

DEL MAL ONTOLÓGICO A LA FRUSTRACIÓN COTIDIANA. VARIANTES DEL FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Ken BENSON

Universidad de Gotemburgo

BIBLID [0213-2370 (2004) 20-1; 17-50]

El propósito del presente estudio es comparar unos relatos escritos bajo la dictadura franquista con otros escritos bajo la democracia. La hipótesis es que se utilizan elementos fantásticos en estos relatos seleccionados no para negar la realidad (tanto histórica, social como psíquica) sino para resaltar una manera de estar en el mundo y una manera de narrar la experiencia del mundo empírico bajo la que viven estos autores. La prosa hermética de Benet (en "Una tumba") es así interpretada como una forma de expresar la distancia y la diferencia entre la experiencia de la realidad del individuo y el discurso oficial franquista, mientras que la transparencia de la prosa de Millás ("No mires debajo de la cama") y Regás ("La canción de Dorotea") es interpretada como irónicas reacciones ficcionales (y fantásticas) a la enajenación y conformismo consecuencia de la ideología del estado del bienestar conformada bajo la España democrática.

The aim of this study is to compare narratives written under the francoist dictatorship with narratives written under the Spanish democracy. The hypothesis proposed is that elements of the fantastic are used in these novels not to deny (historical, social and psychic) reality but to emphasize a way of being in the world and a way of describing the experience of the empirical world under which these authors live. The hermetic prose of Juan Benet's "Una tumba" is read as a form of expressing the distance and the difference between individual experience of reality and official discourse while the transparency of the prose in Millás' "No mires debajo de la cama" and Regás' "La canción de Dorotea" are read as fictional (and fantastic) ironical reactions to alienation and resignation with regard to the ideology of welfare-state conformed in Spain during democracy.

EL RELATO FANTÁSTICO SE RELACIONA en las historias de la literatura fundamentalmente con tendencias de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (E. A. Poe, Lovecraft...). De hecho, uno de los primeros estudios rigurosos sobre la materia (Todorov) sostuvo que este subgénero narrativo acabaría muriendo tras los avances de la tecnología y del conocimiento científico. Sin embargo, el fantástico sigue siendo una forma de creación para mostrar una situación amenazante (Roas), lo "oculto" así como lo subversivo de una cultura (Jackson) y la transgresión (Campra) frente al poder establecido, según trataremos de mostrar en el presente estudio.

El objetivo de este trabajo es mostrar cómo elementos del fantástico siguen siendo vigentes en relatos de las últimas décadas del siglo XX en España si bien con fines muy distintos entre sí. Vamos a ejemplificar el uso del modo fantás-

tico bajo la época franquista con el relato de Juan Benet *Una tumba* y bajo la época democrática con los relatos de Juan José Millás, *No mires debajo de la cama*, y de Rosa Regás, *La canción de Dorotea*. Nuestra intención es demostrar cómo estos elementos fantásticos cumplen funciones muy distintas en la obra seleccionada del período franquista, por un lado, y las del período democrático, por otro, pero que sirven a su vez para expresar las visiones del mundo de los autores bajo las épocas respectivas y su relación con el discurso del poder establecido. En la obra de Benet los elementos fantásticos servirán para crear un efecto en el lector de la experiencia autorial que describimos como “el mal ontológico del ser humano”, una experiencia que interpretamos ser consecuencia del trauma sufrido por la generación a la que pertenece el autor y que sufre la guerra civil en su niñez y la posterior postguerra aislacionista y anacrónica en su madurez. Los escritores que publican sus relatos bajo la democracia se valen de elementos fantásticos para, en cambio, mostrar las contradicciones del ser humano en la materialista sociedad neoliberal que se describe en el relato. De esta forma, los ejemplos textuales de los que nos valemos pueden servirnos para analizar el espíritu de dos épocas muy cercanas en el tiempo (sólo distan tres décadas) pero bajo los cuales la sociedad española ha pasado por una profunda transformación. Mediante el análisis de los elementos fantásticos pretendemos observar en estas tres obras síntomas que pueden leerse como reflejos de la relación del texto con la ideología oficial de las épocas correspondientes. Al mismo tiempo el efecto de las formas narrativas (hermetismo frente a transparencia) constituye, según nuestra lectura, un síntoma relevante para comprender las relaciones de los autores con la sociedad y con el poder de las épocas respectivas.

Si bien nuestro análisis es fundamentalmente narratológico y, por tanto, “intrínseco”, concebimos con Ricoeur que todo discurso no puede entenderse sino en relación con la experiencia del mundo que tiene el autor y el lector, respectivamente. El significado del texto es, pues, consecuencia del cruce de experiencias entre la realidad vivida por el autor y su plasmación en el texto, por un lado, y la experiencia de lectura por parte del lector de esta plasmación textual, por otro. Para valernos de la terminología del semiótico Peirce, cada experiencia de la realidad se convierte en un interpretante que a su vez constituye un nuevo signo. De esta forma, el autor interpreta y plasma su experiencia de la realidad en el texto (signo 1) que a su vez es interpretado a través de la experiencia de un lector (signo 2), y así sucesivamente (signo n). Para valernos de la famosa terminología de Bachtin, cada signo es continuamente sometido a una relación dialógica tanto con su tiempo como con la experiencia de su propio tiempo y con la del tiempo que vive el lector. Es así como el lector de un texto, por su parte, también tiene una concepción de la época a la que pertenece un

libro (no se lee de la misma manera a un clásico que a un contemporáneo) al mismo tiempo que no puede desembarazarse del bagaje cultural posterior a la publicación de la obra en cuestión pues forma parte de su experiencia y de su horizonte de expectativas, en la terminología y el pensamiento historicista de Jauss. En otras palabras, el presupuesto del presente estudio se puede formular de forma simple como sigue: si bien la relación del texto con la realidad de una época es muy compleja, al mismo tiempo esta relación es ineludible.

Habiendo planteado sucintamente nuestros presupuestos teóricos, vamos seguidamente a analizar los textos seleccionados con el fin de mostrar cómo las experiencias de lectura serán distintas en estas obras y cómo puede observarse una interesante transformación del horizonte de expectativas entre la obra de la postguerra y las seleccionadas correspondientes al período democrático. Dado el hermetismo de la obra de Benet, nuestro análisis de este texto va a ser más detallado y pormenorizado, pues es mucho más complejo llegar a una experiencia de lectura de este texto que en el caso de Millás y Regás. Según desarrollaremos, entendemos este hermetismo como una expresión de una forma de estar en el mundo radicalmente opuesta a la experiencia transmitida mediante la prosa transparente de éstos últimos.

1. *El fantástico como metonimia del mal ontológico:* *“Una tumba”, de Juan Benet*

Si bien la bibliografía sobre Juan Benet (1927-1993) es ya ingente, este relato concreto ha recibido muy pocos análisis hasta la fecha. Se trata de un relato largo o una novela corta publicada por primera vez en 1970 y constituye, sin duda, uno de los textos más enigmáticos del siempre hermético Benet. El fundamento del presente análisis es comprobar cómo el autor se vale de elementos fantásticos en su conformación del espacio narrativo. El objetivo es mostrar cómo mediante el uso de estos elementos el autor nos transmite una determinada experiencia del mundo (angustiosa, cerrada, sin posible salida) que constituye, según nuestra interpretación, una forma simbólica de plasmar la experiencia vital bajo la dictadura franquista, para cuyo fin es importante el uso de los elementos fantásticos. Comenzamos nuestro análisis haciendo un resumen de la trama del complejo relato.

1.1. *La fábula*

El relato está dividido en cuatro segmentos textuales que pasamos a sintetizar respetando la división del texto realizada por el autor, señalando las ambigüe-

dades que el autor deja en el texto y las correspondientes dificultades hermenéuticas con las que se topa el lector.

I. El relato se inicia con la descripción de una tumba que ha permanecido abierta “casi un año” (Benet 53) y que “había sido profanada en las primeras semanas de la revolución en pleno verano” (Benet 60). En ningún momento se aclara a qué revolución se está refiriendo el narrador por lo que la ambigüedad temporal es considerable desde el principio. La ambigüedad afecta igualmente a los personajes, carentes de nombre, que de esta forma llegan a adquirir un amplio haz de significados que permite la apertura del texto a niveles arquetípicos (ver Margenot). Finalmente, también nos encontramos con una ambigüedad espacial, pues el narrador se limita a describir la llegada a “la casa” (espacio) cercana a esta tumba de “un niño” (personaje) conducido allí por “unos amigos” de sus padres (personaje) que han tenido que huir por el estado desestabilizado del país (espacio) en los preámbulos de una guerra civil (cronotopos o fusión de espacio y tiempo) con el fin de “protegerle de las amenazas que sobre todos los de su nombre se cernían en la capital” (Benet 60).

Esta casa pertenece al “tío paterno” que también acaba huyendo, quedándose el niño solo con desconocidos (su “tía”, “el guarda” y “los sirvientes”). “Dos o tres años antes de la guerra” (Benet 60) (nueva ambigüedad temporal) muere “el abuelo” del niño. Poco después de marchar “el tío” se produce lo que se denomina como una “venganza” (Benet 61): una muchedumbre agresiva se acerca a la casa, incendian un carro y realizan pintadas “con símbolos obscenos y blasfemos y letreros vindicativos y siglas proletarias” (Benet 61).¹ Esta muchedumbre se dirige seguidamente a la tumba y deshacen la lápida a golpes, la excavan “con saña” (Benet 61) para extraer de ella “aquellos restos malditos y temidos” (Benet 61). La escena parece dar con la clave de porqué se encuentra abierta la tumba, pero el texto se encarga rápidamente de dejar todo dato fijo imbuido en un aura de ambigüedad, pues “nadie posteriormente pudo llegar a saber adónde fueron a parar [estos restos] *si es que en verdad se encontró algo*” (Benet 61; mi cursiva). Este acontecimiento culmina con una escena bacanal y de aquelarre en la que estos enigmáticos personajes encienden una gran hoguera en la fosa, asan unos cabritos, se emborrachan y fornican “como siempre habían deseado hacerlo” (Benet 61). Someteremos a un análisis pormenorizado el comienzo de este apartado en 1.2.

II. El escenario exterior de la primera parte alrededor de la tumba que da nombre al relato, es transformado en la segunda por el interior de la casa, concretamente el dormitorio de “la tía”. El elemento fantástico del primer apartado (la tumba) es aquí sustituido por otro (un crucifijo) que es retirado por la tía de encima del lecho antes de recostar en él al niño para repetirle

que algún día toda la casa será suya. El lector deduce de ello que se trata de un matrimonio sin descendencia por lo que sus bienes le corresponderán al sobrino. La tía se muestra nerviosa, permanece despierta hasta la madrugada acostándose después junto al niño sin meterse entre las sábanas. Este, al sentir el aliento de la tía una vez dormida, le besa en los labios “entreabiertos” (Benet 62). Después de esta escena erótica se narra la llegada de un grupo de hombres que interroga a la tía y registra la casa; mientras dura la entrevista del jefe con la tía los otros milicianos permanecen con el niño y le enseñan (sin amenazas) sus pistolas, aparentemente con la intención de ganar su confianza y de esta manera sacar más información sobre la tía. Esta, una vez que se marchan los milicianos, se muestra más animada. A la noche el niño consigue con insistencia que la señora lo admita en su cama y el contacto de su cara con los pechos de la mujer le produce un placer tranquilizador. Con posterioridad se repetirán las visitas si bien ahora serán del “jefe” en solitario, quien le regalará cosas al niño y se quedará con la tía hasta el anochecer, mientras que la sirvienta pasea con el pequeño personaje fuera de las estancias de la finca. Un grupo de agresores (aparentemente el mismo que se acercó agresivamente a la tumba en el primer apartado) vuelve a atacar la casa, la tía del niño acaba escapándose con su amante y el niño queda abandonado en la casa junto al guarda y su mujer. El erotismo de estas escenas serán objeto de análisis bajo 1.4.

