



Contratexto

ISSN: 1025-9945

ISSN: 1993-4904

contratexto@ulima.edu.pe

Universidad de Lima

Perú

Güich Rodríguez, José
Historia de lo fantástico en la cultura española
contemporánea (1900-2015) (2017), dirigido por David Roas
Contratexto, núm. 29, 2018, Enero-Junio, pp. 257-262
Universidad de Lima
Surco, Perú

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=570660792016>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015) (2017)

David Roas (Dir.). Madrid: Iberoamericana-Vervuert

Por José Güich Rodríguez
Universidad de Lima, Perú

doi: 10.26439/contratexto2018.n029.1965



Compendiar más de un siglo de estructuraciones particulares dentro de un sistema cultural como el de España no es una tarea sencilla, especialmente si se trata del siempre provocador campo de lo fantástico. Este no siempre gozó en la Península de la visibilidad o del reconocimiento académico y de masas que hoy es innegable en cada uno de los apartados artísticos donde se expresa. De ahí la gran importancia de esta serie de catorce trabajos, elaborados por diversos investigadores, en un intento por mostrar un panorama, lo más completo posible, del proceso que las estéticas no realistas han seguido desde el modernismo hasta nuestros días en esa sociedad.

Bajo la dirección de David Roas, conductor del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (Universidad Autónoma de Barcelona) y, a su vez,

destacado cultor de esta escritura dentro de la narrativa contemporánea, el conjunto de textos supera con holgura el peligro de abarcar un material por naturaleza profuso y perder de vista el entramado que estos géneros han cimentado entre sí en el lapso aludido. Y decimos géneros, porque el volumen no se limita a los tradicionales recorridos en torno de la literatura, sino que extiende sus intereses al teatro, la narración gráfica, el cine y la televisión. Como consecuencia inmediata de aquello, contamos con una perspectiva amplia de lo que ha ocurrido con las expresiones que se apartaron del realismo en todas sus aristas y optaron por otros caminos, originalmente tentativos o marginales, más tarde, anclados con firmeza en las cadenas de producción.

Por otro lado, los trabajos, a cargo de reconocidos especialistas en cada una de las materias, dan cuenta de los avances gigantescos que ha dado la Academia en su afán de esclarecer un fenómeno *global y glocal*, cuyas manifestaciones también se aprecian hoy en el área hispanoamericana, que ha sabido asimilar y reprocesar con diversos grados de calidad las tradiciones nacidas en el siglo xix, durante el auge del Romanticismo, tanto en Inglaterra como en Alemania y Francia.

Roas, en el prólogo, defiende una concepción de lo fantástico que se distancia críticamente del clásico aserto todoroviano¹ en cuanto a la llamada “vacilación” inducida en el lector. El especialista sostiene, a contracorriente de lo establecido, que lo fantástico “se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea) de lo real” (Roas, 2017, p. 10), que se sustenta en lo inexplicable del fenómeno. Ello, la *inexplicabilidad*, no solo está determinada por el aspecto *intratextual*. Desde esta mirada, lo fantástico tiene como objetivo cuestionar los límites o “construcciones” acerca de lo real. Roas se refiere al carácter transgresivo de las prácticas “no miméticas”. Sin embargo, y con acierto, también insiste en que no se trata de una visión rígida de tal categoría, pues ella se transforma al ritmo que lo hace “la relación entre el ser humano y la realidad” (Roas, 2017, p. 11).

Una vez efectuadas estas precisiones teóricas, el texto de Ana Casas, “El cuento modernista”, funciona como un marco de apertura explicativo de la génesis literaria del período. Herederos de las facetas más oscuras o mórbidas de ese espíritu finisecular, los narradores modernistas como

1 Véase al respecto *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov.

Ramón del Valle Inclán o Pío Baroja acusaron recibo del influjo de Edgar Allan Poe (1809-1849), así como el alemán Ernst T. Hoffmann había inspirado a los creadores precedentes. Mérito de Casas, y que se apreciará en el resto de estudios, es el esfuerzo por rescatar figuras no centrales o casi inexistentes en el canon, como Ángeles Vicente, autora de *Los buitres* (1908). Tal característica está presente en la mayoría de las aproximaciones a los diversos medios que han construido lo fantástico desde una mirada que seguirá siendo española, a pesar de todas las influencias, mutaciones y absorciones a las que se ha sometido y ha experimentado con el transcurrir del tiempo.

