

Miguel Carrera Garrido
Universidad Marie Curie-Skłodowska

1. INTRODUCCIÓN: EL AUGE DE LO FANTÁSTICO EN LA CULTURA ESPAÑOLA DE LOS 60

Los últimos tiempos del franquismo son testigos del florecimiento de lo fantástico en diversos medios. Novelas, cuentos, cómics, películas, dramas, revistas, antologías, seriales de radio y televisión; el *boom* abarca todos los formatos. Por supuesto, no toda la producción ha sobrevivido al juicio del tiempo: su calidad oscila enormemente, tanto como su difusión y estatus sociocultural. Ello no obsta para apreciar su decisivo papel en la progresiva aclimatación de lo sobrenatural en suelo español, que conducirá a la *normalización* de los años 80 (cfr. Roas y Casas, 2008: 41-52) y, en última instancia, al actual esplendor del género.

La eclosión en el plano literario no es un fenómeno repentino; viene precedido de nombres e hitos que van poco a poco introduciendo el gusto por el género en la sociedad de la dictadura, cada vez más permeable a los lances de la imaginación. Ya en capítulos anteriores se hizo énfasis en los autores más notorios, muchos de los cuales continúan su labor en el lapso aquí escrutado. El carácter marginal o periférico de la mayoría, así como lo puntual y, a menudo, anecdótico de las aportaciones de los más leídos, relativiza, no obstante, el peso de las producciones anteriores a mediados de los 60. Solo a partir del desgaste del realismo y el rebrote de la experimentación –en lo que tiene mucho que ver el descubrimiento de los narradores que formarán parte del *boom* (cfr. Merino, 2009: 62)– empezará a mostrarse más propicio el terreno tanto en la creación como en la recepción. «Cuando en la década de los sesenta se inicia el derrumbe de la narrativa social, la fantástica resucita en diversos escenarios», apunta Martín-Maestro (1991: 205). El éxito de los autores ultramarinos es indicativo del giro en marcha: estos serán referencia no solo para los escritores jóvenes; también para los que, tras años de simplicidad expresiva y estrechez temática, deciden experimentar con la lengua y los moldes genéricos y alejarse de la inmediatez histórica. Entre ellos están los cultivadores de lo insólito en todas sus

facetas, que ven en Borges, Cortázar, Rulfo, Sábato o Fuentes modelos equiparables a Poe, Kafka y Hoffmann... solo que en su propio idioma.

Los vientos de renovación y auge de esta veta se dejan sentir, como decíamos, en diversos ámbitos. Sin entrar todavía a ver obras y autores particulares, hay varios fenómenos que convocan nuestra atención: algunos por su indudable papel en la popularización del género, otros por ser resultado directo de este renovado entusiasmo. Entre los primeros destacan las crecientes recopilaciones dedicadas a lo fantástico y terrorífico:¹ ya desde finales de los 50, y a lo largo de los 60, se publican algunas de las más determinantes del siglo, debidas a especialistas y con la edición de cuentos inéditos en España y, a veces, con nuevas traducciones. De nuevo hay que ponderar el ejemplo americano, sobre todo de la *Antología de la literatura fantástica*, publicada por primera vez en 1940, en Sudamericana, mas reeditada con numerosas adiciones en 1965 (cfr. Balderston, 2004). Pese a que el volumen confeccionado por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo no se distribuiría en España hasta 1977, en edición de Edhasa, es de imaginar su conocimiento entre los círculos más atentos a las novedades foráneas (sobre todo en la época contemplada, cuando el franquismo ha aflojado significativamente el control, tanto en materia de publicaciones como de viajes al extranjero). Como réplicas a este referente –que más tarde se convertirá en una piedra de toque del género– se vuelve, pues, legítimo entender empresas de similar índole en la Península: volúmenes que reúnen a nombres de todos los tiempos y latitudes, y lo mismo recogen títulos clásicos que textos desconocidos o recónditos. Uno de ellos sería la *Antología de cuentos de misterio y terror* (1958), preparada por el psiquiatra Juan José López Ibor y precedida de un penetrante, aunque terminológicamente asistemático, prólogo, que incide en uno de los motivos que serán recurrentes en los estudios sobre estos márgenes de la ficción no mimética: el nexo entre lo fantástico, el terror y el funcionamiento de la mente... o mejor dicho, su *mal funcionamiento*: «La capacidad de recibir el mensaje de lo oculto exige, sin duda, un cierto grado de enfermedad», sostiene López Ibor (1958: XX), influido, como muchos otros, por la perspectiva psicoanalítica.

¹ Mucho de lo que aparece en esta sección debe su existencia a la monumental base de datos *La Tercera Fundación* (www.tercerafundacion.net). También pueden consultarse los catálogos realizados por Tarancón Gimeno (2000a, 200b, 2000c y 2001) y el artículo de Lázaro Lafuente (2009), en torno a la recepción que la censura franquista dispensó a las colecciones y antologías de relatos anglosajones de terror. La tesis doctoral de Ada Cruz Tienda (2015: 20-24), por otro lado, incluye una muy sintética y esclarecedora sección dedicada al tema.

Por los mismos derroteros, aunque ampliando sus observaciones a toda una teoría del relato de tintes sobrenaturales –que expondrá por extenso en un *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo* (1974)–,² volverá el también psiquiatra Rafael Llopis en su compilación *Cuentos de terror*, publicada por Taurus en 1963 y que será la base de su mucho más influyente *Antología de relatos de terror* (1981-1982). Llopis es, sin duda, uno de los nombres clave del momento en lo que al terror fantástico se refiere: a él se debe, aparte de la primera reflexión seria sobre esta forma creativa en el territorio español –a la altura de un Caillois, un Vax o un Todorov–, la divulgación de una de las máximas figuras del género: H. P. Lovecraft. Su antología de 1969 *Los Mitos de Cthulhu* –referencia en todo el mundo lovecraftiano, no solo español– y la menos importante *Viajes al otro mundo*, de 1971, abren al lector y creador peninsulares uno de los universos más ricos y estimulantes de la región fantástica, convenientemente ilustrado por la exegesis de Llopis y su tino clasificatorio (cfr. Carrera Garrido, 2014).

Más aportaciones de esta estirpe seguirán en los años 70, con el género plenamente consolidado en la sociedad española (si bien aún despreciado por la academia). Destaco tres: la primera, titulada *Horrorscope. Mitos básicos del terror* (1974), corre a cargo de Juan Antonio Molina Foix y se publica en dos volúmenes. La segunda es obra del ya por entonces famoso –tanto por su excentricidad como por la potencia de sus versos– Leopoldo María Panero, quien en 1977 edita, traduce –a su manera– y prologa una *Visión de la literatura de terror anglo-americana*. El mismo Panero es, como se verá, autor de excelentes piezas, deudoras de los maestros presentes en las páginas de su compilación. En cuanto a la tercera, aparecida ese mismo año en Martínez Roca, corre a cargo de Agustí Bartra y lleva por título *Relatos maestros de terror y misterio*, con narraciones de nombres tan diversos como James Joyce, Luigi Pirandello, Richard Matheson o Ray Bradbury.

Junto a estas empresas de tipo, diríamos, culto, puntuales, abundan por esos años otras de menor envergadura, pero semejante calado en el mercado y el público nacionales; de hecho, seguramente más, al ser su lugar de venta habitual el quiosco, y aparecer no en volúmenes únicos, de cuidada factura y modesta distribución, sino en números semanales, quincenales o mensuales, de encuadernación barata y a precios más asequibles para el lector medio, que, por lo general, se acerca al género sin apenas pretensiones estéticas o

² Aunque publicada en un solo volumen en 1974, los capítulos que componen la *Historia* de Llopis habían ido apareciendo desde 1966 en el Boletín del Laboratorio Ibys. En 2013 Fuentetaja Literaria presentó una reedición del texto, ampliamente revisado (y mutilado) por el autor y acompañado de una serie de actualizaciones debidas a José Luis Fernández Arellano.

intelectuales. Nos referimos a colecciones como la «Biblioteca Oro-Terror» de la editorial Molino (1964-1974), que edita novelas y, sobre todo, relatos de clásicos como Poe, Stevenson, Stoker o Hoffmann, pero también de otros menos consolidados (Bloch, Derleth o el cada vez más popular Lovecraft); «Narraciones Géminis de terror» (1968-1969): similar iniciativa que, en 24 volúmenes, reúne a muchos de los nombres consabidos junto a otros inéditos en el ámbito español; o la *Antología de relatos de espanto y terror* de Dronte, que entre 1972 y 1975, en 35 entregas de igual título, combina las firmas de los maestros con las de numerosas plumas en activo, algunas de ellas nacionales, como es el caso de Alfons Figueras, Juan G. Atienza o el italiano afincado en España Carlo Frabetti.

Mención aparte merecen las selecciones llevadas a cabo por Bruguera –*Las mejores historias insólitas* (1966), *Las mejores historias siniestras* (1968), *Las mejores historias de horror* (1969), *Las mejores historias de fantasmas* (1973), *Las mejores historias de ultratumba* (1973), *Las mejores historias diabólicas* (1975), etc.– y por Acervo: aparecidas entre 1961 y 1966 –con un breve regreso en 1974– bajo el título general de *Narraciones terroríficas*, no deben confundirse con la longeva e influyente revista homónima; esta, editada entre 1939 y 1952 por Molino Argentina –con sede, paradójicamente, en Barcelona– y promovida por el incansable escritor popular José Mallorquí, se nutría principalmente de una de las publicaciones de referencia de la literatura *pulp* y, más en concreto, de lo fantástico y el terror: la estadounidense *Weird Tales* (cfr. Hassón, 2001). En las antologías realizadas en España priman, en cambio, los nombres consolidados, junto a unos pocos nacionales, desde Pedro Antonio de Alarcón hasta Alfonso Álvarez Villar –otro psiquiatra– o el ya mencionado Atienza.

Todas estas compilaciones se alternarán con otras exclusivamente centradas en el ámbito hispánico, que denotan el creciente interés por la inexplorada tradición en lengua vernácula y los autores que han contribuido o siguen contribuyendo a ella. La primera se debe a José Luis Guarner, aparece en Bruguera y se titula, sin ambages, *Antología de la literatura fantástica española* (1969). Desde el *Amadís de Gaula* y *El Conde Lucanor* hasta Perucho y Alfonso Sastre, pasando por nombres fundamentales como Bécquer o Valle-Inclán, y otros menos evidentes como Calderón, Azorín o Leopoldo Alas, supone el primer intento de «reunir y valorar materiales, que puedan servir de base a un estudio amplio y profundo de la literatura fantástica en nuestro país» (Guarner, 1969: 10). En su capítulo de «gratitudes» subraya, por cierto, «el gran provecho obtenido de la consulta» de, entre otros, la *Antología* de Borges y compañía, así como de la «inapreciable» *Cuentos de terror* de Llopis (Guarner, 1969: 12-13).

Junto a esta contribución, habría que citar la de Antonio Beneyto: *Narraciones de lo real y fantástico*. Publicada por Felman en un volumen en 1971, y en dos por Bruguera, 6 años más tarde,³ con adiciones y supresiones, su importancia en la difusión de la literatura no mimética escrita en español es indiscutible. Sin el afán organizador de Guarnier, en sus páginas coinciden plumas de ambas orillas del Atlántico, en un arco temporal que se remonta hasta las vanguardias de los 20, y aunque dominan las vetas surrealista, onírica y experimental,⁴ su franca oposición al realismo y la inclusión de figuras señeras como Cortázar, Bioy Casares, Gonzalo Suárez, Juan José Plans o Perucho justifica su mención en estas páginas.

