibáñez Serrador, cuya serie *Historias para no dormir* (1966-1968; 1982) tuvo un éxito que le permitió desarrollar más, bien documentadas por Cruz Tienda. La investigadora traza la trayectoria desde el auge en los 60, empezando por adaptaciones de obras clásicas o programas extranjeros, pasando luego a desarrollar argumentos originales, hasta su declive durante la Transición, con poca oferta (y demanda) hasta los años 90.

Paul Patrick Quinn divide su capítulo, "Televisión 1990-2015", en dos partes: en la primera, delinea los factores que contribuyeron a la "proliferación y consolidación de la teleficción española" (p. 289); entre ellos, destaca la creación de tres cadenas nuevas de cobertura nacional. Quinn afirma que, en la segunda mitad de los 90, se presenció un *boom* de la presencia del género en este medio, entre cuyos rasgos principales se encontrarían un nuevo "costumbrismo" fantástico, una mayor complejidad argumental, una hibridación genérica, una influencia de las técnicas del cine, y "el surgimiento de un público juvenil" (p. 291). Quinn afirma que los temas reflejaban cambios sociales, como la desintegración de la familia tradicional y las "nuevas formas convivenciales" que surgen de ella. Observa dos tendencias simultáneas, aunque aparentemente contradictorias: una "centrífuga", la imitación de modelos estadounidenses; la otra "centrípeta", la nueva aproximación costumbrista a la realidad social cotidiana (pp. 294-295). Nota que en dicho decenio siguen predominando las series de antología tipo *Historias para no dormir* (aunque documenta también la proliferación de ciclos

de películas de miedo). Además de las características que surgen en el género a finales de los 90 mencionadas arriba, el nuevo milenio vería “el rechazo de la autoparodia y del cliché”, amén de una mayor presencia del humor y la crítica social (p. 293). Cierra la primera parte de su contribución con una lista de quince series fantásticas exitosas de entre 1990 y 2015, acertando en la identificación de las más imprescindibles muestras. En la segunda parte del ensayo, Quinn identifica y analiza ejemplos de los temas y motivos principales de los dos decenios: “los cronotopos del terror, la *mise en abyme*, el juego con la temporalidad y las figuras fantásticas e históricas: fantasmas, vampiros y ‘mestizos’, ángeles y demonios y personajes transmundoiales” (p. 290).

Matteo De Beni y Mariano Martín Rodríguez abren su ensayo “Teatro 1900-1960” –como había de ser– considerando las diferencias que implica la escena teatral en las posibilidades de ofrecer lo fantástico. Además de las esperables limitaciones escénicas de una época tecnológicamente menos desarrollada, se incluye el hecho de que “la carnalidad misma del actor tiende a reafirmar su realidad natural”. ¿Es posible, pues, un teatro fantástico? Y, si lo es, ¿cómo comunicar el temblor del efecto fantástico?” (p. 100). Por ejemplo, ¿pueden figuras fantásticas como fantasmas o vampiros, encarnadas por actores, “generar una tensión de orden epistemológico”? (p. 100). Afirman que, si bien estos personajes no están “tras los límites de lo real” según la definición de Roas, “su inclusión en el fantástico es posible” en una suerte de segundo orden (término mío), ya que aluden a “una tradición crítica . . . que manda que estos personajes terroríficos se clasifiquen *a priori* en lo fantástico.” De Beni y Rodríguez proponen sagazmente un efecto curioso y algo paradójico que puede generar, por ejemplo, el fantasma encarnado, cuya “corporeidad [...] intensifica la crisis que entraña su presencia, más allá de los límites de la muerte [...] [mediante] [!]a subversión de la ley física del tiempo [...] subrayada por el hecho de que [...] se produzca en el tiempo acotado de la escena” (p. 101).

A continuación ofrecen la historia panorámica con ejemplos, de rigor en esta colección: enfatizan la importancia del simbolismo y las influencias extranjeras que ayudaron en el desarrollo del género (señalados también por Casas en la narrativa de la misma época); el papel fundamental que desempeñaron Ramón del Valle-Inclán y el gran maestro de trucos y recursos escénicos Enrique Rambal, y los esfuerzos de Pedro Salinas, Alejandro Casona, y Carlos Llopis durante los años 40 y 50. El capítulo cierra con un análisis de *El cuervo* (1957), la figura que servirá de puente al otro capítulo sobre el arte dramático: Alfonso Sastre.