La organización por bloques genéricos intercalados de acuerdo con una cronología es otro de los elementos organizadores del libro. Lo inaugura el trabajo de Alfons Gregori con la narrativa que va desde 1930 a 1950; luego, el período de 1950 a 1960, a cargo de Ana Casas, David Roas y Alfons Gregori, para finalmente cubrir el proceso de desarrollo de 1960 hasta 1980 gracias a Miguel Carrera Garrido.

En este medio siglo, segmento considerable en cuanto al corpus examinado, es visible el hecho de que, a diferencia de las otras artes que exploraban lo no mimético, a la literatura fantástica española le resultó una empresa titánica enfrentarse al peso del realismo, que se asumió como el modelo privilegiado por los grupos de poder asociados a la dictadura franquista que sobrevino con la Guerra Civil (1936-1939). El auge del fascismo marca una línea divisoria de visos dramáticos y de enormes consecuencias para el futuro. Uno de los fenómenos que mejor grafican lo anterior es, por ejemplo, la mayor libertad que tuvieron los escritores en el exilio frente a sus pares residentes en el país. Esto determinó diferencias en el grado de despliegue imaginativo de los autores “foráneos”, quienes no estaban constreñidos o limitados por la férrea maquinaria de censura instalada por Franco. Solo desde 1980, como lo explican con rigor David Roas, Patricia García y Natalia Álvarez en un texto que rastrea toda la producción o, por lo menos, la más significativa, se produce la denominada *normalización* de la narrativa fantástica española. Grandes nombres, como el de Cristina Fernández Cubas, Fernando Iwasaki (nacido en el Perú), Juan Jacinto Muñoz o Emilio Bueso, irrumpen en la escena con nuevas ideas y con un conocimiento de causa respecto a la tradición de raigambre europea e hispanoamericana, y una saludable interacción con los productos de los medios de comunicación de masas: el cine, la televisión y la narración gráfica o cómic (*tebeo* en España). Se destaca, además, el hecho de que tanto el mercado editorial como la crítica y el público

muestran una gran apertura al respecto y contribuyen a esta consolidación y prestigio.

Tres estudios, elaborados por Pau Roig (1900-1965), Iván Gómez (1965-1990) y Rubén Sánchez Trigos (1990-2015), respectivamente, se encargan de describir el largo camino formativo del cine fantástico español, cuyos orígenes en la etapa muda son los más oscuros de todos, de acuerdo con las observaciones de Roig. Mucho material perdido para siempre, con solo algunas películas disponibles, dificulta la comprensión de esa etapa. En ella, destaca con nitidez la figura pionera de Segundo de Chomón, comparado con Georges Méliès en muchos tramos por su gran imaginación y talento en la creación de ilusiones y fantasmagorías. Sin embargo, sus producciones no son fantásticas desde el punto de vista teórico, sino que solo buscan el asombro del espectador. La otra gran característica de este momento auroral de una cinematografía fantástica es que ella no se ajusta a los requisitos formales y las producciones se confunden, a menudo, con el terror no sobrenatural y el policial.

A decir de Gómez, solo a partir de mediados de la década de 1960, en coincidencia con una apertura al consumo y a la política desarrollista de la dictadura, es factible la existencia de un cine que, asimilando las influencias extranjeras e incorporando al mismo tiempo tradiciones locales, ya debe ser considerado como fantástico sin ambigüedades. La naciente industria se afianza también gracias a las leyes de cinematografía, que incentivan con generosidad las producciones y abren la puerta a la inversión extranjera. Como en la etapa anterior, surge una figura protagónica y fundacional, Jesús Franco (1930-2013), de enorme influencia para las siguientes generaciones. Su visión de lo fantástico no tiene fronteras. Las libertades que se toma reflejan algunos cambios en el hasta entonces férreo control de los contenidos. En la década de 1970, practica un alto sentido de la hibridación, rayano en lo delirante: altas dosis de *gore*, terror, vampirismo, científicos locos —su mítico Orloff es todo un paradigma— y erotismo sádico, que estaba presente en estado germinal durante los primeros años de la década anterior. Ello hace de Jesús Franco un auténtico creador de culto, reconocido con un premio Goya honorífico solo en el 2009, luego de una extensa carrera de cincuenta años.