Como también tiene sentido la alusión a dos revistas que, inscritas en territorios adyacentes a lo fantástico, constituyen sendos avances en los estertores del franquismo, por sus artículos, relatos, reportajes e ilustraciones rendidos a vías irrealistas. Me refiero a *Nueva Dimensión* (1968-1983), editada por **Dronte** y eminentemente dedicada a la ciencia ficción –con incursiones en la literatura de espada y brujería y, de tarde en tarde, en la sobrenatural y de terror (especialmente de inspiración lovecraftiana)–,⁵ y *Terror Fantastic* (1971-1973), consagrada al horror, sobre todo en sus manifestaciones cinematográficas, pero igualmente atenta al mundo de las letras, el cómic y aun el teatro, con textos –ensayísticos y de creación– de una frescura e irreverencia impensables en décadas anteriores (cfr. Lázaro-Reboll, 2012: 161-174). La primera tuvo un peso determinante en el desarrollo de la ficción especulativa en el dominio español⁶ –así como en la formación del fenómeno fan o *fandom*–, mientras que la segunda consolidó las bases de una crítica específica de género, que será continuada en publicaciones como *Dirigido por...*, de la mano de José María Latorre, o en un plano más gamberro, *2000maniacos*.

³ Como se advertirá, Bruguera es una de las editoriales decisivas en el proceso de revalorización –o por lo menos, difusión– de los años 60 y 70. Lo mismo se puede decir de los demás sellos aludidos, así como de algunos no citados: Alianza, Nostromo, Júcar, Rumeu, Táber (este último propiedad de Perucho).

⁴ «[T]extos un tanto disparatados, misteriosos y extraños en los que se entrecruzaba lo fantástico y lo real tejiendo un mundo maravilloso, poético y auténticamente sorprendente» (Beneyto, 1977: 8-9).

⁵ Véase, sobre esta revista, la documentadísima tesis doctoral de Peregrina Castaños (2014: 291-676).

⁶ Aunque cae (relativamente) fuera de nuestra área de interés, merece la pena mencionar el *boom* que experimenta la ciencia ficción en estos años. En su rastreo, dedican Roas y Casas (2008: 37) un espacio a mencionar algunos nombres y títulos de importancia, como *La saga de los Aznar*, de Pascual Enguidanos Usarch, alias George H. White (1953-1958 y 1973-1978), *La nave*, de Tomás Salvador (1959), *Construcción 53*, de Manuel García-Viñó (1965), *Meteoritos* (1965) y *Los dioses de la pistola prehistórica* (1967), de Domingo Santos –cofundador y director de *Nueva Dimensión*–, *Corte de corteza* (1969), de Daniel Sueiro. Habría, asimismo, que mencionar la revista *Anticipación* (1966-1967), en la que participan nombres como José Luis Garcí, Juan G. Atienza, Carlos Buiza o el recién citado Domingo Santos (también cofundador de ella). Para una visión más específica del tema, véase Peregrina Castaños (2014).

Añadimos a estas emblemáticas publicaciones periódicas otras tres de diverso calado y proximidad al terreno explorado: en primer lugar, *Mystery Magazine*. Impresa entre 1963 y 1967 por la editorial M.Y.N.E.S.A. y presentada como «La revista de misterio más leída del mundo», es la versión española de la americana *Ellery Queen's Mystery Magazine* (1941-), de la cual procede la mayoría de los relatos recogidos en sus 23 números. Caso distinto es el de *Myne Magazine*, derivación de *Mystery Magazine*: con una vida mucho más corta que esta (solo aparecen 6 números a lo largo de 1969), los textos son, todos ellos, de autoría patria, y entre las firmas hallamos, aparte de nombres más o menos oscuros – Carmen de Villalobos, Juan Llop Sellarés, Francisco Lezcano, Daniel Noriega Marcos, etc.–, otros de mayor resonancia e importancia en el terreno de lo sobrenatural o insólito, como Juan José Plans o Noel Clarasó.⁷

En cuanto a la última revista comentada, emana de una de las empresas más determinantes de la década, sin la que sería difícil explicarse el auge que viven los géneros no miméticos a partir de la segunda mitad de los 60: el espacio de Televisión Española *Historias para no dormir* (1966-1968 y 1982), dirigido por Narciso Ibáñez Serrador y ampliamente analizado en el capítulo 9 de este libro. Con el mismo título que el programa y editada por Julio García Peri entre 1967 y 1974, sus números, amén de incluir las adaptaciones de los textos dramatizados en el espacio televisivo –todas obra de Luis Peñafiel (seudónimo de «Chicho»)–, entrevistas, críticas y crónicas de varia especie, recogen relatos de vacas sagradas como Poe, Maupassant o Ray Bradbury –autor dilecto de *Historias* y, en general, de los aficionados españoles de esos años (Cruz Tienda, 2015: 109-110)–, así como originales de firmas afines al programa o, en todo caso, a la persona de su creador (el ya aludido Plans, Medardo Fraile, Alfonso Álvarez Villar, el dramaturgo Alfonso Paso o el guionista Joaquín Amichatis); piezas que combinan el terror fantástico y la ficción distópica con manifestaciones cercanas al dominio de lo macabro o extraño; vías, todas ellas, cultivadas en el espacio televisivo. Como dice Cruz Tienda (2015: 171): «La revista de Julio García Peri no fue solamente una réplica, sino también una extensión de las vías del terror que Ibáñez Serrador estaba potenciando en su programa».⁸

Difícil sería, en verdad, explicarse la creciente popularidad de lo fantástico y, más en concreto, la proliferación de autores interesados en sus códigos, si pasamos por alto el

⁷ De quien M.Y.N.E.S.A. había reeditado en 1964 su libro de relatos *¡Miedo!*, estudiado en el capítulo 3.

⁸ Cruz Tienda (2015: 171-178) le dedica un generoso espacio a esta publicación, detallando su desarrollo y débitos con otras revistas foráneas, como *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine* (1956-) o la ya mencionada *Ellery Queen's Mystery Magazine*.

peso de las iniciativas hasta aquí listadas, su influencia en el imaginario tanto del público como de los creadores: de los que empiezan por entonces su carrera, pero también de quienes descubren en la transgresión –o como poco, el cuestionamiento– de la estética realista posibilidades de experimentación literaria. El foco no debe cerrarse tampoco al coto exclusivo de las letras: ya hemos mencionado el éxito de *Historias para no dormir* (que se ve continuado en sus muchos derivados). Cabría remitirse igualmente a la gran pantalla, que en esos años vive lo que cierta crítica han llamado *década de oro* del terror fantástico español (cfr. Pulido, 2012): las producciones *psicotrónicas* de un Franco, un Naschy o un Ossorio se alternan en ella con incursiones de cineastas cultos, como Erice o Saura, y con la creación de festivales como el de Sitges (1968) o Molins de Rey (1973). Semejante renovación se vive en el mundo del cómic, con la aparición de influyentes revistas como *Dossier negro* (1968-1979), *Historias para no dormir* (1966) –distinta, pese al título, de la derivada del programa de televisión–, *Vampus* (1971-1978), *Rufus* (1973-1974), o la versión española de *Creepy* (1979-1985 y 1990-1992) (cfr. Alcázar, 2010). Véanse al respecto los capítulos 8 y 15.

Respecto a la literatura –la narrativa, en concreto–, la proliferación de antologías, revistas, colecciones y estudios en torno al género tendrá un correlato nada despreciable en el *corpus* de nombres de la más diversa especie: desde los vinculados a la creación de quiosco hasta algunos de los mayores exponentes de la alta cultura; desde los que abiertamente se declaran autores de género –con independencia del rigor de dicha etiqueta– hasta los que rechazan dicha denominación; desde los que recurren a sus códigos para evadirse de la triste realidad y ofrecer un discurso meramente recreativo (a veces de implicaciones conservadoras, aun alienantes) hasta los que se valen de ellos para criticar la sociedad contemporánea.

En las próximas páginas se pasa revista a los hitos más relevantes de los años 60 y 70, partiendo del cambio de paradigma palpable en el desgaste de la narrativa social realista y la irrupción de una serie de narradores comprometidos con la modernización de la creación nacional. No se seguirá, hay que advertir, un orden estrictamente cronológico. Preferimos distribuir nuestras observaciones en cinco bloques temáticos, agrupando aquellas obras y autores que presenten trazos formales y de contenido más o menos relacionables, pero también deteniéndonos a ponderar las especificidades de un nombre o una pieza cuando sea pertinente. Los epígrafes son, de cualquier modo, lo suficientemente flexibles en su planteamiento como para dar cabida a manifestaciones heterogéneas, donde se haga evidente la riqueza de enfoques y concepciones de lo fantástico y territorios adyacentes

que impera en la época. Por último, cabe destacar la deuda de nuestro texto con el prólogo que Roas y Casas anteponen a su antología *La realidad oculta*, en particular con la sección consagrada a los años 60 y 70 (Roas y Casas, 2008: 23-41): primera panorámica de la narrativa fantástica española del siglo XX, su selección de autores y la visión de sus respectivas poéticas nos han servido de gran inspiración, en especial con nombres prácticamente desconocidos –Cerdán Tato sería el mejor ejemplo– o rara vez abordados desde el prisma de lo fantástico –como Ory o García Pavón, cuya obra *La guerra de los dos mil años* ha sido recientemente reeditada por los citados investigadores, como pieza emblemática de «una tradición antirrealista que, tras años de vida subterránea, emerge a la superficie en la década de los 60, cuando el realismo (sobre todo el realismo social) empieza a dar signos evidentes de agotamiento» (Roas y Casas, 2013: 8).⁹

2. ENTRE LO FANTÁSTICO Y LO MARAVILLOSO

Comenzamos por uno de los nombres clave de la narrativa española del siglo XX: el gallego Gonzalo Torrente Ballester. Su caso es sintomático de la oscilación, y a veces indefinición, existente entre lo fantástico genuino y dos modalidades hermanadas que, a partir de la llegada de los narradores hispanoamericanos, cobran presencia en la ficción imaginativa escrita en español: lo real maravilloso y el realismo mágico. Con frecuencia asumidos a un mismo modelo, refractario a la mimesis realista y donde escritores como Carpentier, Rulfo o García Márquez aparecían amalgamados con otros claramente inscritos en lo fantástico, como Cortázar o Borges, hoy día no hay discusión sobre la disparidad de dichos ámbitos (cfr. Fernández, 1991). Si en lo fantástico lo sobrenatural se lee como «un escándalo, una ruptura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real» (Caillois, 1970: 8), en estas modalidades lo imposible se sugiere parte no conflictiva de la realidad representada; realidad que, aun así, no se aleja enteramente de la factual o cotidiana, como ocurre en los cuentos de hadas o la fantasía épica; al contrario, que conserva tipos, espacios, comportamientos, denominaciones, tomados de ella, cuya prevalencia confiere al discurso un carácter mixto, a medio camino entre lo maravilloso puro y la representación realista, aun costumbrista (cfr. Roas, 2011: 56-61).

⁹ Igualmente cabría citar otros dos trabajos de Ana Casas que, aunque no citados literalmente, resuenan en el presente texto: «El cuento fantástico durante la posguerra española: Algunas calas a través de las revistas literarias de los años 50 y 60» (2006) y «Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del Medio Siglo» (2009). También el ya aducido de Martín-Maestro (1991).

