

LUCIÉRNAGAS BAJO CALAVERAS: LO FANTÁSTICO EN *LOS DEMONIOS DEL LUGAR*, DE ÁNGEL OLGOSO

ANA SOFÍA MARQUES VIANA FERREIRA
Universidad de Salamanca
anasofia.ferreira12@gmail.com

Recibido: 02-07-2013
Aceptado: 24-10-2013



RESUMEN:

Ángel Olgoso (1961) es un escritor granadino que desde la década de los 70 ancla su producción literaria en los discursos breves. Con respecto a su temática y estilo, percibimos en toda su obra una evidente predilección por la inserción de lo fantástico y por ambientes siniestros y escenarios extraños a lo cotidiano, jugando siempre con la indefinición y disolución de barreras que se suelen invocar cuando hablamos de la dicotomía existente entre realidad y ficción, realidad y sueño, realidad y fantasía. En este estudio proponemos un análisis de cómo Olgoso incorpora lo fantástico en una de sus obras, *Los demonios del lugar* (2007), resaltando los mecanismos de integración de este género temático y su conexión con lo abyecto, lo absurdo y las estrategias y distintos niveles de transgresión que se atisban en particular en dicho libro y, de forma general, en el matrimonio entre el relato breve y lo fantástico.

PALABRAS CLAVE: Relato breve, fantástico, siniestro, abyecto, transgresión.

ABSTRACT

Ángel Olgoso (Cúllar Vega, 1961) is a Grenadine writer that anchors his literary production, since the 70's, in short discourse. Concerning his fictional themes and style, a clear preference for the inclusion of the fantastic and the uncanny is visible in all his work, always playing with the uncertainty and dilution of barriers that are commonly invoked when we talk about the dichotomies between reality and fiction, reality and dream, reality and fantasy. In this study we propose an analysis of the way that Olgoso incorporates the fantastic in one of his works, *Los demonios del lugar* (2007), highlighting the mechanisms of integrating this genre and its connection with the abject, the absurd and the strategies and different levels of transgression

that can be glimpsed in particular in this work and, in general, in the marriage of the short story and the fantastic.

KEYWORDS: Short story, fantastic, uncanny, abject, transgression.



La literatura es siempre una expedición a la verdad.
Franz Kafka

Las múltiples definiciones y matices que se generan en torno al concepto de lo fantástico y a sus delimitaciones sustancialmente controvertidas como *topos* literario autónomo¹ nos han demostrado lo complejo que es acotar un género tan abarcador y diverso. Pese a ello, todos los críticos que se han dedicado a este tema parecen coincidir, más o menos, en señalar, como rasgo caracterizador del género, la existencia, dentro de una realidad a la que el propio lector reivindica pertenecer, de una atmósfera o de elementos sobrenaturales que turban la lógica racional y ecuánime proporcionada por el conocimiento de las leyes naturales que rigen los movimientos del universo –en el plano sincrónico y diacrónico– y la experiencia de vida cotidiana. Como paradigmas tenemos el canónico propugnado por Todorov, en su *Introduction à la littérature fantastique*, donde alude a la necesidad de eclosión de un fenómeno extraño; o uno de los más recientes, el de David Roas, que insiste en la presencia de un conflicto entre lo real y lo imposible (2011: 30).

Por contraposición, toda la ambientación y entorno que trasladen totalmente al lector a un universo que no es el suyo –y, por lo tanto, paralelo y extraordinario a su realidad– o que no supone un choque con el orden del mundo real, acaba por desligarse de los preceptos de lo fantástico, adquiriendo configuraciones que se encajan en lo que la crítica ha delimitado como maravilloso, grotesco o absurdo.