III. El tercer apartado implica una transformación del tiempo diegético con una retrospectiva al año 1884, aparentemente para ofrecer un trasfondo de las reyertas y contiendas narradas (“Era la cuarta generación que sufría su enojo” [Benet 70]).² Se narra la muerte de un misterioso personaje que es engañado para asistir a una fiesta de bautizo donde sufrirá repetidos envenenamientos, a pesar de cuyos intentos logra escaparse de forma increíble (Herzberger 1976 mostró pormenorizadamente cómo la escena se inspira en la muerte de Rasputín, hecho que después confirmará Gullón). Tras perseguirle un grupo bien armado y nutrido por el campo, logran finalmente matarle brutalmente “a puñaladas y culatazos” (Benet 73) y con dos tiros en el pecho a bocajarro. Se deshacen del cadáver y lo lanzan a un pozo de cincuenta pies de profundidad. Cuando se disponen a cerrar el pozo se encuentran con huellas a su alrededor, y comprueban que el cuerpo, milagrosamente, no se encuentra en el fondo del pozo. Sigue la persecución del “resucitado” que es encontrado finalmente junto a una cuneta y es acribillado por armas de fuego a poca distancia. Allí mismo es enterrado en una fosa con dos metros de profundidad. Al cabo de un par de años, el hijo del difunto lo convirtió en una tumba rodeada de un jardín y con una lápida de mármol; la autoridad eclesiástica no sacramenta el lugar por entender que se trata de un hombre blas-

femo. La leyenda dice que el hombre se ganó el odio de los lugareños ultrajando a sus mujeres, y que después de muerto las seguía poseyendo; el párroco que llevó a cabo el bautizo en el que se preparó la conjura muere al llevarse el cáliz a la boca en una misa. Un niño (supuestamente hijo de este hombre-demonio) enferma y muere. El hedor no desaparece de la habitación a pesar de las ristras de ajos y otros objetos de exorcización que colocan para conjurar el embrujamiento. Sólo cuando la tumba estuvo abierta durante “un año o dos” de la guerra, se dejó de sentir su “obstinada y malévoa influencia” (Benet 78). Obviamente, el lector es invitado a relacionar esta tumba con la que es descrita en el primer apartado y a relacionar el hecho de que “la tía” quite de la pared un crucifijo antes de acostar al “niño” en el apartado dos con esta mención a la exorcización del mal.

IV. El enfoque narrativo vuelve en el último apartado sobre “la tumba” (conexión con el apartado uno) marcando los tintes góticos al apuntar que, con la excepción de un par de años durante la guerra, sus verjas permanecen entreabiertas, así como sobre “la casa” donde el niño se encuentra ahora aparentemente en completa soledad. Se relata una escena ocurrida algunos años antes de la guerra en la cual el tío, tras repetirle que la casa iba a ser suya, lucha con un fantasmal espectro al que no le puede cerrar las puertas. El capítulo se desarrolla en el tempo lento del discurso interiorizado. Finalmente el niño se rebela contra el guarda que le maldice a las puertas de la fosa de la tumba que él mismo ha acabado de tapar, de la misma manera que el tío maldecía al fantasma cuya energía abría las puertas en contra de su voluntad de proteger al sobrino de su poder. El poder maldito de la leyenda popular parece haber tomado cuerpo en el niño-protagonista.

En los apartados que siguen vamos a comprobar cómo esta aparente transparencia de la estructura del texto es contrarrestada por la gran cantidad de vacíos textuales que impiden una lectura lineal, pues no hay cabida para la verosimilitud requerida para una lectura “realista” del relato y, por tanto, tampoco para experimentar la zozobra que la lectura “fantástica” lleva consigo. Vamos a mostrar cómo este relato, en cambio, se construye sobre la fuerza del lenguaje poético para crear un efecto de mal endémico que, por las alusiones a la historia de España, puede leerse también como una trágica experiencia de la misma. Comenzamos el análisis mostrando la relación entre los datos históricos en un relato con claras marcas de relato gótico y fantástico (1.2), para después centrarnos en la importancia psicoanalítica de algunas de las escenas narradas, la búsqueda del origen (1.3) y el erotismo como iniciación (1.4), para finalmente relacionar el desenlace del relato con una de las características cruciales del relato fantástico, a saber, el cruce del umbral entre “lo natural” y “lo sobrenatural” (1.5).

1.2. *La historia desmontada por la ficción fantástica*

Desde el inicio del relato, el lector se encuentra con la descripción de un espacio con claros tintes góticos: una tumba abierta y una casa aislada y (semi)abandonada. Al mismo tiempo, este espacio se sitúa en un tiempo histórico propio de gran parte de la narrativa benetiana, el final de la guerra civil. Junto con este contraste implícito (relato fantástico *vs.* histórico), el primer párrafo nos sitúa en un espacio y un tiempo ambiguos:

La tumba había permanecido abierta casi un año, o quizá dos; y la profundidad que en un principio tuviera la fosa quedó reducida, al término de la guerra civil, a su mitad, expuesta a los rigores de un invierno –o quizá dos– y convertida durante los meses húmedos en una charca sucia y en un criadero de mosquitos en la estación cálida. (65)

El lector habituado al espacio novelesco de *Región* asociará este comienzo con el de su primera novela, *Volverás a Región*. En ambas se encuentra con un espacio narrativo que es tanto localizable en la geografía y la historia española (el paisaje árido del Noroeste de España en el contexto histórico no menos árido de la postguerra del país tras la devastadora guerra fratricida) como un cosmos autónomo por la ambigüedad que la caracteriza. Este lector está asimismo acostumbrado a percibir los dobles sentidos y el carácter metafórico de la prosa benetiana. Consiguientemente, este lector podrá observar cómo este primer párrafo está caracterizado por elementos que se asocian con la muerte y la putrefacción: la propia tumba con que comienza el relato y al que apela su título, *la charca sucia* en que se ha convertido por las lluvias invernales, así como la conversión del espacio en ese *criadero de mosquitos*, como consecuencia de la suciedad y de la putrefacción que (verosímilmente) se conforma en una tumba abierta a la llegada del calor veraniego. Si bien el relato nos permite (a estas alturas) leer esta descripción de forma lineal y referencial (es lógico que el agua esté sucia tras el paso de las estaciones, es verosímil que la charca se llene de mosquitos con la llegada del verano), el lector avezado en la poética benetiana tenderá a buscar el sentido metafórico al que apunta el discurso, pues ya está predispuesto (por los relatos anteriores del autor) a que la verosimilitud realista no tiene cabida en este discurso.

La ambigüedad del texto es, precisamente, la que lleva al lector a buscar forzosamente este sentido metafórico. Aparte de las ambigüedades temporales y espaciales, que desarrollaremos a continuación, tenemos la ambigüedad del propio motivo central. En primer lugar nos encontramos con el contraste entre el título del relato (que se vale del artículo indeterminado, “Una tumba”) en oposición al artículo determinado con que se inicia el relato para refe-

rirse al escenario de la fábula (*La tumba*). Con este juego entre lo determinado y lo indeterminado el lector se encuentra, por tanto, con el motivo de una tumba abierta y desocupada sin saber a quién pertenece. La alusión al conflicto civil puede llevarle a pensar en la posibilidad de que se trate de una de las muchas fosas que se hicieron en los confines de la contienda y que después, por múltiples razones, quedaron sin ocupar y sometidas a las inclemencias del tiempo. Esta posible lectura implica que la imagen inicial del texto se asocie con el recuerdo de la contienda, de la muerte fratricida que muchos españoles (y los conocedores de la historia reciente de España) guardan en su memoria. No obstante, ante esta lectura histórica, contrasta tanto el tono como los motivos propios de la novela gótica. La tradición literaria supera así las expectativas de un relato fundamentado en la mimesis. La modalidad del relato gótico y fantástico sirve de esta manera para situar un hecho histórico recurrente en el imaginario del autor fuera de las lindes del discurso histórico, reforzando la ambigüedad del discurso. Desde el primer párrafo el lector puede así llegar a percibir “[e]l misterio y la realidad histórica coincidentes en un texto y compitiendo en la naturalidad del horror” (Gullón 1981, 33).

En el largo segundo párrafo se aumenta esta fusión entre datos referentes a la realidad histórica con elementos propios del relato de terror. Los “avatares políticos de la España contemporánea” (Benet 66) se entremezclan con motivos típicamente góticos, como la situación de la tumba “bastante lejos de la casa” (Benet 65), “en un lugar apartado de la finca” (Benet 65), al mismo tiempo que este lugar se encuentra cerrado por una “cancela” (Benet 65), que representa en el escenario gótico el umbral entre el espacio natural (la casa) y el sobrenatural (la tumba). El narrador lleva después a cabo una detallada descripción de esta tumba que refuerza la relación del segmento narrativo con el género fantástico y la literatura gótica: el arco de hierro forjado al que después se le ha añadido una cruz, el rechinar “triste” (Benet 65) de la cancela, el alejamiento y abandono que le caracteriza, etc. También nos encontramos con alusiones que remiten al tema de la muerte (“tarde muerta de verano”, “las hojas caídas del otoño”, “el calor de la putrefacción” [por la llegada del verano] [Benet 65]).

Con todos estos datos que permiten la asociación con el relato fantástico contrastan los datos referidos a un conflicto bélico: “Casi toda la guerra el recinto permaneció cerrado” (Benet 65). Si bien los datos no son explícitos, resulta lógico que el lector habituado a este pasaje asocie esta referencia de la guerra con la guerra civil española. Si bien los datos temporales lo contradicen (la guerra duró tres años, no *uno* ni *dos* como ambiguamente apunta el texto), existe a su vez una referencia en el tercer párrafo del relato al coronel Gamallo, el personaje que en *Volverás a Región* dirigirá el avance de los nacio-

nalistas, así como la referencia a la batalla de la Loma (Benet 69), narrada asimismo en la mencionada novela.³ El conflicto civil le llega así al lector no como un referente histórico sino como la recreación de este conflicto en el imaginario benetiano, donde reina la ucronía, la ambigüedad y la indeterminación.

El efecto de relato gótico se refuerza teniendo en cuenta que fue publicado por primera vez en la editorial Lumen, en una edición donde contrasta el color rosáceo del papel con las fotos en blanco y negro: las blancas estatuas sobre el trasfondo negro crean un efecto de frialdad y de deshumanización, pues en el desolado espacio no se vislumbra un solo superviviente. Frente a estas imágenes góticas el texto alude a “todos los asustados supervivientes que habían buscado el calor de la putrefacción para resguardarse de la helada” (66), alusión que permite al lector percibir la imagen angustiada de quienes han sobrevivido los horrores de la guerra (civil). El contraste entre calor y helada se escapa a cualquier explicación lógica, puesto que si la putrefacción es consecuencia de la llegada del verano no puede explicarse que, simultáneamente, les sirva para resguardarse de la helada. Así, el lector tiene que recurrir a una lectura metafórica en la que el resguardo de la helada puede aludir a la muerte (consecuencia de toda guerra), mientras que el calor de la putrefacción puede a su vez aludir al estado del país bajo la subsiguiente postguerra, así como una nueva alusión a la muerte. Es así como los opuestos (hielo / calor) se funden en la retórica del oxímoron benetiano para describir lo insondable (la muerte –a un nivel existencial– pero también el estado de la nación bajo la postguerra –a un nivel histórico–).