Torrente Ballester convoca en su obra ambos extremos. Tras completar la trilogía de inspiración decimonónica y estética realista *Los gozos y las sombras* (1957-1962), se descuelga con una visión personal de la figura y las adversidades del burlador más famoso de la Historia: escuetamente titulada *Don Juan* (1963), en sus páginas se anuncian elementos sobre los que se asentarán *La saga/fuga de J. B.* (1972), *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1980), grupo al que se suele denominar –tal vez por contraposición a *Los gozos y las sombras*– «Trilogía fantástica» (cfr. Loureiro, 1990). Se lee en el prólogo que «*Don Juan* nació de un empacho de realismo» (Torrente Ballester, 2008: 11); opinión elocuente que expresa el cansancio no solo de Torrente, sino de buena parte del colectivo de autores que por esas fechas comienza a experimentar con nuevas vías de representación y recursos antes desestimados (recordemos que *Tiempo de silencio* de Martín-Santos se publica solo un año antes de la aparición de *Don Juan*). Sería, con todo, desacertado ver en esta novela la primera muestra del poder fabulador de su creador; de 1949 data una reescritura del episodio de Ifigenia en Áulide, recuperada años después. Al igual que en Cunqueiro –con quien Torrente tiene múltiples puntos en común–, la aproximación al mito se acomete desde una instancia pseudoparódica, en la que se mezclan ironía e erudición. Lo mismo ocurre en *Don Juan*, con la diferencia de que esta se ubica en la época presente y en un contexto perfectamente reconocible, favoreciendo la colisión de lo fantástico.

El protagonista es un intelectual en horas bajas, residente en el París de la *gauche divine*, que, de modo imprevisto (y un tanto arbitrario), se topa con Leporello, criado de Tenorio, quien lo conduce a conocer a su amo. La novela alterna, a partir de entonces, las peripecias del narrador principal con el relato de las vidas de los personajes donjuanescos. Más que los elementos sobrenaturales que jalonan este segundo eje argumental –en la línea de Tirso y Zorrilla, esto es, del *maravilloso cristiano* (cfr. Roas, 2011: 51-56)–, lo que se impone es la intrusión de la ficción en la realidad, así como la constante desconfianza del protagonista, que nunca llega a creerse del todo que pueda estar ante el Burlador real. Inevitablemente, la duda se instala también en el lector y, pese a la acumulación de evidencias, al acabar la narración está en las mismas condiciones que aquel para decidir si lo que ha presenciado ha ocurrido de verdad o si, como sugiere el desenlace, ha sido fruto de una charada, un engaño urdido por dos farsantes con quién sabe qué idea. El mantenimiento de la ambigüedad apunta, en cualquier caso, a la vacilación que Todorov atribuía al *fantástico puro*.

Camino diferente toman las otras obras citadas de Torrente Ballester, a despecho de lo que se haya generalizado la etiqueta *fantástico* para referirse al conjunto. Con ellas se aproxima el novelista al terreno del realismo mágico, explotando, al mismo tiempo, una marcada vena metaliteraria, que ilumina sin cesar los andamiajes de la ficción. Estamos en las antípodas del realismo; ahora bien, por paradójico que suene, esto nos impide hablar con propiedad de narrativa fantástica. Lejos de ser universos equiparables al nuestro –aunque contengan numerosos detalles que lo evoquen–, los ámbitos recreados en la literatura de Torrente –al menos en las tres obras mentadas– evidencian a cada paso su condición artificial, sin que la convivencia con lo imposible sea percibida como un dislate, bien porque se entiende como algo concebible en la diégesis recreada, bien porque se asume como una manifestación más de la imaginación desbordante de la voz fabuladora. Su inventiva, hay que reconocerlo, es ilimitada; el debilitamiento de las fronteras entre lo real y lo extraordinario problematiza, empero, su adscripción al modelo defendido por la mayoría de teóricos de lo fantástico. En parte, conecta con los aires de superstición y magia que recorren la obra de tantos narradores gallegos: desde Valle-Inclán hasta Fernández Flórez, pasando por Cunqueiro, Ánxel Fole, José María Castroviejo, Vicente Risco y otros. Su creación de espacios imaginarios hay que relacionarla, por otro lado, con las Comalas, Macondos y Santa Marías que llegan del otro lado del océano (por no hablar de la reelaboración de mitos universales que antes comentábamos). Su poética reviste, en todo caso, una originalidad que lo vuelve único, digno de considerarse en un apartado exclusivamente dedicado a su narrativa.

3. ENTRE LO LITERAL Y LO FIGURADO

Entre las obras susceptibles de categorizarse como *fantásticas* –aun cuando, como en Torrente, comporten reservas de distinto grado– hay, en los años contemplados, unas cuantas que, cuestionando la importancia que otorga Todorov a la literalidad del discurso fantástico –al punto de considerarla uno de sus rasgos definitorios–, permiten lecturas en clave, alusivas a la inmediatez histórica, o bien a actitudes propias del ciudadano de Occidente, puestas en solfa, a menudo criticadas con dureza, por el escritor. Estrategia empleada con insistencia por los autores de ciencia ficción –pensemos, por poner solo un ejemplo, en *Corte de corteza* de Daniel Sueiro (1969)–, tiene también presencia en el ámbito de lo sobrenatural conflictivo, donde los motivos que amenazan la idea de lo real

ocultan designios subversivos que trascienden la diégesis. No hablamos únicamente de obras con un sentido social o político, sino también ético y cívico.

Alfonso Sastre es, seguramente, el primer nombre que viene a la cabeza: asociado a la literatura de denuncia y, por extensión, al grupo realista, es, en realidad, un enfervorizado defensor del género. En 1964 da a la imprenta su colección de cuentos *Las noches lúgubres*, su segunda obra narrativa.¹⁰ Bajo un título tomado de Cadalso, se agrupan tres bloques de distintas naturaleza y extensión, con los que Sastre crea un espacio intermedio entre la ficción imaginativa y la realidad del franquismo y la posguerra mundial. En el primero —«Las noches del Espíritu Santo», dividido, a su vez, en dos partes— se cuentan sendos casos de vampirismo en el barrio madrileño de las Ventas; en ninguno queda, con todo, clara la sobrenaturalidad de los eventos: todo parece apuntar, de hecho, a una explicación racional. Ello no obsta para la evocación de un ambiente de misterio y amenaza, latente en un entorno cotidiano: véase, si no, el pasaje en el que el protagonista de la primera historia se ve acechado por un niño mentalmente discapacitado —que aquel toma por un alevín de chupasangre— en medio de la noche. Algo parecido sucede en la segunda sección: «Delirium o La noche y la niebla o Viaje infernal a las tinieblas exteriores». La acción se ubica en la Alemania Federal, en torno a la existencia de una sociedad criptonazi al mando de una institución de salud mental. Construida sobre un esquema propio de la novela policial, también aquí se impone la ambigüedad en la condición de los hechos narrados, de tal modo que al final no sabemos a ciencia cierta si las mudanzas personales y espaciotemporales se deben, como se dice, a un complot, al delirio de los protagonistas o a causas inexplicables.

Caso diferente es el del bloque que cierra el libro: «Las células del terror»; formado por 24 (micro)relatos (20 en la primera edición) de entre media página y tres páginas de extensión —salvo el último, «Desde el exilio»—, en ellos se exploran, al decir del subtítulo, «las situaciones claves desde las cuales crece en el corazón de los seres humanos la monstruosa planta del miedo». Se trata, como se adivinará, de la parte más heterogénea: en ella encontramos desde historias al más puro estilo Kafka —como la que relata «El rostro», sobre la transformación de un hombre en una criatura *insectoide*, o «Metamorfosis de un abogado», cuyo título es, ya de por sí, elocuente— hasta otras que se limitan a insinuar la irrupción de lo imposible —«La puerta» sería el mejor ejemplo; también «El castillo y la posada»—, unas pocas donde dicho elemento está del todo ausente —imponiéndose otros

¹⁰ La primera sería la novela corta *El paralelo 38*, que, aunque no publicada hasta 1965, data de 1958.

factores, tales como la tortura, la represión, la guerra o la locura, como fuente del desasosiego («La Santa Hermandad», «Nagasaki», «El loco danzarín»)– y, en fin, aquellas – no muchas, a decir verdad– que responden a las exigencias del terror fantástico (escándalo epistemológico, sensación de inquietud ante lo inexplicable, etc.): «Cargamento de muertos», recogido por Roas y Casas en *La realidad oculta* y centrado en el motivo del *revenant*, podría ser uno de ellos, pero también «El descendimiento» o el ya aludido «Desde el exilio», ambos sobre alteraciones espaciotemporales (uno de los temas favoritos de Sastre).

El elemento unificador de *Las noches lúgubres* –no solo de esta última sección, sino del libro entero– es el miedo: la emoción más antigua, según la conocida fórmula de Lovecraft. Sastre acude a él como una vía más para exponer las contradicciones e injusticias de la sociedad moderna, más en concreto la española (aunque también hay textos, como «Delirium», aplicables a otros contextos, o bien a un plano universal); lo hace, sin embargo, desde la ironía, y recurriendo a una estética no estrictamente antimimética o irrealista; producto, más bien, de un concepto «profundo y totalizador» del realismo; «un campo en el que se integrará seguramente el mundo de los sueños y las ilusiones –y los terrores!– de los hombres, en la forma, quizás de un romanticismo superado» (Sastre, 1965: 130). Es este uno de los principales caballos de batalla de la poética sastriana: la posibilidad de conciliar los fines combativos –a los que (casi) nunca renuncia– con orbes imaginativos como el del terror o lo fantástico. En prólogos, epílogos, entrevistas y pasajes de sus ficciones se encargará el escritor tanto de razonar su interés por estos territorios –visto con desaprobarción por los realistas más recalcitrantes– como de enunciar su visión del género. Es el caso de las palabras que preceden a *Las noches lúgubres*, tanto en su primera edición como en las posteriores. En la de 1998, de Hiru, cuenta como su escritura tuvo lugar «en momentos en que no era fácil hacer entender que un escritor combatiente, antifascista, empleara sus talentos, grandes o pequeños, en una empresa de literatura fantástica» (Sastre, 1998a: 7); y en el «Prefacio» a la de 1964 remite a su idea de *imaginación dialéctica*, arguyendo que motivos del terror como «la presencia invisible, la vivencia anticipada del futuro [...], el vampirismo, la metamorfosis, la resurrección o la reaparición de los muertos, la fabricación de un ser humano, la destrucción del mundo» pueden «expresar algunos de los motivos actuales más profundos del terror: la alienación, la resurrección del nazismo, la explotación social, la caza de brujas, la represión policiaca, la guerra nuclear» (Sastre, 1998b: 17-18). Añade, aun así –como para curarse en salud–: «Al lector corresponde determinar [...] la medida en que este es un libro fantástico [...]. Pero téngase presente que

cuando ahí [...] no hay nada, existe, por lo menos, [...] el terror; y que es este terror real lo que se erige, en esos casos, en objeto literario de mis obras» (Sastre, 1998b: 19). Así es: por encima de lo fantástico, se erige el horror, con independencia de su fuente ontológica. Cabe, con todo, advertir sobre la flexibilidad de criterios de Sastre, igual de palpable en obras narrativas posteriores como *El lugar del crimen* (1982) o *Necrópolis* (1993); flexibilidad que lo lleva a incluir textos tan decididamente alejados ya no de lo fantástico, sino también de lo terrorífico como «El soldado» –sobre un fusilamiento– o «Estrépito y resplandor» –en torno a las impresiones de dos supervivientes de un cataclismo nuclear–, en los que, sin embargo, bulle su voluntad combativa.¹¹

El afán de denuncia y criticismo es igualmente obvio, aunque no posea los mismos ribetes de militancia, en la obra del ya aludido Juan José Plans. El gijonés, como muchos otros autores de la época, se siente atraído por el género negro, a cuya difusión y conocimiento contribuye con una temprana *Historia de la novela policiaca* (1970). También es uno de los más conspicuos cultivadores y promotores de ciencia ficción en España, a la que dedicará otro ensayo de referencia: *La literatura de ciencia ficción* (1975). En su primera publicación¹² –el libro de relatos *Las langostas* (1967)– lo fantástico se alterna –aun diríamos que se subordina– con este otro orbe de lo no mimético. Esta será una constante de su literatura; también la práctica del terror, tanto natural como extraordinario; y en un plano ideológico, la encarecida defensa de unos principios morales y un humanismo reputados universales. Su decidida apuesta por lo imaginativo, en una España dividida entre el experimentalismo y la recuperación de la narratividad, le reservará un puesto de privilegio entre el *fandom* patrio (que con cada vez más insistencia reclama un lugar para Plans en la historia oficial de la cultura española); la carga –a veces demasiado evidente– de moralina y didacticismo elemental mermará, en cambio, el impacto de su propuesta literaria.