Estas consideraciones, si bien ya debatidas y discutidas con alguna insistencia, asumen capital importancia a la hora de hablar de la presencia de lo fantástico en discursos tan reducidos como son los que habitualmente de-

1 Véanse, como ejemplos, la escala que Todorov (1970) sugiere para graduar las nociones de extraño, fantástico y maravilloso, el binomio maravilloso-fantástico utilizado por David Roas (2011) o las tres categorías de lo fantástico propuestas por Ana María Barrenechea (1972).

nominamos como relatos breves o –para llegar al extremo de la brevedad narrativa– los microrrelatos. Y esto sucede, en larga medida, debido a la compatibilidad de características que se hallan tanto en ese género narrativo como en el género de lo fantástico, traducibles, en parte, en esa fuerte capacidad de sugerencia que tanto las palabras como las pausas y el silencio plantean, haciendo que la ambigüedad contamine el texto, instaurándose la disolución de fronteras entre lo real y lo imaginario/sobrenatural.² De este modo, es posible, como veremos en algunos relatos breves y microrrelatos de Ángel Olgoso que, arrastrado al espacio de lo fantástico, aparezcan matices de otras categorías cercanas como es el absurdo.

En Ángel Olgoso (1961), autor que desde siempre se ha dedicado a los discursos breves y a los relatos que exploran lo extraño y misterioso, lo fantástico se insinúa de las más variadas formas, tal y como lo observó Irene Andres-Suárez en el libro *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, en el capítulo dedicado a la obra de este autor:

En fin, sea cual sea la modalidad fantástica a la que pertenezcan, los relatos de Olgoso comparten unas mismas características: la dimensión inquietante, la ruptura de las expectativas del lector y el hábil juego con la incertidumbre y la ambigüedad, y persiguen los mismos fines: indagar en el lado oscuro de la realidad para desvelar lo que se oculta bajo las apariencias y conseguir que el lector «cuestione las bases de la realidad y de su propia conciencia» así como los parámetros con los que suele acercarse a la realidad (Andres-Suárez, 2010: 337-338).

Los demonios del lugar (2007), agraciado con el I Premio Internacional de Terror Villa de Maracena, se compone de cuarenta y nueve relatos breves que varían de un párrafo hasta las dieciocho páginas de extensión, donde atmósferas inquietantes, fantasmagóricas, tenebrosas y siniestras pertenecen al cotidiano de los personajes. Si en términos formales atestiguamos la presencia de estructuras polifónicas bastante contrastantes, en cuestiones temáticas hallamos una coherencia unificadora, gracias al recurso a un medio fantástico cargado de sugerencias góticas que tocan lo hediondo, llegando a proporcionar al lector la entrada en entornos que suscitan terror y pánico.

² Ana Casas, sobre este aspecto, reitera: «Determinadas características del género, como la búsqueda de un efecto ominoso sobre el lector, el empleo de la incongruencia semántica, la polisemia lingüística, la ambigüedad o la diseminación de indicios significativos, coinciden con algunos de los rasgos del microrrelato, como la apertura, la elipsis, la desrealización de ciertos elementos narrativos (personajes, espacio, tiempo) o la economía de los medios de expresión. Desde esta perspectiva, no cabe duda de que una de las vías más productivas del microrrelato es, en la actualidad, la que explora los diversos motivos y formas de lo fantástico» (Casas, 2008: 157).

Podemos categorizar la presencia de lo fantástico en esta obra, y, en términos muy generales, en toda la poética olgosiana bajo tres grandes ejes temáticos que exploraremos a continuación: 1) triángulo fantástico, siniestro y abyecto; 2) potencial metamórfico de objetos del cotidiano; y 3) la succión, trasplatación y subversión del imaginario referencial ajeno o preestablecido. Estos tres procedimientos de inclusión de lo fantástico, como veremos, están unidos, en algunos casos, a un tono absurdo, aproximando lo fantástico a un cierto tipo de humor negro que muchas veces es reflejo de una denuncia de la soledad del ser humano frente a un mundo que se insinúa ajeno, inestable y pernicioso.

1. TRIÁNGULO FANTÁSTICO, SINIESTRO Y ABYECTO

Se vuelve prácticamente instintivo relacionar lo fantástico con lo siniestro dada su proximidad conceptual. Sigmund Freud, en una de las muy interesantes consideraciones sobre lo ominoso (*Das Unheimliche*, 1919), enlazaba directamente los conceptos de fantástico y siniestro, y ponía en evidencia la participación, en ambos, de una vacilación que se produce en la convencional demarcación entre real e imaginario: «[...] agregaremos aquí una observación general que nos parece ser digna de ser destacada: la de que lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente» (Freud, 1997: 105).