La ambigüedad se refuerza asimismo por la construcción textual de la instancia narrativa. En el párrafo citado podemos comprobar cómo este es extradieгético y objetivo, no hay en esta voz marcas de subjetividad que permitan una relación con el sujeto hablante. Esta objetividad es rota por un breve comentario que muestra el poder absoluto de la voz narrativa y del autor implícito fundidos en una sola entidad ubicua que todo lo abarca en el relato benetiano:

No en vano todo el año permanecía apoyado contra ella [la cancela] una de esas escobas de jardinero, formada por un haz de retamas secas liadas a un palo con un alambre: *una alegoría del ciclo anual*. (Benet 66; mi cursiva)

El inicio de esta cita constituye una sutil intromisión subjetiva de una voz narrativa que comenta un detalle y lo interpreta. La ironía del pasaje reside en la interpretación unívoca del motivo de la escoba (como *alegoría del ciclo anual*) por parte del narrador. La interpretación unívoca no sirve para despejar las ambigüedades del texto, por el contrario, la interpretación alegórica cabe ser

cuestionada por el lector benetiano precisamente por el carácter reduccionista que contrasta con la ambigüedad del relato. De hecho, el motivo de la escoba del jardinero como emblema del ciclo anual no sirve para interpretar el texto sino, por el contrario, para aumentar la incertidumbre del lector sobre su posible significado. Es más, esta incertidumbre permanecerá en la mente del lector hasta el fin del relato, pues este motivo no volverá a reaparecer en el texto.

Tenemos, por tanto, que una serie de ambigüedades a lo largo de los primeros párrafos llevan al lector a una lectura atenta en la que los signos explícitos del texto han de ser transformados en un significado metafórico. En esta lectura metafórica los signos referidos a la guerra civil se encuentran incluidos en el ambiente de horror propio del relato gótico con lo que el horror de este género afecta asimismo a la experiencia de este conflicto bélico y la subsiguiente postguerra. Volveremos sobre esta cuestión al final de este primer apartado (1.5).

1.3. *La experiencia de lo primigenio*

En este cronotopos mental de la creación imaginaria donde la historia de España es absorbida por la tradición literaria (el relato gótico y fantástico, pero también las leyendas que repetidamente se mencionan en el texto), se conforma a su vez un mundo mental en el que se escenifica una búsqueda de experiencias primigenias a través de la figura del “niño”, personaje sin nombre propio al igual que el niño apadrinado por el doctor Sebastián en *Volverás a Región*.

Se trata en ambos casos de un niño abandonado por sus padres, abandono que bajo la percepción semiótica, impulsada por el deseo inconsciente, implica la falta del calor materno, falta que impulsará los movimientos y las acciones de este personaje (ver Kristeva 1974). La voz narrativa utilizada sigue siendo extradiegética, pero la focalización narrativa se realiza a través de este personaje sin voz propia. Tenemos, pues, que el narrador refiere con palabras una serie de situaciones y sensaciones preverbales, al igual que pudimos comprobar con respecto a *Volverás a Región*. Este cruce de perspectivas puede verse en la primera descripción de la tumba que adquiere un carácter bisémico, según se lea lineal o metafóricamente, cuando el relato se focaliza a través del niño:

Y cuando el guarda [...] empujó la cancela, antes de abrirla del todo, el niño, escabulléndose entre sus piernas, se introdujo en el recinto para encaramarse a los labios de tierra que bordeaban la fosa, cubiertos de tallos muertos de tobas y tojos voraces y esqueletos de tirsos silvestres (Benet 66)

La descripción gótica del pasaje con el guarda cerrando la cancela de la tumba cobra tintes eróticos cuando el relato se focaliza a través del niño y se narra la inexplicable atracción que siente hacia esos labios que bordean la fosa. Los labios pueden leerse como una imagen del contorno de la tumba, pero igualmente puede leerse metafóricamente como imagen del sexo femenino. El deseo sexual se explicitará más adelante en el relato con la relación incestuosa entre tía y sobrino.⁴ Otro hecho que muestra cómo el discurso focalizado a través del niño parte de una percepción semiótica es que el discurso se centra en sensaciones. Ejemplo de ello es la importancia que tienen en el enfoque narrativo los sentidos de la vista (1-4) y del oído (5-6) en los ejemplos que siguen:

[1] apoteosis anaranjadas y confusas e inacabadas cabalgatas en el cielo de la tarde [2] ante el pálido resplandor rojizo que, de tarde en tarde pero a intervalos iguales, era violentado por una débil protuberancia blanca [3] la había visto llegar por el techo de su habitación, girando en la penumbra desde un extremo a otro [4] su atención quedó sujeta y fascinada por sus propias huellas en el fondo de la fosa, solidificadas por el hielo sucio de color caramelo que recubría las medias lunas de sus tacones [5] los ecos de la batalla de La Loma (que) habían llegado hasta sus oídos insomnes en forma de un rugido continuo y carente de notas [6] había oído sus llamadas –que atravesaban muchos techos y paredes– e invocaciones y, como si la espíara desde un escondrijo [...] le habían sido dadas a escuchar algunos fragmentos de sus conversaciones que a él sin duda se referían cuando mencionaban al querubín. (Benet 69)

La última de las imágenes visuales constituye un ejemplo esclarecedor de la fusión entre la visión del menor y la voz del narrador. Lo marcado con [4] constituye la imagen que el niño ha visto al escaparse (una vez más) de la custodia y la prohibición de no acercarse a la tumba: a las primeras heladas el niño contempla cómo sus pisadas han quedado fijadas en la tumba. Esta visión no está matizada por la voz del narrador que, en cambio, toma el protagonismo del discurso para discurrir sobre lo que posiblemente pudiera ocurrir dentro del pensamiento del personaje:

Quizá podía descifrar algo en ellas, como si se tratara de una leyenda en una de esas criaturas cúficas de un solo símbolo de cuyas diferentes posiciones en el plano es preciso derivar el significado; y algo que se relacionara –cómo no– con el enigma de aquella soledad circundada siempre de lejanas, silenciosas e insinuantes manifestaciones, gracias a las cuales el niño había advertido que podía sospechar que su situación actual no era más que una espera antes de su transporte a un más allá que otras personas –nunca presentes, la señora era la más cercana– le tenían prometido. Pero era condición necesaria el secreto, en tal medida que no se podía hablar de ello y ni el guarda ni María, su mujer, deberían maliciarse nunca que su custodia había de terminar en breve porque estaba destinado a lugares muy distintos. (Benet 70)

El discurso, aparentemente racional, filosófico, lógico y especulativo, está al mismo tiempo plagado de expresiones dubitativas (*Quizá, como si se tratara, podía sospechar*). De esta forma las aseveraciones propias del raciocinio filosófico nos llevan, en cambio, a la duda sobre la posibilidad de llegar a adquirir conocimiento fidedigno sobre el mundo. Las imágenes sensuales del niño no adquieren, pues, un significado más lógico o comprensible por las especulaciones del narrador (la voz adulta), las sensaciones de temor⁵ y de soledad no pueden llegar a explicarse. En el discurso simbólico de la voz adulta subyace así (dialógicamente) la voz del subconsciente que transmite la percepción semiótica. Estos cruces entre el (des)conocimiento adulto y el “conocimiento sensual” de la infancia afecta también a la perspectiva de los personajes adultos del relato, como es el caso del guarda:

El niño debía saberlo. Se preguntaba a menudo [el guarda] qué era lo que sabía el niño, y de dónde derivaba aquella prestancia que le revestía de una cierta majestad, de dónde sacaba fuerzas para superar su naturaleza asustadiza con un carácter tan reflexivo. Y sobre todo, no podía hacerse cargo de cuál era su manera de reflexionar. (Benet 71)

El niño representa así la capacidad del ser humano de adquirir un tipo de conocimiento (intuitivo, corporal) con el que el adulto va perdiendo contacto. La racionalización propia del estado adulto hace perder las facultades “semióticas” de conocimiento que el niño tiene, pero que no puede ser expresado con palabras, tan solo ser experimentado a través de las sensaciones que permanecen en la memoria corporal. Las escenas eróticas más explícitas del relato constituyen a su vez un paso entre el estado preverbal de la infancia y el raciocinio propio de la edad adulta, tal y como pasaremos a ver en el siguiente apartado.

1.4. *Eros como camino iniciático*

Ya apuntamos arriba (1.3) la marcada carga erótica que tiene la escena en la que se aludó a la fuerte atracción que siente el niño hacia la fosa de la tumba. La relación entre sobrino y tía va a marcar en el relato el paso de la infancia al estado adulto del personaje, al mismo tiempo que viene a significar el carácter enigmático del subconsciente humano según se refleja en los deseos que no pueden llegar a ser verbalizados ni, por consiguiente, analizados. La primera escena en la que pueden encontrarse datos de carácter erótico en esta relación tiene lugar cuando una muchedumbre se acerca a la casa de forma amenazante, el niño se abraza a la pierna de la señora y hunde la cabeza en su

vientre. El narrador nos informa que constituye una primera escena de una serie de situaciones similares: “era la primera vez que lo hacía” (Benet 74).

En otra escena, después de haberse marchado de la casa unos milicianos y después de que la noche anterior la señora le hubiera permitido dormir en su cama, el niño insiste en acostarse de nuevo en la cama de la tía. El roce con el cuerpo femenino despierta en el pequeño sensaciones que son transmitidas a través del narrador heterodiegético con el peculiar tono abstracto filosófico de los narradores benetianos:

Ella le hizo un hueco en el lecho y al poco rato de haber apagado la luz se fingió el dormido para hundir la cara entre sus pechos y posar la mano en su cintura y así disfrutar en el insomnio de aquella cálida y perfumada compañía —como nunca había gozado— y que con el contacto del cuerpo se trasponía al ciego limbo de los anaranjados antepasados, la anaranjada aurora paterna de la que —sin saber por qué— había sido exonerado para, sin culpa ni explicación, ser arrojado a la soledad de la finca. (Benet 77)

El contacto con el cuerpo de la mujer adulta (su tía, si bien no carnal, pues se trata de la esposa de su tío paterno) le produce al niño (atendiendo a las palabras del narrador) la tranquilidad necesaria para paliar la angustia que le lleva al insomnio. El discurso nos ofrece además una explicación de la reacción del niño como causa de la ausencia de sus padres desde el comienzo de la contienda civil. Esta falta primigenia en la biografía del niño cobra un significado metafórico mediante la referencia bíblica al *limbo* (ese mítico lugar a caballo entre el cielo y la tierra), y mediante la referencia al color de la aurora (el naranja), utilizado dos veces en este breve pasaje. La asociación con el limbo continúa para insinuar el estado de inocencia del niño, y afecta consecuentemente al acto de acostarse en el lecho de su tía, en cuyo lugar encuentra placer, equilibrio, paz y ausencia de angustia, como consecuencia del contacto con el cuerpo (materno —desde una perspectiva psicoanalítica—): sin culpa y sin razones que pudiera entender ha sido arrojado a la soledad. La relación con el limbo tiene su coherencia como alusión a la corta edad del personaje, pero el tono bíblico nos conduce a la posibilidad de interpretar el pasaje de forma alegórica. Por un lado cabe así la lectura realista, ya que el pasaje es verosímil por las explicaciones y por el contexto dado de la guerra civil; según esta lectura el niño ha sido arrojado a la soledad de la finca de los tíos debido a que sus padres se han visto amenazados como consecuencia de la situación inestable del país que ha desembocado en la guerra civil (hechos que no pueden ser explicados al pequeño, pero en su estado de incompreensión se entienden las palabras del narrador, *sin culpa ni explicación*, comentadas arriba. Pero la relación bíblica señalada nos lleva también a la posibilidad de la lectura alegórica, en la que el niño representa al ser humano arrojado del paraíso a un

mundo incomprensible e inexplicable, en el que imperan la incomunicación, la soledad y la angustia.