Las cuestiones de índole teórica ya resueltas en el capítulo “Teatro 1960-2015”, Teresa López-Pellisa y Matteo De Beni exponen cómo, debido al aflojamiento de la censura y a la apertura cultural de los 60 surge “el teatro independiente y estudiantil [...] al margen del sistema oficial”, cuya obra destaca por su experimentalismo y contenido subversivo, citando como ejemplos Els Joglars, Los Goliardos, Los Cátaros, Tábano y Els Comediants (p. 241). Dichos factores también posibilitaron la representación de obras extranjeras y autóctonas anteriormente prohibidas por la dictadura. Señalan la contribución de Adolfo Marsillach en una renovación teatral que incluía una reanimación de lo fantástico,

manifestada en la obra de dramaturgos como Francisco Nieva y Domingo Miras. Notan cómo, a partir de la Transición, los fantasmas teatrales aparecían “como testimonios del sufrimiento y de la guerra” (p. 251), y señalan nuevos valores como José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos o Fermín Cabal. Estas nuevas voces incluyen algunas femeninas, como Laila Ripoll, o Itziar Pascual, que los autores ofrecen como ejemplo de la llamada Generación Bradomín (nacida entre los años 50 y 60 y receptores del galardón del mismo nombre).

En el último capítulo, “Narración gráfica 1900-2015”, José Manuel Trabado Cabado examina la manifestación de lo fantástico tal vez más de moda hoy en día. Traza la trayectoria de la narración gráfica a partir del gran Winsor McCay en 1905, pero marca el punto de partida del cómic fantástico en España en los años 70, debido en gran parte a la apuesta de la editorial Buru Lan. Como los otros capítulos, describe los cambios en el mundo editorial que hicieron posible el auge de esta nueva tendencia, así como las nuevas sensibilidades del público, y de los autores y artistas, y los cambios socioculturales. Identifica la traducción de autores extranjeros como los clásicos McCay u Oesterheld, o los contemporáneos como Kitchener, Moebius, y Battaglia, como factor importante en este *boom*. Entre las revistas más influyentes en los años 70 y 80, señala *Zona 84*, *Cairo*, y *Madriz*; además, propone que *Trazo de tiza* (1992) de Miguelanxo Prado constituye un hito en la novela gráfica fantástica, dando “Un salto de calidad” y “recalibrando formas genéricas y roturando nuevos temas”, sirviendo de “bisa-gra” entre el cómic y la novela gráfica (p. 333), que abriría así un nuevo mercado en la próxima década. Trabado Cabado tampoco desatiende el análisis: siguiendo la pauta establecida, desgrana cuidadosamente los distintos componentes genéricos que participan en las obras principales mencionadas.

La colección evita un defecto demasiado extendido en los estudios sobre los géneros no-miméticos en lengua española: el afán de la pureza genérica, el solo prestar atención a los ejemplares de la ciencia ficción o lo fantástico que se consideren de pura cepa. Los ensayos no desatienden los alrededores del género, como el terror, lo maravilloso, la ciencia ficción, y el realismo mágico, ni las muchas y cada vez más comunes formas híbridas. Al contrario, analizan la relación de estos géneros con lo fantástico, así como su contribución a la evolución de aquel dentro del contexto sociohistórico. Al mismo tiempo, los investigadores practican una categorización uniforme y escrupulosa, un análisis de ADN literario que a su vez informa el análisis diacrónico.

Tal vez lo más valioso, por inusitado, es el hecho de que el volumen aporta una riqueza de datos sobre las industrias mediáticas –editoriales, cinematográficas, televisivas– que soportan el género. Y, por si fuera poco, además ilumina las relaciones entre los cambiantes factores socioculturales (los cambios en el público, en el contexto histórico, en las tecnologías, etc.) y el desarrollo de lo fantástico.

Finalmente, cabe decir que no se limita al panorama autóctono: todos los autores hacen un excelente trabajo de comparación y contraste, e indican las influencias mutuas entre lo fantástico en España y otras naciones, especialmente las hispanoamericanas, los Estados Unidos, y el Reino Unido.

Este libro es un ejemplo de lo que pueden aportar las investigaciones en equipo: ofrece una combinación de amplitud y profundidad inalcanzable para un investigador en solitario, al tiempo que mantiene un enfoque y una aproximación únicos, algo que no se ve en las colecciones de ensayos, por "temáticas" que sean (sobre todo si han salido de congresos). Será un referente y un recurso imprescindible para estudiantes e investigadores durante muchos años.

DALE KNICKERBOCKER  
East Carolina University  
knickerbockerd@ecu.edu