Pese a tal proximidad, hay por lo menos un matiz que los diferencia y que tiene que ver con la carga anímica que el adjetivo «siniestro» implica de modo tácito. Efectivamente, si la etiqueta de lo fantástico alude a una categoría discursiva que se contrapone, por ejemplo, a la escritura realista, introduciendo en la trama una atmósfera o elementos que rompen con la lógica cotidiana y con las leyes que admitimos como ciertas para entender nuestro mundo, lo siniestro pone el eje en el efecto de extrañamiento y sensación de inquietud que el mismo acercamiento origina.

Para Olgoso, el propósito del recurso a lo fantástico no es gratuito. De hecho, tal como comentó en una entrevista:

A mí, por lo menos, la realidad me parece insuficiente, lo cotidiano me resulta banal, casi siempre sórdido y en ocasiones terrorífico; y, como a Perucho, no sólo no me interesa contar lo que le sucede todos los días a todo el mundo, sino que en mi caso no sé hacerlo. Mi forma de luchar contra la tiranía de lo real es intentar alcanzar lo «otro», lo que está más

allá de nuestro alcance y de las limitaciones del espacio y el tiempo, mediante ensoñaciones y especulaciones que dejen al descubierto lo que no es obvio, lo que se oculta bajo la fina película de la realidad.³

Es con esta actitud de rebelión contra lo estipulado y contra una realidad que restringe y coarta la libertad del ser humano con la que el autor granadino se expresa, dedicándose a un género que ha dado largas muestras de ser prolífico en el terreno del cuento y del microrrelato. No olvidemos el hecho de que lo fantástico se ha desarrollado por diversos autores como forma de demostrar su inconformidad ante la concepción de la realidad como algo cerrado y totalmente definido, tal y como advierte David Roas: «Los autores actuales se valen de lo fantástico no solo para denunciar la arbitrariedad de nuestra concepción de lo real, sino también para revelar la extrañeza de nuestro mundo» (2011:155).

Sucede que, en este autor –y en *Los demonios del lugar* en especial–, fantástico, siniestro y abyecto van de la mano durante gran parte del tiempo. Esto se debe sobre todo al impacto que provoca la inserción, inusitada dentro del entorno que el narrador marca como coincidente al del lector, de ingredientes repulsivos –desmembramiento de cuerpos, cadáveres, tinieblas, materia animal devorada por roedores, larvas y otros parásitos, etc.–, situando al lector en un *locus horrendus* muy característico de las ambientaciones góticas y vitorianas que nos recuerdan las narraciones de Poe, Stevenson, Lovecraft o, incluso, Conan Doyle.

Empezando por el texto más breve, el microrrelato «Cleveland» (Olgoso, 2007a: 124), el narrador, en primera persona, describe una sesión en apariencia rutinaria de un juego de bolos entre amigos. La estrategia utilizada por Olgoso para la creación de una ambientación, cuya verosimilitud y simulada reproducción de lo real el lector percibe inmediatamente, es sencilla y bastante reiterada: pese a la narración *in medias res*, tan característica de los microrrelatos (Lagmanovich, 2006: 315), se inicia la narración con una frase o conjuntos oracionales que dan al texto un tono realista y empíricamente creíble, sin cualquier elemento extraño que perjudique o turbe esa condición, constituyendo este un truco para que el lector vincule su lectura a una realidad cotidiana que es familiar y próxima a él mismo. Este hecho resulta de suma importancia: siendo el microrrelato en su génesis un texto demasiado

3 Entrevista inédita con el autor, adjunta en Ana Sofía Marques Viana Ferreira, *Destapando cajas y abriendo escotillas: la escritura de microrrelatos en Ángel Olgoso*, Trabajo Fin de Máster presentado en 2012 en la Universidad de Salamanca.