La costumbre de dormir con su tía se le hace cada vez más necesaria al pequeño protagonista para paliar la angustia y el insomnio. Cuando una noche, después de haber recibido la visita del comandante, la tía no baja al salón sino que permanece en su habitación, el niño, tras haber sido acostado por la sirvienta en su propia cama, subirá prestamente a la habitación de la tía para introducirse entre las sábanas junto a su tía. Al comprobar que la tía está desnuda (explicitando las relaciones con el comandante que habían sido sugeridas con anterioridad en el relato), el joven personaje se esfuerza en quitarse el pijama "para curar su cuerpo en su calor" (Benet 79). Y "[a] partir de aquel día durmieron con frecuencia juntos y desnudos, acariciándose mutuamente en la oscuridad" (Benet 79-80).

A partir de esta escena, el narrador incluye un elemento propio del fantástico, el doble, para desarrollar una compleja situación psicológica que la figura del niño va a representar en la fábula, puesta de relieve por las oscuras y barrocas disquisiciones del narrador extradiegético que vamos a comentar a continuación. La figura del doble se conforma como consecuencia de que el niño en estas escenas eróticas que le otorgan equilibrio, se hace (o se imagina) otro: de ser una criatura partida o dividida, siente la plenitud de la unidad carnal con su tía, según se deduce de las escenas de insomnio a las escenas de gozo que tienen lugar en la fábula. Al mismo tiempo, como es lógico, las relaciones con la tía no constituyen una situación estable o equilibrada. De esta forma, la figura del desdoblamiento tiene lugar, por un lado, en la figura del comandante-amante de la tía (a quien el pequeño sustituye cuando este se marcha), y por otro lado en la figura del padre que le ha abandonado. La angustia por la falta del padre (de los padres) sólo es paliada mediante el contacto con el cuerpo de la tía. Pero Benet no se conforma en su creación con la imagen del doble, sino que recurre a una imagen triple, pues incluye asimismo al propio niño en la imagen del espejo, mezcla de imagen narcicista (Narciso autocontemplándose) y de la fase preverbal en la que, siguiendo a Freud y Lacan, se va conformando la psique del adulto. Ahora bien, desde un principio el discurso incluye metáforas e imágenes que orientan al lector a percibir la imposibilidad del placer en la relación (cuasi)incestuosa. Analicemos este complejo pasaje al que nos estamos refiriendo:

[1] A partir de aquel día durmieron con frecuencia juntos y desnudos, acariciándose mutuamente en la oscuridad solamente mitigada [2] por la luz de un supuesto, las reverberaciones de aquella única pregunta que reflejadas en su cuerpo blanco bajo las sábanas introducían un débil sendero iluminado y dirigido hacia un imposible. [3] Por

eso era mucho más opaco. [4] La luz que desprendía su cuerpo podría iluminarle hasta su reencarnación en la forma de un hombre, no necesariamente dominado el ansioso timbre del padre por la voz de las alturas, [5] pero también podía no ser así de vuelta a las sombras al tiempo que él era asunto al lugar que le tenía deparado. [6] Y el niño al acariciar con su mano aquel vientre y depositar su tímido beso en su ombligo [...], sin duda se veía a sí mismo como aquel joven de la leyenda que al aproximarse a su imagen reflejada en el agua no podía sentir más que el horror que le inspiraba la cara que obediente a su voluntad –repitiendo sus guiños y balbuceos– por fuerza pretendía ser dueña y depositaria de sus sentimientos. [7] Reconocía así a otro, indefectiblemente condenado al amor y dolor de aquel cuerpo [...] [8] para hacerle comprender en toda su fugacidad como sólo tenía una azarosa e incompleta solución en el atisbo de un placer que el anhelo agranda, en el engrandecimiento de una esperanza cuyos contornos multitudinarios nunca serán ocupados y en el sutil progreso de un deseo que al alimentarse tan sólo de un supuesto nunca fue ni será satisfecho, devolviendo al desconsuelo lo que nació de la imaginación. (Benet 79-81)

El pasaje ilustra cómo el discurso continuamente oscila entre el relato mimético (la relación del niño con su tía) y la posibilidad de una interpretación metafórica. Este pasaje oscila a su vez entre dos imágenes, la de la luz y la de las tinieblas. La fusión de estos dos referentes va a complicar la interpretación del pasaje, según vamos a desarrollar ahora. En [1] la perspectiva se dirige hacia la fábula narrada, la relación incestuosa, para pasar al discurso ideológico y filosófico en la misma frase [2]. En el lecho incestuoso rige la oscuridad [1] pero esta es mitigada por una luz [2] que no es ‘mimética’ sino que representa el mundo de las ideas (*la luz de un supuesto*). Esta luz (que puede leerse como una alusión a la ‘luz de la razón’) es, sin embargo, débil en cuanto que se dirige hacia *un imposible* (‘explicar el enigma’). Como consecuencia de este contraste se conforma el oxímoron de un sendero iluminado pero *opaco* [3]. El contraste entre luz y sombras que se desarrolla en este pasaje permite muchas interpretaciones. Vamos a lanzar una entre muchas posibles. El niño, al entrar en contacto con el blanco cuerpo de la tía, siente la “iluminación” en el placer corporal, pero este deseo se ve ensombrecido puesto que la relación con la tía es imposible. En un sentido metafórico o alegórico el pasaje alude a lo pasajero de todos los placeres humanos que siempre culminan con la frustración de no llegar a alcanzar la satisfacción del deseo: el ser no puede llegar a la fusión completa con el otro teniendo que conformarse con los reflejos de esta unidad (el cuerpo de la tía que abre las reminiscencias hacia el deseado e inaccesible cuerpo materno).

En la relación incestuosa, el otro está representado por el cuerpo de la tía que abre, pues, las reminiscencias de la memoria corporal hacia la madre ausente. Pero al niño no le ha abandonado solo la madre, sino también el padre. Es a este otro al que el niño ha de suplantar para poder unirse con el cuerpo

femenino deseado. Así, el contraste entre luz y sombras pasa en los segmentos siguientes [4] y [5] a una escena de suplantación para llegar a reencarnarse *en la forma de un hombre*. Este hombre puede interpretarse como la representación del padre ausente (en una lectura psicoanalítica), pero también como la representación del amante de la tía en la fábula (en una lectura mimética). La mención a la *voz de las alturas* nos lleva a su vez a la posibilidad de una lectura alegórica, en la que la reencarnación constituye una referencia a la imagen de Jesucristo hecho hombre. La búsqueda de una identidad sigue abriéndose camino en el mundo de las leyendas [6] en la figura de Narciso que se contempla en el espejo. Todas estas posibles identidades a las que el discurso alude quedan frustradas, sin embargo, pues la imagen del amante real de la tía no podrá llegar a ser suplantada por el niño [7], lo cual tendrá como consecuencia que el placer efímero del contacto con el cuerpo deseado y todas las posibles identidades en las que desea convertirse no serán hechos realidad, sino que se limitan al estado de la *imaginación* [8]. Este efecto se confirma en el texto por el regreso del amante de la tía con lo que el niño de nuevo queda sumergido en el abandono y la soledad.

La oscilación entre luz y tinieblas representa así el anhelo y el deseo de sentirse absoluto frente a la frustración de una identidad escindida. Ahora bien, este absoluto es imposible de alcanzar en las limitaciones de la vida humana. Solo en la imaginación puede el ser humano llegar a alcanzar el absoluto, pues, como ha aseverado el autor en una de sus célebres afirmaciones, no hay barreras que “puedan prevalecer contra un hombre que en lo sucesivo será capaz de inventar la realidad” (Benet 1969, 180).⁶ Para llegar al absoluto se hace necesario pasar del umbral de lo natural y de la mimesis realista al otro lado. Abordaremos esta problemática en el siguiente apartado.

1.5. *El cruce del umbral*

En el cuarto y último capítulo del relato el protagonista se encuentra solo y abandonado en la casa que a lo largo del relato sus tíos repetidamente le han dicho que iba a ser suya. La descripción de la casa adquiere de nuevo características propias del relato fantástico en la descripción de las puertas entreabiertas (tanto las de dentro como fuera de la casa, tanto las interiores como las exteriores), aludiendo así al motivo del umbral, reflejo en el relato fantástico del cruce entre el mundo natural y el sobrenatural (ver Benet 91-92). En la soledad vuelven recuerdos del pasado en los que el tío intentaba mantener las puertas cerradas para evitar que los fantasmas del pasado irrumpieran en la casa (Benet 94). Ahora, en cambio, estas puertas están entreabiertas, dando a

entender que el niño en su soledad no teme la incursión de los fantasmas del mal contra los que su tío trataba de defenderle. También vuelven reminiscencias de la búsqueda de una identidad a través de la relación incestuosa con la tía. Queda así claro que en este cambio de umbral que tiene lugar en el último capítulo del relato, se ha producido una transfiguración del protagonista:

Así se había transfigurado, sin que lo que él buscaba llegase a identificarse –forzosamente debía existir en algún punto una clase de parcial coincidencia– con lo que había fijado su mirada en el no ser cristalizado de una visión incompleta. (Benet 96)

La identidad del ser adulto apenas puede ser descrita con mayor indeterminación subrayando la imposibilidad de adquirir una identidad unitaria. La transfiguración no implica una identidad completa, sino un estado de inextricable incompletitud. El paso del umbral significa por un lado el paso a la edad adulta. El niño es ahora dueño de la casa, donde “Todo [...] estaba prohibido” (Benet 97). Ahora bien, lo contrario a la prohibición no está constituido, en este relato, por la libertad, sino por la soledad. El paso a la edad adulta significa pasar el umbral de la esperanza al de la frustración:

[1] A un giro de su cabeza y a través de su espalda desnuda también todo el ámbito sin color y sin líneas de sus deseos se volvió transparente para proyectar, de una vez para siempre, la nítida definición de sus propios y aberrantes contornos. [2] También en el fondo estaba su padre y más allá su bisabuelo a los que ya no tenía que vislumbrar sino tan sólo verlos, seguirlos y obedecerlos. [3] Sin duda que la puerta se abrió sobre sus mismos goznes, sin rozar con el suelo, y el susurro de la oquedad en tinieblas le fue señalando el camino no como entonces aquella presencia a hurtadillas que escapaba a su vista –a través de los matorrales, más allá de los árboles en la noche, al final de los pasillos y delante de las puertas recién traspuestas– sino, mediante una inversión del sentido de su voluntad, con una invitación a seguirle para, [4] atravesando la prohibición, llegar al término de luz de sus sombríos anhelos. (Benet 98)