¹¹ Prueba inmejorable de esta preeminencia es el hecho de que «El soldado» fuera uno de los textos prohibidos –en su primera edición y en una segunda, en 1971, frustrada– cuando Sastre presentó la obra a la censura. Los otros tres –«En un entierro», «Las primeras tormentas» y el citado «Metamorfosis de un abogado»– ponían en escena, respectivamente, a un revolucionario que, tras presenciar su propio sepelio, cae en la cuenta de la amenaza que se cierne sobre él, a un hombre primitivo que, abrumado por la crueldad de un Ser Superior, inventa una serie de artimañas para aplacarlo, entre las que figura la señal de la cruz, y la transformación en licántropo de un leguleyo. No habrá que explicar las razones que llevaron a los censores a prohibir los dos primeros cuentos. En cuanto al tercero, alegaba Sastre en su alegación a la Junta que se limitaba a recrear «la burocratización de un hombre» (leguleyo reconvertido a policía, eso sí, al que, tras su monstruosa transformación en una especie de licántropo, se le encarga el *cuidado* de presos difíciles, como los participantes en una huelga de mineros).

¹² En forma de libro, se entiende; ya hablamos antes de sus colaboraciones en la revista fundada por Ibáñez Serrador. Para las concomitancias entre la poética fantástica de este y la de Plans, véase Cruz Tienda (2013a), donde se efectúa un análisis del par *El juego de los niños / ¿Quién puede matar a un niño?*

Plans es, en todo caso, un alma inquieta, y su labor no se restringe a la letra escrita – en todas sus acepciones, incluida la prensa–, sino que se ramifica en otros medios como la televisión –donde promueve el espacio *Crónicas fantásticas* (1974), basado en adaptaciones de textos propios, emparentable con *Historias para no dormir* y otras series antológicas de los 60 y 70 (cfr. Cruz Tienda, 2013b)– y la radio, el plano, curiosamente, donde más se le recuerda, gracias a su intervención en diversos programas que dramatizan historias de la tradición fantaterrorífica y de ciencia ficción y contribuyen a difundir el género: *Escalofrío* (1968) e *Historias para imaginar* (1973-1974)¹³ y, más adelante, *Sobrenatural* (1994-1996) y, sobre todo, *Historias y relatos* (1997-2003), ambos dirigidos por él y referencia del radioteatro.

Centrados en la literatura, sus obras más relevantes del periodo acotado, son, aparte de la compilación citada, *Crónicas fantásticas* (1968) –también de relatos (no todos ellos, empero, adscritos al modelo explorado), galardonada en 1967 con el Premio Nacional de Ciencia Ficción–, la novela de inspiración gótica *Los misterios del castillo* (1971), *El cadáver* (1973) –nueva recopilación de textos, también de naturaleza heterogénea–, *El gran ritual* (1974) –donde el terror se conjuga con la superstición en un ambiente rural, ubicado en las montañas de Asturias– y su pieza más célebre (por la versión fílmica de Ibáñez Serador de 1976, *¿Quién puede matar a un niño?*) y seguramente la mejor: *El juego de los niños*. Aparecida por entregas en 1970 (aunque antes radiada en el citado *Escalofrío*) y en versión definitiva en 1976, *El juego de los niños* aún hoy es capaz de erizar la piel del lector. Con un planteamiento que recuerda a la película *Village of the Damned* (1960) y, con especial intensidad, al cuento de Stephen King «Los chicos del maíz» (pese a que la redacción de este fuera posterior), juega con una de las más perturbadoras representaciones del miedo: el niño asesino; quien, en teoría, encarna la inocencia y pureza, pero que, en realidad, oculta un despiadado e irracional impulso asesino. Aquí, un extraño polen amarillo explicaría el comportamiento homicida de los chicos; uno de los personajes, Premio Nobel de Medicina, lo atribuye al agotamiento del Planeta Tierra, que habría comenzado a tomar represalias contra el ser humano. Esta aclaración –que acercaría el libro al dominio de la ciencia ficción o, al menos, al fantástico que podríamos llamar *ecológico* de una novela como *El terror* de Arthur Machen (1916)– se ve eliminado en la adaptación; también –aunque no del todo– el aire moralizante que, como sabemos, impregna buena parte de la obra de Plans y que en

¹³ Espacio dirigido por «Chicho», para el cual escribiría Plans varios de sus guiones. Respecto a la labor radiofónica del asturiano –sobre todo en los programas dirigidos a finales del milenio–, véase Cruz Tienda (2015: 182) y Carrera Garrido y Benson (2015).

esta pieza, aunque convenientemente modulado, apunta a las consecuencias de la guerra y la consabida máxima de *homo homini lupus*.¹⁴

Entre sus textos breves más logrados de esos años, cabe destacar «La mancha» –en torno a un extraño manchurrón en la pared de un piso que crece hasta engullirlo todo–, «La pelota de oro» –que escenifica el tránsito a otra dimensión del niño protagonista–, «Míster Párkinson» –sobre la transformación del narrador en perro– o «La cacería» –cuyo protagonista llega a la conclusión de que una rama del *homo sapiens* ha vivido bajo la superficie de la tierra desde la noche de los tiempos. En 1974 reúne, corregidos y expurgados, sus dos primeros libros, en un volumen titulado *Relatos fantásticos*. En el prólogo a dicha publicación se habla de Plans como «el autor o uno de los dos o tres autores más importantes de obras fantásticas de ciencia-ficción que tenemos en España»; se le presagia, asimismo, «un enorme porvenir literario» (Castresana, 1974: 8-9). El paso del tiempo parecería haber desmentido tales afirmaciones: la falta de reediciones, así como su incomparecencia en los manuales de historia de la literatura evidencian un olvido a todas luces injusto de su faceta como escritor de ficciones. El mismo se ha visto relativizado con la reciente reaparición de dos de sus novelas –*El juego de los niños* (2011) y *El gran ritual* (2013)– y con la creciente atención de la academia, como atestiguan los trabajos de Cruz Tienda, Benson y Carrera Garrido.

Más reconocido que el asturiano –aunque no por su aportación al plano escrutado–, el manchego Francisco García Pavón es otro de los nombres que cabe considerar bajo el presente epígrafe. Padre del comisario Plinio y cultivador de un realismo inconformista, en consonancia con el de la Generación de Medio Siglo (cfr. Roas y Casas, 2013: 7), es también responsable de una extraña obra narrativa, que sin renunciar a la voluntad crítica, recurre a códigos decididamente irrealistas, a ratos coincidentes con la línea auscultada en estas páginas: *La guerra de los dos mil años* (1967). Comparada con piezas de la tradición satírica como *El Diablo Cojuelo*, *Los viajes de Gulliver* o los *Sueños* quevedescos, así como con *La Divina Comedia* –por su planteamiento estructural, en forma de viaje guiado a distintos infiernos, paraísos y purgatorios–, incluye pasajes que pueden asociarse a las vetas

¹⁴ Así, dice en una entrevista: «En un principio la idea fue en aquellos tiempos la guerra de Vietnam. [...] Impactaba la situación, sobre todo ver a los niños, los inocentes. Eso lo trasplantabas a una foto de un niño muerto con la madre. Era una situación que puede hacer pensar en muchas cosas distintas. Se me ocurrió la idea de no seres extraterrestres, sino algo que frenara la humanidad como especie» (Rodríguez Sánchez y Suárez Martínez, 2013). Sobre el fin moralizante tanto del relato como de la cinta, véase Lázaro-Reboll (2012: 122), quien lo vincula con las llamadas «historias para pensar» del programa de «Chicho», episodios que, según Cruz Tienda (2015: 72), «utilizan la ironía, lo absurdo, lo hiperbólico, lo fantástico e incluso algunos temas de la prospección científica, pero solo como un recurso más para invitar al público a reflexionar sobre alguna cuestión de tipo moral o ético».

de lo fantástico y la ciencia ficción. Lo hace el propio García Pavón, cuando, en su prólogo a *La gran coronación* de Plans (1968), defiende la existencia una línea de «verdadera invención», en la que coincidirían, aparte del gijonés, Quevedo, Bécquer, Gómez de la Serna, Sánchez Ferlosio... y él mismo (García Pavón, 1968: 10). Entre tales pasajes –o quizá sería mejor decir *estaciones*– figuran narraciones tan curiosas cuanto ilustrativas del afán satírico del volumen como «El mundo transparente», «Coches para todo terreno», «El velorio», «Palabras prohibidas» o «El avión en paz» –el mejor ejemplo de cuento fantástico de la colección, a juicio de los editores (Roas y Casas, 2013: 12), recogido ya por ellos en la antología *La realidad oculta*. En ellas, con un lenguaje a veces sobrio, otras barroco, y con una imaginería que tiende al exceso y lo grotesco –en la tradición de un Rabelais–, pone en solfa vicios y lacras de la sociedad del momento –algunos extensibles a un plano universal, otros no tanto–, sirviéndose con frecuencia de los mecanismos de la fantasía y la ciencia ficción –como la distopía– sin renunciar por ello al simbolismo y la alegoría; al contrario, entregándose sin sonrojo a jeroglíficos cuyo desciframiento es poco menos que imprescindible para la cabal comprensión del mensaje. En este sentido nos encontramos un paso más allá de las historias contadas por Sastre y Plans, susceptibles de disfrute sin necesidad de conectarlas con referentes concretos; a no ser, claro está, que estos aparezcan aludidos explícitamente... cosa problemática en la España de Franco, como sabemos, sobre todo si se trata de instituciones como la familia y la Iglesia (acerbamente vapuleada en la obra de García Pavón) o de fantasmas, pasados y presentes, de la sociedad española, a saber: la guerra, la dictadura, el antisemitismo, el imperialismo venido a menos, el conservadurismo sexual, etc. (cfr. Roas y Casas, 2013: 14).