escueto, todos los pormenores cuentan y el lector sabe de antemano que apenas se dibujan pinceladas sobre la trama; de ahí que la rápida contextualización de la historia al inicio del relato y la ausencia de cualquier elemento extraño en él le conceden un entorno realista. En «Cleveland», eso se verifica a través de la descripción de una situación ordinaria y banal: «El humo se acumulaba en el techo de la bolera. Los muchachos, confiados, lanzaron sus bolas como quien exprime un jugoso racimo de bayas y lo arroja lejos. Habían puntuado alto y ahora charlaban y fumaban tranquilamente, estudiando los ventiladores y el bruñido de la tarima. Mi turno» (Olgoso, 2007a: 124). Cuando le llega el turno al *yo* –identidad subjetiva y protagonista de gran parte de las narraciones de Olgoso–, irrumpe, de entre las varias bolas dispuestas para el lanzamiento, un cráneo. Y es con ese mismo objeto con el que, con algún recelo –pero sin muestras de pánico u horror–, el sujeto intentará derrumbar los bolos. En este caso, la aparición de una calavera en un entorno banal y la consecuente ausencia de una explicación para este hecho lúgubre colisionan con nuestras expectativas o, más bien, causan un choque con la realidad empírica que tomamos instintivamente como nuestra, lo que permite la inmediata irrupción del elemento fantástico y la proyección de lo siniestro y abyecto, amplificadas por la manifiesta serenidad del protagonista. Según las consideraciones de Rosalba Campra (2001: 185-189) sobre la presencia de lo fantástico en el discurso, estaríamos aquí ante la forma más codificada de manifestación de lo fantástico, que corresponde a la «adjetivación fuertemente connotada», y que se ve reflejada por la introducción de adjetivos que estratégicamente confieren al objeto que introduce lo fantástico un carácter llamativo que se destaca de todo lo demás. No obstante, aparte de la adjetivación, en este caso presente sobre todo en la acumulación de «limpio y brillante», que contrasta con la frase que inicia la narración, «El humo se acumulaba en el techo de la bolera», la elección de verbos, asociados a ese mismo objeto, con potencial sugerente bastante fuerte, como, por ejemplo, «ennegrecían» y «percutiendo», también ayudan a dar protagonismo a la introducción del elemento raro. Por otra parte, las imágenes y comparaciones presentes en «vacío de gruta» y «como un meteoro color crema a la deriva» hacen hincapié en el elemento visual como preponderante para la captación del objeto insólito. En este caso particular, podemos ver cómo la ausencia del componente explicativo –solo se muestra la escena, no habiendo una voz que indague en las causas– invoca e intensifica a larga escala el carácter siniestro, dejando en el lector una sensación de perplejidad y sintiendo una especie de traición en el pacto de cooperación entre narrador y lector.

Otro relato breve que invoca el carácter visceral es «Introito para arpa de tendones humanos» (Olgoso, 2007a: 63-64). Si el propio título evidencia claramente el tono y contenido del relato, relacionado con los despojos humanos que una guerra siempre provoca, el elemento fantástico –en contraste con «Cleveland»– se manifiesta ya en la primera oración: «El ojo derecho me cuelga a la altura del pómulo». Son varias las expresiones que surgen encañadas y que insisten en apartar al lector de cualquier relajación de tensión provocada por estas alusiones: «El capitán d’Herbolet se disgregó en miles de pequeños d’Herbelot. El miedo no es negrura si antes has conocido el espanto. Thierry perdió los brazos mientras los estiraba en un bostezo de cansancio. Comimos ratas que sabíamos devoraban cuerpos de soldados muertos. Amortajamos miembros amputados. Hilamos tripas y las repusimos en sus cadáveres coronándolas con las fotos de sus novias sonrientes» (Olgoso, 2007a: 63).

No obstante, y enlazando una vez más con «Cleveland», la rápida contextualización del tiempo, del espacio y la inmediata presentación de los personajes constituirá un truco del narrador para disimular su verdadera intención o, por lo menos, ocultar el auténtico mensaje que se elide en la trama. En este caso, de ese hecho el lector solo se enterará en la última frase, donde la expresión «Pero lo que más empavorece a este cobarde, a este desertor, es la infinita maldad del amanecer» (Olgoso, 2007a: 64) destruye por completo sus expectativas cuando ubica instintivamente la acción en un campo de guerra, en vez de pensar que se trata de una muestra de fastidio por parte del protagonista ante la acción de despertar y tener que levantarse cuando amanece.