El niño contempla cómo la casa a su alrededor se ha transformado [1], y sus propios deseos han llegado a conjugarse con el trasfondo de su aberrante familia. Contempla a su alrededor a sus ancestros [2] que siempre le han abandonado (*por lo que sólo los podía vislumbrar*), mientras que ahora se encuentran en la misma dimensión por lo que puede verlos, seguirlos y obedecerlos. El umbral señalado por la puerta que se abre sobre sus propios goznes [3] le abre definitivamente a otra dimensión en la que se encuentra con sus antepasados y en la que, finalmente [4], se supera la prohibición y se llega a saciar el deseo expresado en el oxímoron recurrente del relato (*llegar al término de luz de sus sombríos anhelos*). Se ha pasado así definitivamente de la dimensión de lo natural (la vida mundana caracterizada por la frustración representada en

el relato por el motivo de los padres ausentes) a la fusión en la dimensión 'sobrenatural' con estos orígenes tan deseados en la dimensión 'natural'. Consecuentemente, se permite la interpretación de que sólo con la muerte se llega a satisfacer los deseos que se van forjando en el espíritu del niño en su período de formación. Así el relato se cierra sobre la imagen inicial del relato donde el niño siente el deseo de introducirse en los labios de la fosa, describiendo cómo, finalmente, llega a fundirse con la tumba:

Y llegó de día para toparse con el lecho recién abierto sobre la nacarina y acaramelada fosa donde había de encontrar la coincidencia de su deseo (no de su saber) con aquella clase de amor que en su beso al pecho al cerrar su vida con los estrechos límites de la carne desterraba el miedo y daba continuidad a una existencia que ya no se afanaba en buscar ni su prolongación ni la luz que despejara las tinieblas que la rodearan. (Benet 98)

Con la imagen de la tumba se funde igualmente la imagen recurrente del lecho del dormitorio (recién abierto) donde tuvo lugar el proceso iniciático del niño mediante las relaciones incestuosas con la tía:

[1] Y de nuevo volvió al dormitorio —flotando sobre la losa hecha añicos— en el centro de la casa de la que era único poseedor y, sobre todo, poseedor y dueño absoluto de su soledad que ya no sería un atributo más del abandono sino la manera de formar parte de todos aquellos que con tanta y tan muda insistencia le habían reclamado y que sin duda en derredor suyo esperaban con estudiada, despectiva y flemática prestancia la llegada del guarda. [2] Pero fue él quien se adelantó a recibirlo [...]. Sabía que podía encararse con él porque ya no le servían sus amenazas, ni siquiera al blandir la herramienta; al contrario no era más que una confirmación de su automático y recién adquirido poder porque sin llegar a levantar totalmente la pala, comenzó a retroceder con pasos vacilantes hasta topar con los montones que rodeaban la fosa, al tiempo que con las mismas repetidas y entrecortadas palabras le maldecía. (98-99)

El dormitorio se funde, pues, con la tumba (*la losa hecha añicos*) y en la nueva dimensión donde lo natural y lo sobrenatural conforman un cosmos único, la soledad no es una maldición impuesta sino una condición inextricable. Pasado el umbral de lo natural, ahora es el niño el que tiene potestad sobre el guarda. Desde esta condición sobrenatural el niño es el causante del miedo terrorífico provocado en el guarda, a quien sólo le resta la maldición ante la impotencia de la fuerza de lo insondable (lo sobrenatural que no puede llegar a ser dominado por el conocimiento humano).

Desde la perspectiva del otro lado del umbral (el de la muerte al que sólo se puede acceder mediante la imaginación) se resalta el determinismo de la condición humana. El mal endémico que cíclicamente vuelve en la historia del hombre se personifica en el niño. Una vez que el protagonista ha pasado

el umbral causará terror en el guarda, personaje que permanece en este lado del umbral, ante la insondable amenaza de lo sobrenatural [2].

Una tumba escenifica de esta forma, a través de un viaje iniciático, la frustrada búsqueda del ser humano para alcanzar el objeto de su deseo, una identidad consumada en el otro, y que sólo culmina en la soledad más absoluta que se encuentra en el otro lado del umbral (la muerte). El paso del umbral no implica, por tanto, la entrada en un cosmos armónico, por el contrario se convierte en una amenaza para quienes permanecen en el otro lado (la vida). De esta forma, la historia de España, con sus cíclicas guerras, se encuentra a su vez dentro de un terrorífico e insondable ciclo a otro nivel: el del mal como rasgo ineludible en la condición humana. El terror del guarda representa así el *horror vacui* y el paso del umbral no implica sino la transformación de la víctima en terrorífico torturador de nuevos victimarios, en un endémico proceso destructivo. La guerra civil española y la subsiguiente postguerra constituyen así una expresión de semejante proceso destructivo al quedar insertado en el imaginario que le corresponde a la literatura de terror.

2. *El fantástico como elemento subversivo de la realidad cotidiana*

En los apartados que siguen vamos a contrastar el relato de Benet que acabamos de analizar con dos relatos publicados alrededor del cambio de milenio, cuando la democracia española ya está afianzada tras dos décadas desde su instauración. Según apuntamos inicialmente, los relatos seleccionados tienen en común el uso de elementos fantásticos y nuestro objetivo es llevar a cabo una lectura de los mismos como síntomas de una transformación en el horizonte de expectativas entre ambas épocas.

2.1. *El fantástico lúdico: "No mires debajo de la cama" de Juan José Millás*

Con muchos elementos fantásticos y dentro del paradigma de lo lúdico característico de la postmodernidad se encuadra la novela *No mires debajo de la cama*, de Juan José Millás. El relato está dividido en cuatro capítulos, en los cuales el desarrollo de los elementos fantásticos se cruzan con elementos de motivación realista creando un efecto de duda o de vacilación continuadas. El relato está dividido en cuatro partes cuyo contenido paso a resumir sucintamente, centrándome en los elementos que permiten un movimiento de oscilación entre la figuración realista y los de conformación del fantástico.

2.1.1. La fábula

En el capítulo I los elementos de motivación realista son mayoritarios, al mismo tiempo se introducen elementos de metalepsis que muestran el grado explícito de autoconciencia del relato; por un lado tenemos el recurso frecuente de personajes que leen su propia novela, por otro, la conciencia de los personajes de que motivos recurrentes en la novela, como el doble, el diablo y otras experiencias extracorporales, son propios de la literatura fantástica. En contraste con esta conformación fantástica del relato, la trama se dispone en un espacio realista que nos remite a la cotidianidad: el metro, la casa como refugio, la oficina como espacio público, la relación de pareja, etc. Por otro lado nos encontramos con el recurso a la parodia con un efecto absurdo mientras que el recurso de la comparación entre seres humanos y zapatos (como metáfora cotidiana de la pareja y por tanto de las relaciones humanas) no tienen, de momento, sino un efecto lúdico de comparación ingeniosa propia además de la poética de Millás y su culto a la cosificación como forma de expresión del materialismo de la sociedad actual. El lector, por tanto, se siente en un mundo seguro –la parodia lúdica de un mundo poético que (como lector de Millás) le es perfectamente reconocible, parodia que a su vez Hutcheon define como una de las características primordiales de la postmodernidad.

El capítulo II nos sitúa en un ambiente absurdo y surrealista: un grupo de zapatos se relacionan entre sí a modo de microcosmos de la sociedad de los hombres, manteniendo diálogos y situaciones más o menos triviales. La absurda situación descrita no tiene ningún tipo de advertencia o marca en el texto. En cambio, se comienza el capítulo *in media res* y sin ningún signo de motivación realista, ni de vacilación o extrañeza por parte del narrador sobre la histriónica situación que está narrando. Más aún, los extraños personajes humanizados o animalizados están sometidos a la misma vacilación entre un mundo explicable y cotidiano sobre las necesidades para sobrevivir, por un lado, y cuestiones inexplicables y enigmáticas, por otro. El carácter absurdo y surrealista del capítulo adquiere así un paralelismo con el relato marco comenzado en el capítulo primero. El motivo de la simetría adquirirá poco a poco un valor central en el relato.

El capítulo III está centrado en la relación que mantienen Vicente Holgado y Teresa, dos personas de clase media sin estabilidad laboral ni estudios académicos, él callista y ella con pretensiones de montar una tienda de masajes (para pies). El capítulo relata un día cotidiano de una relación de pareja bastante anodina con la novedad de que ella le propone (por primera vez) que se encuentren con los padres de ella en una cena en la casa de estos últimos. Frente a la descripción realista de escenas cotidianas (el miedo al compromiso que im-

plica el encuentro con los padres, los problemas laborales, el arreglo de la cisterna del WC, la detallada descripción de la casa y del taller del padre, etc.), contrasta la alucinante experiencia que el protagonista tiene de los objetos en la casa de los padres, así como la narración de la extraña muerte del perro de Julia, la hermana pequeña de Teresa. El comportamiento insólito de Vicente, que por motivos no muy racionales (o explicables desde la lógica del relato) se siente culpable de la muerte del perro, le lleva a huir de la casa de los padres de Teresa. La escena cambia de matiz realista a un ambiente cargado de extrañeza para acabar en el ámbito de lo fantástico. Teresa vuelve a la casa de Vicente y sólo tres días después descubre el cadáver de este bajo la cama.

El capítulo IV comienza en tono realista con la descripción del encuentro de la juez Elena Rincón con Teresa tras la aparición del cadáver de Vicente Holgado. La juez trata de poner orden al relato de Teresa. Pero resulta totalmente inexplicable el hecho de que el cadáver se encuentre sin pies. El forense tampoco puede dar una explicación científica al caso, pues no hay ningún indicio de violencia, ni de golpes, ni de sangre. El inicio realista del capítulo acaba totalmente transformado en un ámbito fantástico: el forense, tras practicar el sexo con la juez, siente miedo de encontrar un nuevo enigma bajo la cama; al mirar debajo de ella sufre un infarto y muere. Al morir se produce una extraña transformación en el cuerpo de la juez, que en una metamorfosis inexplicable (en un lúdico juego intertextual con la novela de Kafka) se percató de que su pie ya no es el suyo sino el del recientemente fallecido forense. Este hecho le dará una total armonía a la juez que se siente coja pero feliz.

Podemos, por tanto, constatar que hay una continua oscilación entre la motivación realista y situaciones fantásticas en el relato. En un principio parece que se van explicando los elementos extraños, la juez vive una vida insulsa pero ordenada en el capítulo I hasta encontrarse con el objeto de su deseo; el absurdo capítulo II parece tener una explicación lógica como pesadilla de Vicente y / o relato novelesco (el que está leyendo en el metro la juez); el capítulo III es fundamentalmente realista y puede entenderse como que Vicente es un lunático que sufre de alucinaciones; el capítulo IV parece volver a la normalidad cuando la juez intenta solucionar el caso, pero este no sólo acaba sin solución sino que las alucinaciones de Vicente se convierten en realidad narrativa con la metamorfosis de la juez. No hay explicación racional a lo ocurrido: el mundo alucinado de Vicente se convierte en el que da coherencia y lógica narrativa al relato. Veamos seguidamente cómo a nivel textual la oscilación entre un mundo cotidiano (realista / verosímil) contrasta y convive continuamente con una experiencia de lo extraño en el relato, y cómo la experiencia de lo extraño apunta a su vez al deseo, mediante un acercamiento más detallado a la construcción textual.

2.1.2. La armonía de la cotidianeidad frente al deseo hacia lo desconocido

La oscilación entre mundo real-verosímil y fantástico-alucinado es, según venimos argumentando, recurrente en esta novela y constituye uno de los pilares constructivos más relevantes y sorprendentes del relato que nos ocupa. Seguidamente nos vamos a fijar en dos pasajes en los que estos cruces tienen lugar, primero en el capítulo más surrealista (el dos), protagonizado por los zapatos, y después en un pasaje del capítulo tres donde esta oscilación tiene lugar en la mente de Vicente tras la pesadilla sufrida.