La guerra de los dos mil años se sitúa, de cualquier modo, a medio camino entre la línea rastreada en esta sección y la que veremos en la próxima, dominada por la experimentación lingüística, la deformación de la mimesis y el desmantelamiento de la diégesis; de la síntesis de tales polos resulta un discurso dislocado y alucinante, refractario a la ilusión de realidad buscada por el relato fantástico en su acepción clásica. El extrañamiento es, en verdad, tan acentuado que, a menudo, nos da la impresión de estar leyendo más una pieza de Vian o, mejor aún, Burroughs –donde todo parece vuelto del revés e imperan lo irracional y abyecto– que una narración en la que se cuestionen los límites de lo real. Dicho cuestionamiento debería, en principio, generar una respuesta de sorpresa, inquietud o terror en personajes y lector, igualados cognitivamente y emocionalmente. El hecho es, sin embargo, que no ocurre así salvo en contados casos, y los eventos insólitos se asumen como integrantes de un universo esencialmente desquiciado y grotesco, apenas reminiscente del nuestro, que,

en el mejor de los casos, provoca el distanciamiento del receptor, y en el peor, su rechazo. «Mediante esa combinación de lo terrible y humorístico que define a lo grotesco, García Pavón exagera y distorsiona la superficie de la realidad cotidiana para mostrar la dislocación, el caos y el sinsentido del mundo», leemos en el prólogo a la última edición (Roas y Casas, 2013: 14), donde se reconoce la escasa presencia de lo fantástico en *La guerra de los dos mil años*, en beneficio de vetas más abiertamente irrealistas que nos alejan del modelo de referencia; pues, como explica Roas (2011: 73), «la distorsión propia de lo grotesco borra la estricta identidad entre la realidad del lector y el mundo representado en el texto [...], algo que [...] resulta esencial para el buen funcionamiento de los relatos fantásticos».

Por semejantes derroteros se mueve *El lugar más lejano*, de Enrique Cerdán Tato (1970), que Roas y Casas (2013: 8) colocan en la misma línea antirrealista que la pieza recién glosada. Escritor subterráneo¹⁵ –célebre, aun así, en el entorno alicantino, donde formó parte de una generación autodenominada *del horror* (sin que ello, cabe advertir, tenga nada que ver con el género que aquí nos interesa)–, su escritura se reparte, en la obra citada, entre la figuración de ámbitos insólitos –unos de raigambre kafkiana (como el que domina el cuento epónimo), otros más próximos a los moldes de la ciencia ficción (como podría ser «Opus número uno»)–, el cultivo de una expresión deliberadamente oscura –aunque no tan barroca como la de García Pavón y otros experimentadores coetáneos– y un claro afán de denuncia de tintes marxistas.¹⁶ La combinación da lugar a un libro curioso, actualmente descatalogado, que, sin ser un hito en la tradición fantástica española, ilustra la en ocasiones conflictiva confluencia de enfoques que caracteriza a los últimos años de la dictadura franquista, cuando los novelistas –y no solo ellos– se debaten entre la imaginación pura, la recuperación de un estilo genuinamente literario y el compromiso que, pese a todo, sigue antojándose un imperativo moral.

Caso también similar –pero un poco más afortunado– es del estudioso del teatro Ricardo Doménech, con el que cerramos esta parte. Tras la selección de textos realistas *La rebelión humana* (1968) –donde aplica, pese a lo tardío de la fecha, las consignas del realismo social–, da a la imprenta, ya en democracia, el libro *Figuraciones* (1977). Fiel aún a la intencionalidad crítica, asoman en sus narraciones, no obstante, trazos emparentables con

¹⁵ Martín-Maestro (1991: 206) lo presentaba junto a otros escritores menores, o cuya incursión en territorios de la imaginación no pasaba de lo anecdótico, como Antonio Martínez Menchén, Gonzalo Torrente Malvido, Miguel Buñuel o el mucho más célebre –aunque por su producción más realista– Ramiro Pinilla. También Roas y Casas (2008: 38) lo mencionaban en su prólogo a *La realidad oculta*.

¹⁶ Dato significativo: Cerdán Tato es autor de un ensayo titulado *Esquema de la Literatura Soviética* (1973). Militó, asimismo, en el PCE y, en las primeras elecciones democráticas, fue el segundo de la lista en la candidatura comunista (Vázquez de Prada y Grande, 2013).

Kafka y lo macabro; así ocurre, por ejemplo, en la titulada «Old Fashion», que recrea la velada en la que el príncipe Atreo dio a su enemigo Tiestes de comer a sus propios hijos. Estos rasgos se intensificarán en dos colecciones posteriores, que presentan a Doménech como uno de los nombres decisivos en la *normalización de lo fantástico: Tiempos y La pirámide de Khéops*, ambas de 1980 y abordadas en el capítulo 10 del presente volumen. En ellas, como en el resto de títulos desgranados en este apartado –especialmente *La guerra de los dos mil años*–, «lo ominoso persigue fines tanto existenciales como sociales y de denuncia» (Roas y Casas, 2013: 8).

4. ENTRE EL JUEGO Y LA EXPERIMENTACIÓN

Los años 60 y 70 son, ya lo sabemos, un periodo de experimentación en la literatura española. Exhausta la vía del realismo y seriamente desacreditado el impacto sociopolítico de la escritura creativa, se produce el regreso a una búsqueda en términos formales que, en muchos casos, derivará en obras enteramente autorreferenciales: ejercicios en los límites del lenguaje y la representación que, pese a su eventual intrascendencia, contribuirán a ensanchar los márgenes de la expresión literaria en la España del tardofranquismo. El giro se aprecia tanto en creadores jóvenes como en escritores veteranos: no solo crece la exigencia en los planos lingüístico y estructural; también el temático y el genérico se ven hondamente redimensionados. Conviene aclarar, ahora bien, que ni se trata de un fenómeno inaudito ni carece de precedentes en el territorio peninsular, aun durante los años más grises de la posguerra. Dejando a un lado a los autores vistos en secciones anteriores y fijándonos en los arrebatos más vanguardistas, pensemos en el Postismo, especialmente en la figura de Carlos Edmundo de Ory. El gaditano –que en el tiempo acotado publica las compilaciones *Una exhibición peligrosa* (1964), *El alfabeto griego* (1970) y *Basuras* (1975), además de la novela *Diario de un loco* (1973)– es, diríamos, la avanzadilla de toda una generación de creadores que encarnará la parte más transgresora de la renovación en marcha: Antonio Fernández Molina, Cristóbal Serra, Francisco Ferrer Lerín, Javier Tomeo, etc. Recogidos todos ellos en la antología de Beneyto –quien, como comentábamos, maneja una noción bien amplia del término *fantástico*¹⁷ y es, él mismo, artífice de cuentos en esta misma línea–, su oposición al realismo está fuera de toda sospecha. Decir, sin embargo, que estamos ante escritores de literatura fantástica sería, cuando menos, problemático: la oposición a la que

¹⁷ Significativamente, también uno de los pasajes de *La guerra de los dos mil años* –«Los andamios»– aparece antologado en la recopilación de Beneyto.

recién nos referíamos los lleva a desembocar en lo onírico, absurdo y alucinante, y a renunciar –o cuando menos, desfigurar hasta hacer casi irreconocibles– a elementos de la mimesis como la intriga o los personajes (cfr. Martín-Maestro, 1991: 207); procedimientos en principio incompatibles con lo fantástico, habida cuenta de su parcial, pero inexorable, sujeción a la realidad –arriba apuntada– y su generalizado respeto a los mecanismos clásicos del modo narrativo. Uno podría esgrimir, para defender el estatus fantástico de este *corpus*, el ensanchamiento que el propio género atraviesa durante el siglo XX, como consecuencia del progresivo descreimiento en una idea unitaria y preexistente de realidad. Es un argumento válido, que en ciertos casos –como demuestra la obra de Cortázar, por poner un ejemplo obvio, o algunos de los textos recogidos por Beneyto– legitima la adscripción al modelo explorado. En otros, en cambio, resulta insuficiente, en vista de la radicalidad de las propuestas, de su rabiosa iconoclastia. En dichos lances el discurso cede a los impulsos lúdicos, meramente instintivos, del creador, derivando, por lo general, en un producto autodestructivo o, al menos, netamente reflexivo; todo lo ingenioso y brillante en el estilo que se quiera, pero cuyo enunciado se presenta hecho jirones o, en el mejor de los casos, desrealizado.¹⁸

De entre todos estos renovadores, alérgicos a la representación realista y sedientos de temas y formas de expresión –en una palabra, de originalidad–, puede que sea la obra de Gonzalo Suárez –también asturiano– la que mayor equilibrio alcanza entre ambas posiciones. Amante del pastiche y la mistificación metaficcional, se entrega, desde su primera publicación, a códigos poco menos que inéditos en el orbe español: *De cuerpo presente* (1963) es una hilarante novela de acción, que empieza con el protagonista literalmente saliendo de la tumba. Le siguen, en la distancia larga, *El roedor de Fortinbrás* (1965) y *Rocabruno bate a Ditirambo* (1966), donde ahonda en su querencia por modelos foráneos y juegos de espejos ficcionales. Al igual que con otros creadores –Edgar Neville sería, quizá, el mejor ejemplo–, el *corpus* literario de Suárez se ha visto ensombrecido por su quehacer cinematográfico. Por si fuera poco, ha padecido el sambenito de *autor inclasificable*, lo que ha dificultado su consideración, aun desde la óptica de lo fantástico. No cabe duda, aun así, de que estamos ante una de las voces más versátiles y frescas de la segunda mitad del siglo (aún en activo, por cierto). Alabado por el mismísimo Cortázar –que lo comparaba con el citado Boris Vian (Cortázar, 1978)–, su título más ilustrativo del lapso considerado es la compila-

¹⁸ Sobre la labilidad de las fronteras entre lo fantástico y el absurdo véase Torres Rabasa (2015).

ción *Trece veces trece* (1964). En ella se dan cita todos los registros del autor: el detectivesco y de suspense –en «Bailando con Parker»–, el de acción –en «Plac Jac Cero Tres»–, el fantástico maravilloso –en «El cadáver parlanchín» y «Al volver de la zeta»–, el de tipo ambiguo –en el que da nombre a la colección, «El horrible ser nunca visto» y «Desembazarse de Crisantemo»–, el surrealista u onírico –en «Trece casos de cuya existencia respondo...» e «Incursión» (que también se puede leer desde la óptica de la ciencia ficción)–, el extraño o siniestro –en «¿Quiere usted rabiarme conmigo?» e «Instalación»– y, por supuesto, el metaficcional –en «Epidemia» y «Un paciente impaciente». Claro que no se trata de compartimentos estancos: múltiples solapamientos hacen difícil separar unas vetas de otras. Todos los cuentos presentan, eso sí, una misma frescura, un vigoroso pulso narrativo y un inimitable sentido del humor (rasgo que, por cierto, comparten muchos de los narradores abordados en este libro, especialmente en este capítulo y en el que le sigue).¹⁹ Basado, como el de Perucho, en la ironía y la complicidad intelectual, posee un grado más elevado de irreverencia y un punto (o dos) menos de erudición. Los débitos están claros: en la estela de lo fantástico, destaca la figura de Poe («El cadáver parlanchín» se lee como una parodia de «The Facts in the Case of M. Valdemar» y en «Epidemia» es el cuento «The Premature Burial» lo que desencadena el extraño síndrome que sufren los personajes); y en la de lo policiaco, Hammett y Chandler. También habría que remitirse al mundo del cine –especialmente al *noir* de la Edad de Oro de Hollywood, pero también a Hitchcock–, referente que explica, en parte, el dinamismo del relato y la viveza de los diálogos. Se lee en el prólogo a la reedición de 1972: «Gonzalo Suárez no quiere escribir, quiere contar» (Anón., 1972: 8), y es verdad; estamos ante un narrador nato, que tanto en la hoja impresa como en la pantalla da forma a historias ágiles y efectivas, que, a diferencia de las que veíamos en la sección anterior, se pueden disfrutar en sí mismas, sin recurrir a una lectura en clave, y que, lejos de la disgregación imperante en los demás vanguardistas, conservan un mínimo respeto a los elementos de la representación.