La recurrencia a elementos que se enfrentan con la ordinaria sensibilidad del ser humano –y que aquí los catalogamos de viscerales y pertenecientes a lo abyecto– vienen también a añadir un matiz más a *Los demonios del lugar*: el sentimiento aterrador de fragilidad humana y de decadencia apresurada de la materia, componente este que acaba por sobreponerse a nuestra especificidad humana como ser racional e intelectualmente superior a los demás. Esta carga fatalista se atisba notoriamente en relatos como «Panal» o en «Mujeres desnudas bajo impermeables mojados», pero también resulta ser un motivo que se reitera constantemente en narraciones pertenecientes a otras obras como ocurre en «El regreso de los sampanes al puerto» de *Astrolabio* (2007b). En este microrrelato, el sujeto narrativo se encuentra en un restaurante donde se le obsequia, al final de la cena, con un licor de litchies. Este digestivo se vuelve el mediador entre realidad y fantasía, en la medida en que es, tras recibir este regalo, cuando el protagonista demostrará una misteriosa curiosidad por descubrir qué es lo que aparecerá en el fondo del vaso de porcelana cuando sorba

todo su contenido. Lo que inicialmente parece descabellado e insignificante desemboca en algo tan trágico como la propia muerte del sujeto –estampada en la imagen de la cabeza que se desploma–, haciendo girar la trama desde una realidad muy banal hacia una intoxicación de imágenes que coquetean con una carga existencial y fatalista. El elemento fantástico en este texto se encuentra en la carga simbólica y misteriosa que el vaso sostiene y que se concreta en la irradiación de una especie de hologramas que producen en el sujeto el mismo efecto que cualquier objeto excéntrico pretende originar –el asombro y la estupefacción– y que aquí se amplifican hasta el clímax que encuentra su lugar en la muerte del individuo. Estas lucubraciones se revisten de una condición aún más profunda: el carácter efímero de la vida humana no reside solamente en pensar en su funesta transitoriedad, sino también en el alejamiento y privación de todo lo que nos produce placer y felicidad. Este tono más serio y melancólico se ve muy bien reflejado en las últimas frases: «Hasta que por fin contemplas, de un solo golpe de vista, la réplica de todo lo hermoso que no cabrá en tu vida, de todo lo horrendo y anodino, de todo lo inoportuno, de todas las pérdidas, de toda la brevedad de tus días, de todo el desconsuelo, de todas las enfermedades, de todos los hechos futuros que nunca tendrán orden ni sentido. La suerte está echada: no podrás ser artífice de tu destino.» (Olgoso, 2007b: 59).

De este modo, tal como señala el título del microrrelato, «El regreso de los sampanes al puerto», vida y existencia humana se sintetizan en un esquema milimétricamente circular, donde la acción y el comportamiento del Hombre se ven constantemente coartados y delimitados. Lo fantástico, pese a constituir un refugio y evasión a esa realidad perniciosa⁴ –pensemos que, gráficamente, mundo onírico y fantástico se suelen representar por una espiral logarítmica, en contraposición a la circularidad cerrada de un ciclo vital–, gran parte de las veces, anuncia al sujeto la proximidad e, incluso, el contacto directo con la muerte, su propia muerte. Por eso, queda más que justificada la denuncia de ese decaimiento a través del recurso a las representaciones que más impactan nuestra sensibilidad y que, curiosamente, más familiaridad y más inquietud provocan, como son las miradas hacia nuestras entrañas y a nuestra carnalidad más degradada.

4 Sobre esto, Olgoso comenta: «Muchos de mis relatos, de hecho, son visiones entre lo real y lo onírico, y tienen un contenido simbólico. Lo fantástico no niega la realidad, sólo amplía el foco sobre ella y permite acercarse a sus zonas de sombra, iluminándolas. Lo fantástico permite jugar con la Creación, hacer posible lo imposible, realizar inventario de mundos alternativos, crear atmósferas enrarecidas con ingredientes poco predecibles, multiplicar hasta el infinito las posibilidades y las oportunidades [...], poner a prueba en definitiva la percepción de lo familiar» (entrevista inédita).