[1] El zapato derecho de Vicente Holgado devoró de golpe un calcetín y se relamió con la lengüeta, dejando escapar un gemido de placer. El izquierdo succionó el suyo poco a poco, como si disfrutara con los movimientos de desesperación de la prenda al intentar desasirse. [2] La luz imprecisa de la luna rebotaba sobre el suelo del dormitorio y penetraba en el espejo del armario desencadenando hogueras espectrales en las entrañas del azogue. [3] Los zapatos de Vicente Holgado eran negros, un poco puntiagudos, de cordones. [4] Desde debajo de la cama observaron el resplandor procedente del espejo y permanecieron absortos, sin tomar ninguna determinación. [5] Se habían quedado con hambre, pero no vieron ningún otro calcetín por los alrededores. (Millás 31)

El zigzagueo entre un hecho traducible del mundo real de las personas y de los animales (que responde a la necesidad de alimentarse para sobrevivir) que incluye pasajes de sadismo a cargo del más fuerte con respecto a la víctima más débil [números impares], contrasta con una imagen que deja una sensación de miedo y de zozobra en los cosificados personajes: el reflejo de la luna en un espejo [números pares]. Los segmentos impares describen las acciones de los personajes, mientras que los pares nos relatan el efecto que tiene un fenómeno luminoso en sus estados de ánimo. Frente a la descripción objetiva de acciones externas, tenemos, pues, la descripción de un estado interior. En ésta se explica los motivos externos de la imagen (cómo el reflejo de la luna se refracta en un espejo) pero no la impresión y el sentimiento de temor que deja en los sujetos narrativos.

El mismo vaivén puede encontrarse en el siguiente pasaje protagonizado por Vicente, cuando se encuentra en la ducha tras haberse despertado con zozobra por causa de la pesadilla:

[1] Vicente buscó a tientas, *con los pies*, las zapatillas de cuadros y una vez localizadas atravesó la habitación para dirigirse al pasillo. Vivía en una casa antigua, con los techos muy altos, en la que el cuarto de baño se encontraba algo alejado del dormitorio principal. [2] Al cepillarse los dientes notó en la encía un *dolor lejano*, que parecía proceder de *otra boca incomprensiblemente* asociada a la suya. [3] Se detuvo un instante para

comprender lo que estaba sucediendo y entonces reparó en el sumidero del lavabo como si lo viera por primera vez. [4] La contemplación del agujero, cuyos *labios* estaban protegidos por un aro de metal, produjo en él un efecto hipnótico muy breve durante el cual le asaltó la certidumbre de que un *destino misterioso* le aguardaba entre los *pliegues* de la vida cotidiana. [5] Luego, al abrir el grifo de la ducha y colocarse bajo el chorro de agua, pensó que si Teresa continuaba durmiendo regularmente en su casa, tendría que acometer algunos arreglos (Millás 95)

He marcado con cursiva los pasajes extraños o los que implican una incertidumbre entre lo que puede interpretarse como elementos de motivación realista y de extrañeza, respectivamente. Conviene destacar que esta ambigüedad se conforma en el contexto del relato que crea su propia ambientación donde elementos tradicionalmente realistas se ven afectados de extrañeza. En este pasaje esto puede observarse con la referencia a los pies, que si bien normalmente no causarían extrañeza, en este relato (tras el capítulo en los que estos sufren su transformación antropomórfica y tras la pesadilla de su dueño Vicente Holgado y su reencuentro con los mismos) no deja de tener un elevado grado de incertidumbre que transforma el efecto de vuelta a la normalidad (la cotidianidad de la búsqueda con los pies de las zapatillas al despertar), en un efecto de ambigüedad. El hecho de que el personaje en estas circunstancias busque con los pies la zapatilla es un indicador, pues, de vuelta a la normalidad, de que los pies están en su sitio, pero la verosimilitud del relato ya se rige por otras leyes tras el capítulo fantástico. De la misma manera que las zapatillas buscadas por su dueño puede tener una explicación natural y trivial (es natural no recordar dónde se dejan las zapatillas de noche al despertar), el lector puede interpretarlo como una expresión del fantástico (las zapatillas, tras lo ocurrido durante la noche, no vuelven al mismo lugar sino que se han colocado en otro lugar por lo que su dueño no las encuentra). En otras palabras, el lector no sabe bien cuál es el estatus ontológico de lo narrado, si se trata de un relato fantástico, de una pesadilla o de una realidad cotidiana. En esta mezcla de referencias a diversos mundos posibles estriba el ludismo creativo propuesto por el autor.

En [2] la extrañeza pasa de los pies a la boca, mientras se lleva a cabo el cotidiano acto de cepillarse los dientes. El adverbio (*incomprendiblemente*) explicita lo irracional de la sensación del protagonista, relacionado con el tema de la otredad y de la identidad. En [3] pasamos del sentido del tacto al de la vista, pues Vicente fija su vista en el sumidero del lavabo. Esta imagen tan trivial y cotidiana le lleva a tener otra sensación de extrañeza, le produce un *efecto hipnótico* y la certeza de llegar a tener un *destino misterioso*. Esta sensación es proléptica y está referida a la atracción que va a sentir más adelante cuando, en casa de los padres de su compañera Teresa, se verá atraído por la hermana me-

nor de esta, la adolescente Julia. Desarrollaremos esto en breve, pero queremos resaltar primero la bisemia que puede extraerse en [4] de *los pliegues de la vida cotidiana*, que alude al carácter metaficcional del relato por la conexión entre pliegue y pliego, hoja de libro. Los pliegues pueden así aludir a la interrelación entre los pliegues de la vida de Vicente como ente de ficción, determinados tanto por el paso de las páginas del lector, uno de los cuales es su compañera Teresa, a la que se menciona en [5] aludiendo a la posibilidad de comprometerse con los cambios prácticos que esto acarrearía. En [4] se utiliza asimismo la bisemia en los *labios* que están referidos a la junta del desagüe de la ducha, pero que alude en el contexto a la atracción que siente por la hermana de Teresa.

Pero volvamos a la experiencia de misterio mencionada en [3], misterio que será aclarado en el pasaje final del capítulo donde el protagonista, situado debajo de la cama después de haberse escapado de la casa de los padres de Teresa, sufre una misteriosa experiencia:

Y en ese instante, *antes de adquirir la textura definitiva de un fantasma*, comprendió por qué aquella misma mañana le había llamado tan poderosamente la atención el aro de metal alrededor del sumidero del lavabo. Ese aro era *la promesa de la boca de la hermana pequeña cuyo jadeo aterrorizado le pareció escuchar al otro lado del colchón*. (Millás 158-59; mi cursiva)

Puede comprobarse una nueva alusión metaficcional a través del sustantivo *textura* utilizado para referirse a un fenómeno etéreo, como es la conversión en algo no material, *fantasma*, vocablo que a su vez puede leerse como alusión al género fantástico. La luz que le llega en esta situación de trance es asociar el aro del sumidero con la boca de Julia. Pero al mismo tiempo hay una confusión, pues desde la perspectiva de Vicente el jadeo que oye es el de Julia (la voz de su deseo), mientras que la que está sobre el colchón es su hermana Teresa (la presencia de su realidad). El jadeo aterrorizado de esta adquiere su coherencia textual si se tiene en cuenta que ha vivido la extraña experiencia en la casa de los padres que acaba con la huida y la desaparición de Vicente. Hechos que no pueden explicarse, por lo que vuelve a la casa de Vicente (quizá corriendo) con la esperanza de esclarecer los hechos. El hecho realista (el jadeo como consecuencia de la carrera física y la zozobra psíquica de Teresa) se transforma fenomenológicamente en la mente de Vicente en un hecho deseado (el jadeo como expresión de la atracción sexual por parte del objeto de su deseo).

Tenemos, por tanto, que esta escena describe de una forma psicoanalítica el deseo por parte de Vicente. En este pasaje se encuentra debajo de la cama, explícitamente en trance de convertirse en fantasma (transformarse, morir). Los motivos de su muerte no se esclarecerán. Si el forense muere de un infarto, Vi-

cente muere de un susto, según el dictamen del forense. Desde una perspectiva psicoanalítica la situación es sumamente ambigua, puesto que aparte de la confusión entre las dos hermanas, hay una fusión entre la madre y la(s) amante(s).

La costumbre del protagonista de esconderse debajo de la cama proviene de su niñez, durante la cual se escondía ahí para jugar (con los zapatos) y pasar desapercibido. En una ocasión su madre entra en la habitación y se sienta sobre la cama; no se atreve a salir para no darle un susto pues se da cuenta de que su madre está triste (la oye llorar). La escena tiene una alta carga de tensión y de erotismo, el niño oculto no puede saber los motivos de la desazón de la madre y la cercanía a los zapatos de la madre es descrita como sigue: “Los tacones de sus zapatos se encontraban a sólo unos centímetros de mi boca, *podría haberlos lamido sin que ella se diera cuenta* y entonces, de súbito, reflexioné que los pies de mi madre vivían muy lejos de su cara” (Millás 102; *mi cursiva*). La idea de lamerle los zapatos tiene una indudable carga erótica. En la fantasía del niño los pies cobran vida y por el hecho de no comunicarle nada a su madre de su presencia siente que tiene una mágica relación con ellos: “perteneíamos al mismo mundo y teníamos la obligación de protegernos, de ser solidarios” (Millás 102). La separación entre pies y cabeza apunta a la sensualidad de aquellos frente a la frialdad racional de esta. La carga erótica de la escena culmina cuando la madre deja caer sus bragas sobre sus tobillos y las mete dentro de uno de los zapatos. Vicente, que le relata esta escena a Teresa, recuerda que de niño pensó que el zapato “devoraría” las bragas: “yo lo habría hecho de ser zapato” (Millás 103). Esta fusión irracional del sujeto niño con el objeto zapato explica su obsesión y el relato que hasta ahora parecía meramente lúdico mediante la animación de los objetos adquiere una dimensión de complejidad psicoanalítica.

En la escena final del libro, cuando la juez Elena Rincón ha asumido su nuevo rol de personaje extraño tras la metamorfosis de sus piernas, “con sus pies desnudos, (el derecho completamente masculino)” (Millás 199), se pasea por la habitación de la misma forma que lo hiciera la madre de Vicente en su infancia, con el fin de “justificar la existencia del habitante de la oscuridad” (Millás 199), esto es, el fantasmal monstruo de debajo de la cama en la fantasía infantil de Vicente. Seguidamente,

presa de una excitación que le parecía peligrosa y necesaria al mismo tiempo, se sentaba sobre el borde de la cama y levantándose la falda se bajaba las bragas blancas, dejándolas caer sobre los tobillos, donde los retenía durante unos segundos antes de desprenderse de ellas para meterlas en el interior de un zapato. Cuando intentaba explicarse la rara dicha que todos estos movimientos le proporcionaban, se decía a sí misma que estaba descubriendo callejones mentales de los que el estudio de las leyes le había obligado a permanecer alejada (Millás 199; *mi cursiva*)

Los callejones mentales de la juez no pueden ser, lógicamente los mismos que los experimentados por Vicente, dos personajes que además nunca llegan a conocerse en el relato, pero tienen en común el deseo de satisfacción mediante el contacto con el subconsciente. La forma de relatarlo a través de una asimetría evidente no es sino un indicio explícito de la importancia de lo irracional para la lógica de este relato.