También las otras obras mencionadas contienen elementos fantásticos, o al menos próximos al terreno de lo sobrenatural conflictivo. Así, por ejemplo, el motivo del doble es central en *Rocabrundo bate a Ditirambo*, dando lugar al resquebrajamiento del universo figurado... si bien desde una perspectiva cercana a *Niebla* de Unamuno (y por tanto, inscrita en lo metaficcional). El mismo motivo reaparece en una novela de los 70, sátira del régimen

¹⁹ El humor ha sido interpretado, al igual que lo fantástico, como principio de desautomatización y cuestionamiento de todo orden (especialmente el racional). Para un estudio al respecto, véanse Roas (2010, 2011: 172-176 y 2014) y Alarcón (2013).

de Franco al tiempo que parodia/homenaje del género de espías: *Operación Doble Dos* (1974). En *El roedor de Fortínbrás*, por otro lado, **intervienen unos personajes que actúan como vampiros**, y de nuevo en la primera novela mentada se inserta un capítulo titulado «La caperucita negra» –antologado por Guarner (no por Beneyto, que escoge «¿Quiere usted rabiarse conmigo?»–), donde se cuenta una transformación licantrópica. El tratamiento de dichos ingredientes –también en su cine–²⁰ obedece, en general, a una voluntad desmitificadora. Si a ello se une que con frecuencia lo imposible se asume con normalidad –si no, como pasaba en Torrente, se integra en una dialéctica entre niveles de ficción–, uno podría recelar de la filiación de sus textos, con las mismas razones que esgrimíamos arriba. No es así en la mayoría de los casos: basándonos en *Trece veces trece*, vemos en Suárez a un representante posmoderno del género, capaz de asumir la orientación paródica y la hibridación discursiva, y enmarcable en los principios del *neofantástico* que Alazraki (1983) teorizaba desde la praxis cortazariana.²¹ «Como para Cortázar», dice Cercas (1993: 103-104) en su monografía, «para Suárez la realidad no es solo lo que la costumbre o la negligencia han enseñado a aceptar como tal: hay otra realidad –o incluso otras realidades– que se halla agazapada detrás o al lado de la que orgullosamente se arroga la exclusiva de lo real».

Otro nombre que merece la pena citar en esta órbita de juego y experimentación es el de Fernando Quiñones. Gaditano como Ory, su literatura responde, en su mayor parte, a consignas tradicionales, realistas; igual que García Pavón, se ve, no obstante, tentado por lo imaginativo y, con más convicción que aquel, se lanza a la práctica de un fantástico *sui generis*, contagiado en algunos pasajes de la voluntad de denuncia del manchego, pero, por lo general, consagrado a la búsqueda de nuevas formas expresivas y la relación de historias disfrutables en su literalidad (cfr. Roas y Casas, 2008: 36). *La guerra, el mar y otros excesos* (1966) es una recopilación de 14 cuentos que, sin caer en la iconoclastia del surrealismo o

²⁰ En los 60 y 70, Suárez se yergue como uno de los cineastas más originales y rompedores de España. Algunos de sus filmes transitan el experimentalismo; otros incluyen motivos de la tradición fantástica. Aunque fuera de nuestro radio de interés, merece la pena mencionar *Remando al viento* (1988) y *Mi nombre es sombra* (1995), sobre los mitos de Frankenstein y Jekyll y Hyde, respectivamente. En cuanto al periodo contemplado, destacamos las versiones de sus propias obras –*El horrible ser nunca visto* (1966), *Ditirambo vela por nosotros* (1967), *Ditirambo* (1969)– y *El extraño caso del doctor Fausto* (1969).

²¹ Para Alazraki, el neofantástico constituye un contraste con la versión clásica del género: al contrario de este, asume lo extraordinario no como una excepción, sino como la norma, en cuanto parte de una noción racionalmente irreductible de la realidad. Dicha concepción parecería permitir la inclusión de lo absurdo y surrealista (cosa que a Alazraki no le incomoda). Campra se muestra, no obstante, escéptica al respecto: «Mientras en el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad» (Campra, 2008: 133). A nuestro modo de ver, existe un término medio –ceteramente explorado por Roas (2011: 143-177)–, y Gonzalo Suárez, como Cortázar, sería uno de sus representantes.

el absurdo, despliegan una gran inventiva y nos aproximan, tanto como los de Suárez (aunque de otra manera), al modelo auscultado en estas páginas. No todos, vale señalar, pero sí muchos de ellos; así, el que abre el libro –«Un cuento industrial»– narra el regreso de la muerte de Schubert, ante la enésima reedición de su *Incompleta*; «Jasón Martínez», por su parte, tiene como protagonista a un viajante que se ve poseído por el espíritu del mítico héroe griego; en «Caballero andante» se relata un improbable duelo con Don Quijote; y «Las campanas de Compostela» es un homenaje explícito a Borges (cfr. Miranda, 1967 para una panorámica del libro). Un atractivo añadido del volumen –cuyo artífice significativamente define como «una inesperada, pasajera y seguramente necesaria desviación de ruta» (Quiñones, 1966: 139)– es el «Balance» que el autor coloca al final, donde justifica su práctica de lo fantástico y lamenta que el mismo «ha[ya] venido a caer, para los reglamentados criterios de ese fiero y torpe nazismo literario, del lado de “lo evasivo”, como decir de lo “no serio”» (Quiñones, 1966: 137). Así era, en efecto, en aquellos años: ya lo vimos al hablar de Sastre, quien, pese a sus esfuerzos de renovación estética, no cede al experimentalismo puro ni al ludismo autosuficiente; que cree en la trascendencia y valor literario del fantástico, el terror y demás géneros imaginativos. Él es uno de los pocos autores tradicionalmente considerados *cultos* que defiende esta visión. A algunos más prestamos atención en el siguiente epígrafe.

5. ENTRE EL HOMENAJE Y LA APROPIACIÓN

Abordamos aquí nombres indiscutiblemente adscritos al canon de la gran literatura del último siglo. Su práctica de lo fantástico y orbes vecinos responde, no tanto a un deseo de emulación –aunque todos ellos son lectores de este tipo de narrativa– cuanto a la especial inclinación de sus poéticas, es decir de sus respectivas formas de comprender la creación literaria. Exigentes desde el punto de vista técnico y estilístico, su contribución supone un verdadero paso adelante en el proceso de legitimación de los géneros populares.

La figura que mejor sabe incorporar estas líneas supuestamente *frívolas* a una prosa de alto voltaje retórico e intelectual es el madrileño Juan Benet. Desde una actitud que no haríamos mal en llamar *posmoderna* –cara, por tanto, al pastiche, la parodia y otras estrategias metaficcionales–, se asoma a diversos registros que, a fines de los 60 y principios de los 70, comienzan a cobrar auge. Destaca, como dijimos, la narrativa policiaca: Benet coquetea con ella en cuentos como «Obiter dictum», «Garet», «Una línea incompleta» –protagonizada nada menos que por la mítica pareja de Baker Street–, y en su novela más leída:

El aire de un crimen (1980). La aproximación se debate entre una mirada irónica, deconstruccionista, y la candidez del aficionado. Lo mismo se repite en sus incursiones en la novela de aventuras —«Sub Rosa»— y también en el ámbito que nos atañe.

Desde su ensayo *La inspiración y el estilo* (1966), declara Benet la guerra a la tradición realista de la literatura de su país, sobre todo en su vertiente costumbrista. Más allá del énfasis en la elaboración estilística y la autonomía del discurso literario, lo que más nos atrae de su poética y práctica narrativas es su noción de *zona de sombra*. A su modo de ver, la literatura constituye una forma de conocimiento diferente de la que proveen la razón y la ciencia, que, antes que esclarecer los enigmas del universo, los refleja en su ambigüedad e incertidumbre, «eliminando de su código la necesidad de ser inequívoca, veraz y certera» (Benet, 1976: 48). Júzguese el parentesco de tal visión con las bases de lo fantástico.²² La atracción por este dominio se hará evidente en muchos puntos de la trayectoria benetiana. Ya en el libro arriba mentado dedicaba un capítulo al motivo del buque fantasma —presente, por ejemplo, en *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*—, y el nombre de Poe aparecía varias veces invocado. Son varios los críticos, por otro lado, que señalan el componente gótico —cifrado en espacios opresivos, maldiciones familiares y emanaciones fantasmales del pasado— de varias de sus obras (cfr., por ejemplo, Margenot, 2005); *La otra casa de Mazón*, aparecida en 1973, es quizá la más paradigmática. A ella hay que unir la *nouvelle* *Una tumba* (1971), con la que se rinde tributo a una de las derivaciones de lo gótico en la Inglaterra victoriana: la *ghost story*. Se trata, en verdad, de una contribución sobresaliente al subgénero, digna de incluirse en cualquier compilación internacional: sin renunciar a las señas de identidad de su mundo creativo —trasladando la acción al territorio mítico de Región y a los tiempos de la guerra y la posguerra, y espesando la enunciación al máximo—, logra Benet generar un clima de ambivalencia sensorial y amenaza ultraterrena que remite a las oquedades del ser.²³

²² Para una comparación entre la poética benetiana y las consignas de lo fantástico según las define Todorov, consúltese Nilsson (2005). Véase, asimismo, la siguiente afirmación de Campra, que parecería escrita pensando en la poética de Benet: «El llamado a la complicidad del lector que ejerce lo fantástico está inscripto en ese vacío, que no tiene que ver con experimentos de escritura sino con la imposibilidad de sugerir una verdad: es el hechizo de las *zonas de sombra* de la vivencia misma del lector» (Campra, 2008: 138; cursiva nuestra). A las teorías de Campra y otros se refiere Ken Benson (2004: 138-145) en su monumental ensayo sobre el «enigma benetiano», donde analiza el sentido que subyace a la historia de fantasmas *Una tumba* (2004: 319-323).

²³ Afirma Gullón (1994: 213): «me parece tan lograda como algunas de las narraciones en que Henry James dejó testimonio de su interés por las secretas fantasías de la mente [...]. El enfrentamiento con el espectro es [en ambos] expresión de un choque con la parcela oscura del ser y reconocimiento de un miedo, oscuro también, en el sentido de irrazonable, no debido a causas precisas».