En el siguiente lapso, con el campo arado, que va desde 1990 hasta el 2015, se produce una auténtica explosión de creadores, que se desplazan dentro de los parámetros de una industria consolidada. Según Sánchez Trigos, responsable del panorama, existen dos momentos que son fundamentales: el lanzamiento de la película *El día de la bestia* (1995) de Álex de

la Iglesia, una comedia satánica que lleva al extremo la hibridación, de la que Jesús Franco ya era referencia indiscutible. Es un auténtico punto de inflexión, aceptado por la crítica y el público, sobre la base de una adopción de los modos globalizados de producir películas, lo que permitirá una paulatina internacionalización de esta y otras obras importantes. De la Iglesia se convierte en una suerte de ícono de la “renovación generacional” dentro del cine fantástico español, al que puede sumarse *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar y *Los sin nombre* (1999) de Jaume Balagueró. El otro eje de tal cambio es la fundación de la primera compañía cinematográfica dedicada con exclusividad a estos predios, en el año 2000: Fantastic Factory. Hasta el 2006, año de su disolución, esta empresa lanzó al mercado títulos valiosos, primero “desnacionalizados”, es decir, no acordes con el modo de ser español, y luego más cercanos a la idiosincrasia española, cuya mejor expresión, de raigambre lovecraftiana, es *Dagón. La secta del mar* (2001), de Stuart Davis, en la cual un sereno pueblo de pescadores gallegos se convierte, de la noche a la mañana, en cuna de mutantes que adoran a una deidad cósmica.

De datación más reciente, la televisión de corte fantástico no tiene historia en España sino a partir de 1960, en sincronía con el advenimiento del nuevo medio, que se inició con una sola cadena, como lo explica Ada Cruz Tienda en el ensayo respectivo a propósito de todo lo acontecido entre 1960 y 1990. En estas tres décadas, se erige como pionero y gestor activo del género el célebre Narciso Ibáñez Serrador (Uruguay, 1935), hijo de un actor español también famoso, Narciso Ibáñez Menta, y de una actriz argentina, Pepita Serrador. Su aporte es uno de los más renovadores en todos los niveles: la experimentación con el formato, la presentación de los contenidos —adaptaciones de relatos de terror sobrenatural clásicos y material propio— y la preocupación narrativa. El más reconocido de todos es, indudablemente, *Historias para no dormir*, con tres temporadas (1966, 1967-1968 y 1982), cuya impronta esencial fue el terror fantástico y, en parte, la ciencia ficción y el absurdo. Ibáñez Serrador ya había tenido una destacada presencia en la televisión argentina desde comienzos de la década de 1960, con productos como *Obras maestras del terror* y *Mañana puede ser verdad*. Sus influencias son varias y, en especial, proceden de series de hechura norteamericana como *Alfred Hitchcock Presents*, *The Twilight Zone* y *The Outer Limits*, incluso en el estilo de introducir cada capítulo antes de su emisión, que recordaba a Rod Serling y, por momentos, al propio Hitchcock. La repercusión sociocultural de *Historias para no dormir* fue de gran trascendencia para la industria televisiva peninsular, en paralelo a las películas que Ibáñez Serrador produjo y dirigió desde

1969, que también son apreciadas por la crítica como hitos del género. Otras series, muy posteriores —y ya no de su autoría—, intentaron seguir el curso trazado por tan brillante predecesor, pero sin superarlo, como *Ficciones* o *El quinto jinete* (1975-1977), que llegaron a la internacionalización en cadenas hispanoamericanas.

Finalmente, de 1990 al 2015, período estudiado por Paul Patrick Quinn, los géneros de corte fantástico gozarán de una vigencia y de un sólido posicionamiento en la televisión ibérica. Esto se debe a la aparición de nuevos canales (Antena 3, Tele 5 y Canal +, de cable) que, en franca competencia, buscarán atraer a las nuevas audiencias mediante una oferta inspirada en el reciclaje hábil de las propuestas de la televisión norteamericana.

Quinn señala que el fenómeno de las teleseries locales también se nutre de factores como mejores niveles de producción, la renovación de los argumentos y un acercamiento a públicos jóvenes vía “el costumbrismo identitario”, que fortalece a la industria y a todo el circuito. Con probabilidad, la cima de esta expansión, por ahora, sea la serie *El Ministerio del Tiempo* (2015) que, a la fecha, con tres exitosas temporadas, ha creado todo un circuito alterno transmedia: seguidores, juegos virtuales, cómics y blogs especializados.

Los capítulos dedicados al teatro fantástico de 1900 a 1960, por Matteo De Beni y Mariano Martín Rodríguez, y de 1960 al 2015, por Teresa López-Pellisa y Matteo De Beni, también demuestran el mismo rigor y explican procesos muy similares en términos de construcción de tradiciones. Iguales virtudes ofrecen “El microrrelato” de Raquel Velázquez y “Narración gráfica 1900-2015” de José Manuel Trabado. Estamos ante una obra unitaria, fruto de un plan que se convertirá, para los investigadores del futuro, en un instrumento de primer orden en la comprensión de lo acontecido en España durante más de un siglo, con géneros cada vez más insertos en los imaginarios sociales.