El mundo alucinado de Vicente es el que tiene contacto con el subconsciente y mantiene las asimetrías del deseo frente a las explicaciones simétricas llevadas a cabo por el cerebro. El relato mantiene la lógica del deseo inexplicable (la de los pies) y no la lógica de la razón (la cabeza). El relato de Millás nos muestra los mecanismos de una sociedad materialista en la cual no se quiere llegar a compromisos con el otro (expresado a través de la pareja que no quiere comprometerse). Solo a través de la muerte parece llegar la posibilidad de superar los miedos que conlleva la satisfacción de los deseos ocultos. La literatura constituye a su vez un medio para profundizar en lo oculto, sugiriendo que la simetría racional (el orden) no puede encontrar explicación a los enigmas de la condición humana (al igual que se percibe en el mundo de Benet) dejando muchos cables sueltos e imposibles de clarificar por los signos que el autor deja en el texto. El placer del texto se encuentra precisamente en leer no para encontrar un orden sino para percibir la sugestión de la asimetría y la imposibilidad de explicación racional de nuestros deseos más ocultos.

2.2. *El deseo y el mal irracional como alternativa a la enajenación de la sociedad del bienestar: "La canción de Dorotea", de Rosa Regás*

Esta novela ([primer premio] Planeta, 2001) relata la historia de un personaje femenino en la España contemporánea, Aurelia Fontana, quien es profesora universitaria de biología y es por tanto una científica acomodada. Esta científica va a verse, sin embargo, embaucada en situaciones que el rigor del pensamiento académico no le ofrecerá soluciones. Tenemos, pues, que este relato constituye una variante más del tema primordial del género fantástico, a saber, la pugna entre racionalidad y conocimiento científico, por un lado, y deseo incontrolado e inexplicable, por otro. Los epígrafes seleccionados por la autora para su novela ya preparan al lector para la temática en cuestión, la oposición entre bienestar y racionalidad, por un lado, y los deseos ocultos e irrefrenables, por otro:

El deseo de ser diferente de lo que eres es la mayor tragedia con que el destino puede castigar a una persona. (Sandor Marai, *El último encuentro*)

¡Ay, voz secreta del amor oscuro! / ¡Ay, balido sin lanas! ¡Ay, herida! / ¡Ay, agua de hiel, camelia hundida! / ¡Ay, corriente sin mar, ciudad sin muro! (García Lorca, *Soneto del amor oscuro*).

2.2.1. La fábula

La protagonista Aurelia, profesora de universidad de biología, contrata a una guardesa para que cuide de su padre enfermo y, una vez fallecido este, para que cuide de la casa de campo donde su padre pasó por decisión propia sus años de jubilado. Desde el principio la protagonista siente cierto recelo hacia la guardesa, Adelita, pues esta no le mira a los ojos lo cual le produce cierta desconfianza. No obstante, tiene la opinión de ser una mujer resuelta y decidida, por lo que la contrata en primer lugar para quitarse un problema práctico de encima.

Al cabo de un tiempo descubre, sin embargo, que Adelita lleva un ritmo de vida que no es propio de los ingresos de una guardesa. Descubre asimismo que un talón se pierde y una valiosa joya desaparece de la casa. Estos hechos le sirven a Regás para hacer una radiografía de la España actual que es representada como corrupta y en la cual el ciudadano medio (como puede ser Aurelia) no encuentra ninguna institución pública que salvaguarde sus derechos.

Finalmente se descubre que en la casa de campo se ha formado una amplia red de prostitución de la cual, probablemente, sean clientes precisamente los personajes que han evitado que las denuncias de Aurelia pudieran llegar a un justo término. La novela constituye de esta forma una fuerte crítica a la corrupción de España tras la fachada de una democracia abierta y moderna. Ahora bien, aunque el relato contiene estos elementos no puede considerarse que sea una novela fundamentalmente de crítica social. El trasfondo sirve para situar los acontecimientos narrados en un ambiente verosímil y reconocible por el lector medio contemporáneo. El raciocinio y la lógica va cediendo lugar a la atracción por lo oculto e incomprensible por medio de la razón (el mundo del hampa, los crímenes y la violencia antisocial). Todo el mundo armonioso de la protagonista se ve roto por la atracción que siente hacia la misteriosa doble vida que ha llevado a cabo su guardesa, hacia quien siente envidia especialmente por vislumbrar una fuerte pasión entre ella y un enigmático personaje que no recibe nombre y que siempre es descrito bajo un sombrero negro. La atracción que Aurelia siente hacia este personaje no tiene ninguna posible explicación, especialmente teniendo en cuenta que él es el chulo del entramado que ha montado su guardesa y, consiguientemente, es el representante del mal en la novela. Aurelia, de acuerdo con el epígrafe de Sandor Marai citado arriba, quiere ser otra, quiere vivir la vida que, en su imaginación, ha vivido su guardesa, Adelita.

2.2.2. Eros, lo fantástico y el inconsciente versus el trasfondo sociohistórico de una España enajenada

Para el amplio público de esta novela que ganó el comercial premio Planeta de 2001, no le resultará difícil encontrar una serie de características propias de la España actual. Así lo es el trasfondo familiar de Aurelia, que constituye un síntoma de la transformación de España, de ser una sociedad con elevada natalidad ha pasado a tener uno de los índices de natalidad más bajos del mundo, como es bien sabido. Así ocurre también en la familia de la protagonista, viuda sin hijos, sin hermanos, sin una relación estable y sin pasión por nada. En este estado de vacío y alienación se ve arrastrada la protagonista a una situación ilógica que no puede llegar a dominar, situación que la acaba llevando a un estado paranoico y de depresión, pero del cual finalmente no quiere zafarse, pues le permite experimentar sensaciones que su vida anodina e insulsa habitual no le ha permitido sentir. La figura del viejo padre, autoritario y machista, que acaba muriendo, representa a su vez la imagen de una España antigua en vías de desaparición. Así expresa la protagonista la liberación que su muerte conlleva: “dejé Barcelona para irme a vivir a Madrid aprendiendo a huir de su [del padre] custodia y del terror que me provocaba su inapelable autoridad” (Regás 19).

El desencanto y la corrupción conforman asimismo características propias de la realidad española actual (es el país europeo con mayor índice de economía sumergida según estadísticas oficiales), trasfondo del cual se hace eco el relato y, finalmente, la propia trama de la novela va aclarando cómo la protagonista se encuentra involucrada (su casa de campo ha sido la sede del campo de operaciones) en una soberana y sorprendente red de prostitución y, por tanto, de economía sumergida.

Para los fines de este trabajo resulta especialmente relevante tener en cuenta las estrategias provenientes del relato fantástico de las que se vale la autora, pues estas contrastan precisamente con el carácter crítico-realista de gran parte de la novela (radiografía de una España corrupta). De hecho, la relativamente amplia descripción de la corrupción del país (en volumen de páginas, en segmentos narrativos en los cuales la protagonista trata de hacer las gestiones pertinentes para solucionar su problema personal) no será lo que determina el desarrollo ni el desenlace de la trama.

El mundo de equilibrio social y razonable de Gerardo (el compañero sentimental de la protagonista) ha quedado, sin embargo, cuestionado en la trama narrada tanto por el carácter de desencanto político como de desencanto personal (vacío, alienación, aburrimiento vital). Un ejemplo de lo primero puede deducirse del siguiente pasaje en el que la protagonista es tajante:

La evolución del país en la última década ya no me afectaba; el cambio de partido en el gobierno, menos aún. Yo, como tantos otros, me escudaba en la decepción, aunque ahora al cabo de los años, sin querer profundizar en ello habría reconocido que con ella justificaba la fría distancia que había tomado con la vida pública y con los hombres y mujeres que se dedicaban a la política. Una decepción que creía justa porque entre otras cosas nacía en una transición que se había hecho de forma muy distinta de cómo la habíamos esperado, una transición que había barrido de un plumazo la lucha contra la dictadura, que permitía seguir en sus puestos a los colaboradores y que había puesto de manifiesto la debilidad de la izquierda, en una apagada, cuando no inexistente, lucha contra la reacción. Y en ella me había anclado, barriendo de una sola vez mis viejos intereses. (Regás 197-98)

Con esta realidad histórica contrasta el sentimiento interior de la protagonista de frustración y alienación: “me resultaba insoportable reconocer su inconsistencia que tantos miedos y esperanzas había provocado, mi vida entera, mi biografía anodina, mi insípida e insustancial canción” (Regás 267). Tenemos, por tanto, que desde el principio Regás presenta los hechos desde dos ámbitos, el realista verosímil (con datos de trasfondo sobre los personajes, sus diálogos directos, el trasfondo profesional y familiar de la protagonista, su insulsa pero cómoda relación con Gerardo así como su vida profesional, etc.) y el tenuemente fantástico. Sin embargo, este último es el que según se va desarrollando el relato va adquiriendo mayor protagonismo. Ya en la primera descripción de la guardesa el lector puede observar cómo la autora la caracteriza con una ambigua incertidumbre que se mantendrá a lo largo de toda la obra: “sin saber por qué, su presencia me inquietaba no tanto por su aspecto cuanto por esa insistencia en rehuir la mirada cuando hablaba” (Regás 10); “Había algo misterioso e inquietante en esa nueva actitud de Adelita” (Regás 21).

El misterio alrededor de este personaje va aumentando según avanza el relato. Hay que tener en cuenta a su vez que el espacio narrativo donde tiene lugar la trama es propio del relato fantástico: un lugar apartado y recóndito, la casa de campo, como oposición al espacio de la ciudad donde ejerce su profesión y vive normalmente la protagonista. El espacio rural representa un mundo desconocido y que la razón no puede llegar a controlar. Es, consiguientemente, un lugar adecuado para desarrollar un relato fantástico. Aparte del espacio apartado y aislado, Regás desarrolla un motivo en su novela que lo entronca directamente con el relato fantástico. Es el motivo del doble. La relación entre Adelita y Aurelia constituye, en efecto, una relación de suplantación: “apenas había pensado en ella [Adelita] más que como –vergüenza me daba– una rival que se atrevía a suplantarme” (Regás 145). La suplantación de la guardesa se mantiene, no obstante, dentro del código del relato realista. La guardesa ha tomado el papel de dueña de la casa en los momentos en los que esta se encuentra en la ciudad. Según va avanzando el relato la suplantación

ción se verá en cambio invertida y no cabrá dentro del código lógico y causal propio del realismo. Con la muerte de la guardesa, Aurelia mitifica la vida de esta y querrá (sin poder llegar a explicar los motivos) suplantarla para introducirse en todo ese mundo oscuro que Aurelia intuye ha vivido la guardesa.