Una tumba no es la única creación de Benet claramente enmarcada en los dominios de lo fantástico, incluso en una de sus submodalidades. En su narrativa breve –recogida en *Nunca llegarás a nada* (1961), *5 narraciones y 2 fábulas* (1972) y *Sub rosa* (1973), y con posterioridad en los dos volúmenes de *Cuentos completos* (1977 y 1981)– hallamos joyas como «Catálisis», «Viator», «TLB», «Reichenau», «Syllabus», «De lejos», que tematizan, siempre desde la ambigüedad típicamente benetiana y casi siempre con el concurso de la ironía, la ruptura de las dimensiones físicas, la irrupción del mal y la asechanza del miedo. También sus novelas incorporan episodios de corte sobrenatural, como la rueda telegráfica que predice el futuro en *Volverás a Región* (1967), el espíritu del padre del Indio reflejado en las aguas en *Una meditación* (1970), o los fantasmales invitados a la fiesta de *Un viaje de invierno* (1972), por no hablar de la omnipresente figura del Numa, legendario canchero del bosque prohibido de Mantua. El problema que entrañan estas situaciones y personajes es que se manifiestan en un contexto no realista, dominado por el mito y el símbolo, como es la provincia de Región. Resultaría, pues, arriesgado enmarcarlas en el dominio estricto de lo fantástico, que aparte de requerir del contraste con la cotidianidad, rehúye, como se advirtió, la significación metafórica, al menos en una lectura ingenua. Sobre esto último, hay que esgrimir la opinión del mismo autor, que rechazaba la interpretación en clave de su literatura, apostando por una lectura literal.²⁴ En cuanto a lo primero, no cabe sino admitir la naturalización de los fenómenos que en otro contexto se verían como extraordinarios; extremo que ha llevado a ciertos estudiosos a emparentar a Benet con el realismo mágico (cfr. Herzberger, 1976: 162), pero que, bien considerado, responde a una concepción enteramente personal del mundo y la creación literaria (como ocurría en Cunqueiro y Torrente). Conforme avanzamos, la realidad es, para Benet, un misterio inextricable, con multitud de puntos oscuros: sus obras se limitan a recrear esa tiniebla, así como a suscitar las sensaciones de perplejidad, miedo y confusión que de ella se derivan. En este sentido, lo fantástico, lo mítico, lo maravilloso –presente en sus *Trece fábulas y media* (1981)–, lo absurdo y lo grotesco –registros que informan la novela *En el estado* (1977)– no son sino vías a las que recurre para este menester: *modalidades elusivas*, en palabras de Benson (2004).

²⁴ «[Y]o detesto el simbolismo», declara en una de sus entrevistas; «creo que solo hay una lectura posible: la real. En comparación con ella cualquier lectura simbólica es pobre, porque, en cierto modo, es jeroglífica y mortecina» (Nolens, 1981: 186).

Actitud parecida –un poco más problemática– se repite en su amiga y compañera de generación Carmen Martín Gaité. Menos refractaria a la mimesis, pero igualmente comprometida con la búsqueda formal –como demuestran las cartas intercambiadas con Benet al comienzo de sus respectivas carreras–, se suele mencionar su novela *El cuarto de atrás* (1978) como ejemplo inequívoco de la trasgresión fantástica. La alusión metatextual al clásico de Todorov parecería justificar dicha filiación; menudean, asimismo, las divagaciones de la narradora-autora en torno a la presencia de lo extraordinario en su obra, sobre todo en *El balneario* (1955), fallido relato kafkiano que evidenciaría una reticencia inicial a los códigos de lo fantástico. Bien, todo ello son pistas falsas: en realidad, *El cuarto de atrás* es un ajuste de cuentas con la memoria que la autora guarda de la posguerra, en su condición de mujer y escritora. Así, la irrupción del hombre de negro, que llega a sugerirse como una encarnación de Satán, la escritura automática de la novela que el lector tiene en sus manos o la aparición, al final, de la cajita dorada de la que ha estado hablando la narradora, son, sí, eventos extraordinarios; deben, no obstante, ser interpretados simbólicamente, en conexión con la conciencia narradora –que, más que entrevistarse con el diablo, asiste a una sesión de psicoanálisis–, y no como hechos que vienen a quebrar el orden de lo real. Quedan, es cierto, la duda de la narradora, quien nunca llega a asumir plenamente la identidad o siquiera la existencia de su interlocutor (instancia, por cierto, crucial en la obra de Martín Gaité)²⁵, el temor que, en ciertos momentos, experimenta, y también el *setting* de la acción: una noche cargada de negros augurios. Con esto y con todo, el conjunto remite, como decimos, a otro terreno discursivo, en sintonía con buena parte de su quehacer literario, siendo así que el registro fantástico no es sino un mecanismo al servicio de la reflexión autorial; como dice Izquierdo (2004: 63), «Martín Gaité adoptó el modelo de literatura de misterio, fantástica, para reinventarse como escritora y para captar la atención de un lector externo al texto que en ningún momento podrá abandonar la lectura del mismo fascinado por la ambigüedad de la verdad y la mentira, de lo real y lo irreal»; lo cual no quiere decir que no hallemos en su producción aportaciones genuinas al género: véase, si no, el relato «La mujer de cera», escrito en 1954 e incluido en *Las ataduras* (1960) (cfr. Casas, 2009: 226).

Más claro en su filiación se presenta el discurso de Leopoldo María Panero, integrante del grupo posterior al de Benet y Martín Gaité: los llamados *novísimos*. Ya lo mencionamos a propósito de su *Visión de la literatura de terror anglo-americana*. En el «Prefacio» a esta antología despliega toda una teoría en torno al relato de terror sobrenatural, en la cual –

²⁵ A ello le dedica todo un ensayo en 1973: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Es, asimismo, uno de los temas recurrentes en la correspondencia con Benet.

como no podía ser de otra manera— la locura ocupa un puesto de privilegio. También en su poesía rinde Panero homenaje a temas y nombres capitales de lo fantástico y ámbitos vecinos: Poe, Nerval, Carroll, Barrie, Lovecraft orbitan en sus versos; motivos como la muerte, el fantasma, el doble, el demonio son, por lo demás, moneda corriente en ellos. Todo esto hace de él el primer poeta fantaterrorífico de España, a la altura de los citados. Que en 1992 titulase *Agujero llamado Nevermore* a una selección de sus poemas ya debería ser suficientemente significativo; más aún lo es su principal contribución narrativa: *El lugar del hijo* (1976). Compuesta por siete relatos y dividida en dos partes, se centra prioritariamente en las tensiones paternofiliales —tema central tanto en la vida como en la obra de Panero—, dibujando situaciones que chocan por la manifestación de lo imposible, pero sobre todo por su crueldad y truculencia; véanse, a este respecto, «Mi madre» y «Presentimiento de la locura»: ambos presentan a individuos que, bajo la apariencia de seres humanos, esconden a monstruos perversos, de resonancias lovecraftianas. Más que ninguno de los autores mentados, juega Panero con los tabúes, en un discurso negro como la noche, rico en representaciones macabras: «Acéfalo», primer cuento de la colección, es un ejemplo inmejorable de esta propensión.

El lugar del hijo incluye, por otra parte, dos textos originalmente escritos por Fitz-James O'Brien —«Medea» y «La visión»—, pero que tras la *traducción* de Panero —en la que amplifica y tergiversa la palabra del irlandés, haciéndola suya— se vuelve discutible seguir atribuyéndoselos a aquel. Es un proceder cuando menos llamativo, que el poeta asume sin rubor en el «Prefacio» a *Visión*: «En lo que concierne a la traducción, he corregido, y tratado de perfeccionar en ella, como suelo hacer, y sin el menor respeto por la cultura, la textura de los cuentos, y sobre todo sus finales» (Panero, 1977: 34). Legítima o no, su actitud no emana, eso es seguro, de un desprecio del género en cuestión; al contrario: según decíamos, se perfila Panero como uno de los más fervorosos apasionados del mismo; lástima que no escribiese mucha más narrativa de esta índole...

Sin abandonar la promoción de los *novísimos*, cabe también citar las contribuciones de Pere Gimferrer, recogidas en la antología de Guarner: «Una cara» y «Una representación furtiva». Su brevedad y modestia nos llevan, sin embargo, a tildarlas de meras *diversiones*. Nada que ver con lo que encontramos en otro de los escritores en la misma órbita temporal (aunque rara vez asociado con el grupo definido por Castellet): José María Merino. El leonés de origen gallego es uno de los pocos autores españoles que da forma a una poética de lo fantástico —más consistente que la de Panero— y cuya admisión en el canon se basa, principalmente, en sus contribuciones al género. A diferencia de los nombres vistos en esta

sección, pues, su práctica del relato sobrenatural, lejos de ser efecto colateral de una postura inespecífica, coincide punto por punto con sus aspiraciones como creador de mundos ficcionales. En los años estudiados, solo da a la imprenta *La novela de Andrés Choz* (1976), siendo a partir de los años 80 cuando su obra despunta no solo en el ámbito de lo fantástico, sino de la literatura en general. Ello no quiere decir que en la obra citada no se localicen ya constantes de su escritura, especialmente la dinámica metaficcional y la desaparición de fronteras entre lo real y lo imaginario. Sobre ellas se erigirá una de las propuestas de referencia en los últimos 40 años, comparable a la de otros *normalizadores* como Cristina Fernández Cubas, Pilar Pedraza o Fernando Iwasaki. A ellos y a otros muchos –representantes del *boom* que vive el género desde la Transición– se presta atención en el capítulo 10.

6. ENTRE LA EVASIÓN Y LA COMERCIALIDAD

Tras pasar revista a algunos de los autores cuya obra –aun aquella de corte fantástico– figura en el canon de la literatura culta de la España contemporánea, no podemos cerrar el presente capítulo sin hacer referencia, por sumaria o apresurada que sea, a la contracara de tanto prestigio académico y exigencia intelectual. Tratándose de un género secularmente calificado de *popular*, nada más aconsejable que descender a los niveles inferiores de la creación cultural, donde el entretenimiento y la rentabilidad se imponen a criterios como la excelencia formal o la densidad de ideas, y echar una ojeada a un *corpus* que rara vez recibe atención en los manuales genéricos; en la certeza, además, de que dicho repertorio ha jugado un papel tan importante, o acaso más, que los nombres hasta aquí abordados en el proceso de consolidación de las líneas no miméticas en el territorio español. Ya lo decíamos al hablar de las colecciones de Dronte, Táber o Acervo: la mayor accesibilidad de este tipo de publicaciones, así como su carácter de consumo, habrían posibilitado una difusión de mayor alcance en la población común y, por ende, un impacto más profundo en el imaginario colectivo.

Aunque no tan exitosas como las novelas rosas, del oeste, policiacas o de ciencia-ficción, las narraciones fantásticas y de terror tuvieron igualmente un nicho en el mercado de quiosco, ya fuera en antologías seriadas, en revistas dedicadas al género o en las llamadas *novelas de a duro* o *bolsilibros*:²⁶ de mediana extensión (en torno a las 100 páginas), edita-

²⁶ De nuevo hay que citar el importante catálogo de Tarancón Gimeno (2000a, 2000b, 2000c y 2001).

das en formato pequeño y con materiales baratos, se especializaban en los géneros populares (lo que se conoce, en definitiva, como literatura *pulp*). Su aparición solía ser semanal y sus historias se basaban en tramas elementales, erigidas sobre estructuras, fórmulas y tipos fijos, inmediatamente reconocidos por el consumidor. Por limitarnos a lo esencial, destacamos los bolsilibros publicados por el sello de Bruguera, en su «Selección Terror»: entre 1973 y 1985 llega a editar hasta 617 títulos, todos ellos debidos a plumas españolas. Como en la novela del oeste o policiaca, los autores firman con seudónimos extranjerizantes: Ralph Barby, Lou Carrigan, Clark Carrados, Curtis Garland, Silver Kane. Entre ellos se hallan algunos de los más fecundos creadores patrios, cultivadores de los más diversos registros populares, y no solo: en unos pocos casos –como el de Silver Kane-Francisco González Ledesma–, conseguirán evolucionar hacia el estrato culto de la creación... lejos, pese a todo, de los territorios de la imaginación o lo no mimético.