Gerardo representa en este contexto el sustituto del padre (fallecido) que trata de llevar a Aurelia por el camino de la cordura y la explicación racional (se trata de unos corruptos que han aprovechado el descuido y la lejanía de Aurelia para llevar a cabo sus fechorías). Pero estas explicaciones no sirven para romper el desequilibrio, la paranoia y la depresión que sufre la protagonista. La pasión es lo que falta en la vida de la protagonista, y este deseo es relacionado en el siguiente pasaje con el horror, expresiones ambos del inconsciente y de lo oculto a la mente racional:

No sabía entonces hasta qué punto iba yo a ser víctima de aquella incipiente y envidiosa *pasión* que iba a crecer hasta convertirse en un revestimiento del *horror* que me cubriría y me envolvería, no sabía las noches de zozobra y descalabro que me esperaban deseando amores que me estaban vedados y huyendo de ellos, imaginando como míos los que eran de otros que, en lugar de disuadirme, incrementaban mi deseo y me provocaban una excitación que hasta entonces me había sido ajena, *como si fuera otro el cuerpo que disponía del mío*. (Regás 107-108; mi cursiva)

ese latir de mi propio corazón, ese agujero de angustia que yo achacaba vagamente al frío y al miedo, que me oprimía el pecho ante el vacío que se había formado en aquel punto, como si la *tiniebla* hubiera arrastrado consigo al hombre del sombrero. (Regás 118; mi cursiva)

El hombre del sombrero, Jerónimo, representa las fuerzas ocultas y el mal que atrae profundamente a la protagonista, y que finalmente hará que deje el mundo seguro de la universidad por la pasión hacia lo desconocido y de esta manera llegue a suplantar a Dorotea (el seudónimo de la guardesa). En este sentido resulta relevante destacar cómo el título constituye una máscara de ocultación, propio del poder de la literatura y su capacidad de expresar lo recóndito. La canción alude así al estilo de vida fundamentado en una libertad ideal que la protagonista supone que vive la imagen que ella se hace de la guardesa. Pues, en efecto, el lector solo conoce la experiencia de vida de la guardesa a través de la protagonista. La ocultación de su nombre, Dorotea por Adélita, responde así a una doble función, realista (tiene que tener un seudónimo pues vive en el prohibido mundo del hampa y la prostitución) y fantástico (la imagen idealizada que se hace Aurelia de ella).

El desenlace de la novela implica la entrada de la protagonista en este mundo oculto, abandonando la sociedad del bienestar por la búsqueda de satisfacer el deseo frenético provocado por un ser de naturaleza diabólica, fenómeno tan característico del género fantástico (ver Campra 158):

Aunque no podría haber adivinado si había venido a cumplir un mandato como el que había recibido el *hombre desalmado* o si, vencido él también por la impaciencia y el *deseo*, aquí estaba para redimirme de *mis terrores y apaciguar de una vez mis ansias y las suyas*, entendí que mi preocupación debía ser de *otro orden*, porque sentí el solaz que otorgaba la cercanía del objeto de nuestro deseo cuando cobra vida, desprendiéndose de los sueños y fantasías, y comprobé cuán rápidamente había desaparecido la soledad. En esta historia, pensé, todo estaba previsto excepto el desenlace. (Regás 300-301)

El final de la novela difícilmente puede leerse de forma realista: los datos que el lector tiene de los personajes del hampa imposibilita sentir la atracción hacia este mundo que siente la protagonista. Además, con ello toda la crítica social caería por su propio peso en el relato de Regás. Por el contrario, tenemos que el desenlace, al igual que en el relato de Millás, implica un adentramiento en los postulados del relato fantástico que deja la duda y la zozobra en el lector pues la razón y la lógica del relato no permiten una explicación del desenlace que no solo es imprevisto, sino que cae fuera de cualquier razonamiento coherente. Es así cómo el relato de Regás abandona los principios de la crítica social para profundizar en las consecuencias psíquicas de una sociedad materialista que sólo deja soledad en sus personajes y no permite la satisfacción de sus deseos más recónditos. Tal sociedad, puede desprenderse de la novela de Regás, conduce al fracaso personal y a la ruina social.

3. Breves conclusiones

Hemos podido comprobar cómo los tres relatos que aquí han sido sometido a análisis se valen de elementos del fantástico para subvertir el horizonte de expectativas y la imagen de la realidad en dos épocas distintas. Benet se vale de una prosa compleja y hermética para conformar una *imago mundi* opuesta a la realidad historiográfica transmitida por el régimen franquista (ver Herzberger 1995). Frente a la mitografía anacrónica del franquismo, Benet construye un mundo cerrado en el que impera el mal como fuerza telúrica incontrolable que se impone a la condición humana. Los relatos construidos bajo la democracia aquí analizados se valen igualmente de elementos del fantástico para subvertir la idea de una sociedad armoniosa (la sociedad del bienestar que coincide con el consumismo). Millás conforma un relato lúdico que denuncia el convencionalismo y el materialismo de la sociedad actual, mientras que Regás, a través de la denuncia social, muestra la necesidad de una indagación personal para llegar a encontrar armonía. Esto es, los elementos fantásticos se utilizan para cuestionar los valores del poder establecido.

Ahora bien, el hermetismo del discurso de Benet contrasta con la transparencia de los textos de Millás y Regás. Hemos leído esta transformación como un exponente de la experiencia vital en las épocas respectivas; en el texto de Benet como expresión metafórica del trauma generacional como consecuencia del ostracismo en el que viven los intelectuales y los ciudadanos bajo la dictadura franquista; en los textos bajo la democracia como expresión de la necesidad de una indagación individual y la búsqueda en el inconsciente de deseos ocultos que sobrepasan las limitaciones de la ideología consumista y materialista del neoliberalismo imperante en las sociedades occidentales actuales (de la que la España actual es un exponente muy claro).

El uso del fantástico ha servido en los tres textos para llevar a cabo un distanciamiento de la ideología social de cada momento histórico mediante técnicas de extrañamiento y desautomatización (según la clásica terminología de Slovsky). En el texto de Benet la realidad histórica no está sino vislumbrada, según hemos podido comprobar, pero el lector conocedor de su obra reconocerá como la transformación benetiana de la historia en materia narrativa conllevará que el género fantástico y sus elementos de horror afecten a la experiencia del momento histórico del franquismo. Los textos de Millás y Regás se valen de una trama que se sitúa de una forma mucho más realista y transparente en la España actual, pero por ello mismo resulta igualmente efectivo el valerse de elementos del fantástico para hacer experimentar las faltas de la sociedad del bienestar, del consumo, del egoísmo, de la soledad, y del materialismo contemporáneo. El fantástico, pues, lejos de ser una forma de escapismo de la realidad sirve en estos tres textos para profundizar en la experiencia de la realidad y hacernos sentir el poder que tiene el relato de horror (Kristeva 1980) para llegar más allá de la superficie de las cosas y, por tanto, constituye una estrategia del relato de ficción para llegar más allá de la historiografía y del discurso del poder establecido, sea dictatorial o sea democrático. El hermetismo de Benet es síntoma de que la dialogía entre ambos discursos está completamente rota bajo la dictadura franquista, mientras que la transparencia de Millás y Regás puede leerse como síntoma de que el discurso ficcional constituye una alternativa al discurso del poder que en su conjunto nos da una visión más rica de la realidad que experimentamos.

NOTAS

1. Desde el punto de vista de la voz narrativa resaltan los vocablos elegidos en este pasaje: por un lado tenemos las reivindicaciones proletarias, lo cual se asocia con que son trabajadores del tío que ha huido y en la circunstancia bélica expulsan sus frustradas rei-

- vindicaciones laborales; por otro estos personajes son comparados con “esas procesiones de *maleantes* que en el cuadro flamenco se aproximan al santo” (Benet 61; *mi cursiva*), comparación que parece estar enfocada a través de la señora. La misma ambigüedad ideológica puede percibirse al final de esta escena donde uno de los integrantes de este grupo se acerca a la casa del guarda para pedir agua “con un viva la revolución” (Benet 62) que el narrador se apresura a contrastar con la descripción de elementos del Mal, haciendo alusión al “tono sombrío y apologético” (Benet 62) del personaje.
2. El texto mantiene una sutil vaguedad sobre quiénes protagonizan las escenas de trasfondo pues comienza con un pronombre personal imposible de precisar: “Era la cuarta generación que sufría *su* enojo. [...] incapaz de golpear y revolverse contra *sus* enemigos —tal hubiera sido *su* deseo— *su* forma de vengarse [...]. Sin seguridad había muerto a manos de *sus* adversarios políticos” (Benet 70). No obstante, por la situación temporal debe de tratarse del bisabuelo del niño (no del abuelo, según propone Gullón), ya que el abuelo muere unos años antes de la guerra civil y se habla de cuatro generaciones: bisabuelo, abuelo, padre y el niño-protagonista.
 3. Si bien no comenta estas contradicciones, Martín Maestro señala que la historia de este relato “se ubica en un tiempo-marco limitado a los días transcurridos en cubrir una fosa al término de la Guerra Civil” (208).
 4. Epps y Benson (2000 / 2001) han estudiado la función del deseo sexual en *Volverás a Región*; Benson (1989) lo analizó asimismo en *Una meditación*.
 5. El temor no afecta solamente al niño sino en grado sumo a los adultos. Es el caso del guarda analfabeto cuando se encuentra con un texto escrito: “el guarda no podía a menudo dejar de levantar la vista con la mayor zozobra hacia aquellas páginas (no podía saber si estaban sucias o limpias) que denotaban un saber que no estaba a su alcance y en las que, a causa del misterio que las envolvía vislumbraba la presencia del poder hostil que había pactado directamente con el niño para atraer a su casa la discordia y el apetito de destrucción” (Benet 59). Como puede observarse, toda sensación de seguridad está continuamente amenazada en *Región*, espacio y reino del miedo y el temor hacia lo desconocido; como el conocimiento no tiene cabida en este cosmos, todo acaba siendo ocupado por el temor.
 6. Todas las citas de Benet sin fecha aluden a *Una tumba*.

OBRAS CITADAS

- Bachtin, Michael. *Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Benet, Juan. *Una tumba*. 1971. *Cuentos completos*. Vol. 2. Madrid: Alianza, 1981. 65-99.
- . *La inspiración y el estilo*. 1966. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Benson, Ken. *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso de Juan Benet*. Estocolmo: Stockholms Universitet, 1989.
- . “La memoria en ruinas. Narrativa, memoria y olvido en la postguerra española según la cosmovisión de Juan Benet”. *Anales del Instituto Iberoamericano* (Nueva época) 3-4 (2000/ 2001): 21-46.

- Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas, Madrid: Arco/ Libros, 2001. 153-92.
- Epps, Brad. "The Cold Furnace of Desire: The Site of Sexuality in *Volverás a Región*". *Juan Benet: A Critical Reappraisal of His Fiction*. Ed. John B. Margenot. West Cornwall, CT: Locust Hill, 1997. 33-91.
- Gullón, Ricardo. "Introducción". Juan Benet. *Una tumba y otros relatos*. Madrid: Taurus, 1981.
- Herzberger, David K. *The Novelistic World of Juan Benet*. Indiana: The American Hispanist, 1976.
- . *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York - London: Routledge, 1985.
- Jackson, Rosie. *Fantasy, the Literature of Subversion*. New York: New Accents, 1981.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Trad. Jaime Siles y Elena María Fernández Palacios. Madrid: Taurus, 1986.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil, 1974.
- . *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.
- Margenot, John B. "Introducción". Juan Benet. *Saúl ante Samuel*. Madrid: Cátedra, 1981: 11-100.
- . *Juan Benet: A Critical Reappraisal of His Fiction*. West Cornwall, CT: Locust Hill, 1997.
- Martín Maestro, Abraham. "La narrativa fantástica en la España de postguerra". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991. 197-209.
- Millás, Juan José. *No mires debajo de la cama*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- Peirce, Charles S. *The Essential Peirce*. Vol. 1 y 2. Bloomington: Indiana University Press, 1992 y 1998.
- Regás, Rosa. *La canción de Dorotea*. Barcelona: Planeta, 2001.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa, 1980.
- Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/ Libros, 2001. 7-43.
- . *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros, 2001.
- Sklovski, Victor. "El arte como artificio". *Sobre la prosa literaria*. Barcelona: Planeta, 1974.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.