Se distinguen estas novelas, en lo tocante a lo fantástico, por ofrecer explicaciones rocambolescas a situaciones en apariencia sobrenaturales, en una línea que se remonta a la narrativa gótica (véase, por ejemplo, la que abre la colección: *La muerta que vivió seis veces*, de Silver Kane). No siempre es así, por supuesto: en algunas obras se vulneran las leyes de lo posible, y los personajes se ven enfrentados a criaturas del más allá, maleficios ancestrales y otras situaciones que desafían su entendimiento. Con independencia de esto, se yergue el terror por encima de todo, en una fórmula que recuerda a la que proponía Sastre (aunque, claro está, sin las mismas implicaciones sociopolíticas), y que muy a menudo se hermana con los códigos de la novela detectivesca y de misterio.

Otras colecciones reseñables –si bien menos nutridas que la de Bruguera– son las debidas a la editorial Rumeu –«Mundos Tenebrosos» (1969), «Serie de Ultratumba» (1969) y «Terror Extra» (1969-1970)– y «Horror» de Petronio (1974). Rumeu se dedica exclusivamente al relato, mientras que el segundo sello publica también alguna *nouvelle*. En los dos, sea como fuere, se constata una abrumadora mayoría de firmas españolas, disimuladas, casi todas ellas, tras un seudónimo.

Aun admitiendo su distanciamiento de la excelencia artística o la hondura intelectual, merecería la pena indagar en este abundante *corpus*, y valorar en qué medida estamos ante meras reproducciones en cadena, o si acaso hay también aquí hallazgos que deberían figurar en estas páginas, junto a los nombres abordados por extenso. Eso, por desgracia, habrá de quedar para otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Víctor (2013): «De la risa a la inquietud. El humor en la literatura fantástica», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, e.d.a., Málaga, pp. 73-87.
- ALAZRAKI, Jaime (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos Madrid.
- ALCÁZAR, Javier (2010): «El descubrimiento del horror en los sesenta. De *Steel Claw* a *Dossier Negro*», en *Tebeosfera*, 2ª época, núm. 5, (disponible en http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/el_descubrimiento_del_horror_en_los_sesenta.html) [01/03/2016]
- ANÓNIMO (1972): «Prólogo», en Gonzalo Suárez, *Trece veces trece*, Ediciones de Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, pp. 7-14.
- BALDERSTON, Daniel (2004): «De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores», en Noe Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Emecé, Buenos Aires, pp. 217-229
- BENET, Juan (1976): *En ciernes*, Taurus, Madrid.
- BENEYTO, Antonio [1971] (1977): «Introducción», en *Narraciones de lo real y fantástico. Primer volumen*, Bruquera, Barcelona, pp. 7-9.
- BENSON, Ken (2004): *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Rodopi, Ámsterdam.
- CAILLOIS, Roger (1958): «Introducción», en *Antología del cuento fantástico, Sudamericana*, Buenos Aires, 1970, pp. 7-19.
- CAMPRA, ROSALBA (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Madrid.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2014): «Rafael Llopis Paret y el reconocimiento crítico del género fantástico y terrorífico en las postrimerías del franquismo», en Josefa Badía et alii (eds.), *Más allá de las palabras: difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*, PUV, Valencia, pp. 89-98.
- _____ y Ken BENSON (2015): «“A la luz de la llama de una vela”. Juan José Plans y el terror en las ondas», *Milli Mála. Journal of Language and Culture*, núm. 7, pp. 71-93 (disponible en <http://millimala.hi.is/is/arg-7-2015/>) [01/03/2016].
- CASAS, Ana (2009): «Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del Medio Siglo», *Rilce*, núm. 25.2, pp. 220-235.
- CASTRESANA, Luis de (1974): «Prólogo», en Juan José Plans, *Relatos fantásticos*, Editorial Prensa Española, Madrid, pp. 7-9.
- CERCAS, Javier (1993): *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Quaderns Crema, Barcelona.
- CORTÁZAR, Julio [1978] (1996): «Los juegos secretos de Gonzalo Suárez», *Viridiana* (especial «Doble Dos. Gonzalo Suárez y Sam Peckinpah»), núm. 12, pp. 107-110.
- CRUZ TIENDA, Ada (2013a): «Monstruos infantiles. La poética de lo fantástico de Narciso Ibáñez Serrador y Juan José Plans», en Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete (eds.), *El viento espira desencanto: Estudios de literatura española contemporánea*, Aracne, Roma, pp. 281-290.
- _____ (2013b): «Crónicas fantásticas: lo fantástico en la obra televisiva de Juan José Plans», en David Roas y Ana Casas (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970). Volumen I*, e.d.a., Málaga, pp. 209-225

- _____ (2015) *Los inicios de lo fantástico en la televisión española: Historias para no dormir y su herencia audiovisual (1966-1976)*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (1991): «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 37-47.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1968): [Introducción], en Juan José Plans, *La gran coronación*, Richard Grandío, Oviedo, pp. 9-10.
- GUARNER, José Luis (1969): «Introducción», en *Antología de la literatura fantástica española*, Bruquera, Barcelona, pp. 5-13.
- GULLÓN, Ricardo [1983] (1994): «Sobre espectros y tumbas», en *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 195-229.
- HASSÓN, Moisés (2001): «Los múltiples rostros de *Narraciones Terroríficas*», en VV. AA., *La novela popular en España. Vol. 2*, Robel, Madrid, pp. 251-283.
- HERZBERGER, David K. (1976): *The Novelistic World of Juan Benet*, The American Hispanist, Indiana.
- IZQUIERDO, José María (2005): «Carmen Martín Gaité + Tzvetan Todorov = *El cuarto de atrás* (1978)», en Inger Enkvist y José María Izquierdo (eds.), *Actas del Simposio Internacional sobre la obra de Tzvetan Todorov, Lund 23-25 septiembre de 2004*, Universidad de Lund, Lund, pp. 17-27 (disponible en <http://folk.uio.no/jmaria/lund/2004/textos/pdf/06izquierdotodorov.pdf> [01/03/2016]).
- LÁZARO LAFUENTE, Antonio (2009): «La recepción de la narrativa inglesa de terror en la España de Franco: antologías y colecciones», en Rubén Jarazo Álvarez y Lidia Montero Ameneiro (eds.), *Periphery and Centre IV*, AFI, Universidad de La Coruña, La Coruña, pp. 223-232
- LÁZARO-REBOLL, Antonio (2012): *Spanish Horror Film*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- LÓPEZ IBOR, Juan José (1958): «Prólogo», en *Antología de cuentos de misterio y terror*, Labor, Barcelona, pp. V-XXVII.
- LOUREIRO, Ángel G. (1990): *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Castalia, Madrid.
- MARGENOT III, John B. (2005): «Gothic Machinery in the Región Novels», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29.3, pp. 491-506.
- MARTÍN MAESTRO, Abraham (1991): «La narrativa fantástica en la España de posguerra», en Enriqueta Morillas (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 197-209.
- MERINO, José María (2009): «Reflexiones sobre la literatura fantástica en España», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 55-64 (disponible en http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8582/reflexiones_merino_LITERATURA_2008.pdf;jsessionid=5CD16053B70AD1F3CB32D215C3808D75?sequence=1 [01/03/2016]).
- MIRANDA, Julio E. (1967), [Reseña de *La guerra, el mar y otros excesos*], *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 216, pp. 661-665.
- NILSSON, Gunnar (2005): «Sobre la incertidumbre. Lo fantástico según Todorov en la obra de Juan Benet», en Inger Enkvist y José María Izquierdo (eds.), *Actas del Simposio Internacional sobre la obra de Tzvetan Todorov, Lund 23-25 septiembre de 2004*, Universidad de Lund, Lund, pp. 39-56 (disponible en

Comentado [MCG1]: Alberto

Comentado [MCG2]: 233 (y punto)

- <http://folk.uio.no/jmaria/lund/2004/textos/pdf/05nilssontodordov.pdf> [01/03/2016]).
- NOLENS, Ludovico [1981] (1997): «Adiós a Región», en Mauricio Jalón (ed.), *Cartografía personal*, Cuatro, Valladolid, pp. 179-189.
- PANERO, Leopoldo María (1977), «Prefacio», en *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, Felman, Madrid, pp. 11-34.
- PEREGRINA CASTAÑOS, Mikel (2014), *El cuento español de ciencia ficción (1968-1983): los años de Nueva Dimensión*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (disponible en <http://eprints.sim.ucm.es/29976/1/T36022.pdf> [01/03/2016]).
- PULIDO, Javier (2012): *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*, T&B Editores, Madrid.
- QUIÑONES, Fernando (1966): «Balance», en *La guerra, el mar y otros excesos*, Emecé, Buenos Aires, pp. 137-143.
- ROAS, David (2010) «La risa grotesca y lo fantástico», en Pilar Andrade, Arno Gimber y María Goicoechea (eds.), *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Peter Lang, Berna, pp. 17-30.
- _____ (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- _____ (2014) «Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real», en Eduarda Keating *et alii* (coords.), *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas*, Húmus / Universidade do Minho, Braga, pp. 23-36.
- _____ y Ana CASAS (2008): «Prólogo», en *La realidad oculta: Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia, pp. 9-54.
- _____ y Ana CASAS (2013): «La guerra de los dos mil años: crónica satírica de un mundo feroz», en Francisco García Pavón, *La guerra de los dos mil años*, Salto de Página, Madrid, pp. 5-16.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Daniel e Iván SUÁREZ MARTÍNEZ (2013): «Entrevista al escritor Juan José Plans acerca de su novela *El juego de los niños*», *Ultramundo. Revista pulp*, 20 de octubre (disponible en <http://cineultramundo.blogspot.com/2013/10/entrevista-al-escritor-juan-jose-plans.html> [01/03/2016]).
- SASTRE, Alfonso (1965): *Anatomía del realismo*, Seix Barral, Barcelona.
- _____ (1998a): «Las fantasías del terror (notas para esta edición)», en *Las noches lúgubres*, Hiru, Hondarribia, pp. 7-16.
- _____ [1964] (1998b): «Prefacio a la primera edición», en *Las noches lúgubres*, Hiru, Hondarribia, pp. 17-20.
- TARANCÓN GIMENO, Jorge (2000a): «Catálogo de la novela popular española», en VV. AA., *La novela popular en España. Vol. 1*, Madrid, Robel, pp. 291-294.
- _____ (2000b) «Relación de editoriales y colecciones», en VV. AA., *La novela popular en España. Vol. 1*, Madrid, Robel, pp. 295-306.
- _____ (2000c) «Selección de colecciones», en VV. AA., *La novela popular en España. Vol. 1*, Madrid, Robel, pp. 306-438
- _____ (2001): «Catálogo de la novela popular española», en VV. AA., *La novela popular en España. Vol. 2*, Madrid, Robel, pp. 307-359.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo [1963] (2008): «Prólogo», en *Don Juan*, Punto de Lectura, Madrid, pp. 11-17.
- TORRES RABASA, Gerard (2014): «“Otra manera de mirar”. Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 3, núm. 1, pp. 185-205 (disponible en

https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2015v3n1/brumal_a2015v3n1p185.pdf
[01/03/2016]).

VÁZQUEZ DE PRADA Y GRANDE, Rodrigo (2013): «Enrique Cerdán Tato, un periodista de vanguardia», *Crónica Popular. Semanario digital de los lunes*, núm. 26 (disponible en <http://www.cronicapopular.es/2013/11/enrique-cerdan-tato-un-periodista-de-vanguardia/> [01/03/2016]).