2. POTENCIAL METAMÓRFICO DE OBJETOS DE LO COTIDIANO

De modo similar a lo que sucede con la introducción de lo abyecto, la mirada recurrentemente subjetiva del narrador ocasiona bastantes veces la generación de lo fantástico. Esto ocurre sobre todo a partir de la metamorfosis de objetos y elementos de lo cotidiano –animados o no– en entidades con cierto grado de promiscuidad, o, por lo menos, modificadas en un corto espacio de tiempo. Se coquetea así con el talante sugerente de la propia ficción breve y se potencia el juego que la incorporación de sensaciones experimentadas por el narrador puede insinuar cuando se manifiesta de forma personal y poco imparcial. «El espanto» (Olgoso, 2007a: 65) representa uno de esos relatos breves que pone en evidencia esa rauda metamorfosis, donde el sujeto de la narración se presenta como un observador astuto, al nivel de un Sherlock Holmes, que inspecciona su alrededor hasta focalizar su atención en un hombre y una niña que pasean por la calle. Los personajes objeto de observación se describen como «un hombre agradable con sombrero y maletín» y «una niña de no más de seis años, tironeando un poco su bracito, lo suficiente como para impedir que avance con naturalidad» (Olgoso, 2007a: 65). De golpe, la tensión narrativa se centra en la sensación de desajuste que se produce entre aquellas manos enlazadas y que se intensifica con la transformación del hombre en una langosta. Todo lo que rodea a los personajes se metamorfosea también instantáneamente bajo condiciones repugnantes: «Los observo mientras se alejan: la niña con pasitos descompasados y él emitiendo sonidos de masticación. Finalmente, ambos se pierden entre los huecos de oscuridad que están siendo incubados bajo los farallones de nuestros edificios» (Olgoso, 2007a: 65). Mediante esta focalización se insinúa, subrepticamente, que hay algo de sospechoso en aquella relación –seguramente un caso de abuso sexual–, hecho que el lector solo puede conjeturar y presentir cuando llega al final de la lectura.

«Lamedores de cielo» también juega con esa visión trastocada del mundo y con el poder evocador de los objetos e imágenes del cotidiano, utilizando la misma estrategia empleada en «Cleveland»: a través de la visión de un perro callejero, la percepción de la realidad externa del sujeto se trastoca, alternando esquizofrénicamente los estímulos recibidos por los ojos con las memorias y recuerdos de un hermano ya fallecido. Si a primera vista esta transfiguración no ostenta ningún elemento extraordinario, a medida que la descripción fluye vamos percibiendo contornos surrealistas en la trama, a causa de la total correspondencia de miradas, gestos y movimientos entre el

perro y el hermano muerto, así como los efectos físicos y metafísicos que la contemplación del animal produce en el protagonista. Una de las frases que más refleja el impacto que la observación de este perro ejerce en el sujeto se halla en la siguiente declaración: «Había algo sólido ahí dentro, en su mirada, sus parpadeos de reconocimiento murmuraban frases que instintivamente yo podía entender, palabras mudas que me dirigió diez años atrás mi hermano mayor antes de huir para siempre de nuestro padre y de nuestras vidas» (Olgoso, 2007a: 172-173). Aquí subyace una de las técnicas que a menudo emplea el autor para introducir lo fantástico de un modo discreto: el plano del sueño y de lo real se concatenan dialógicamente, sin que haya un momento que desestabilice por completo el transcurso de la acción.

Esta línea temática está muy vinculada a una tonalidad o atmósfera, llamémoslo así, que se percibe con alguna frecuencia en los relatos breves de Ángel Olgoso y que tiene que ver directamente con lo absurdo, elemento este que, aunque intuido de forma poco marcada, viene a enriquecer y potenciar el contenido latente del mensaje.⁵ Desde este planteamiento, temas como la irremediable fugacidad del paso del tiempo o la insistencia en alguna desacralización piñeriana del cuerpo humano, conformados dentro siempre de ambientaciones siniestras, producen un efecto que lo intercalamos entre dos territorios: por un lado, un fantástico entendido tal y como lo expresó David Roas cuando afirma que este «[...] nos sitúa inicialmente dentro de los límites del mundo que conocemos, del mundo que (digámoslo así) controlamos, para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que altera la manera natural y habitual en que funciona ese espacio cotidiano» (2011: 78); y, por otro, el terreno de un existencialismo, entendido como Camus lo interpretó en el mito de Sísifo, que se codea constantemente con un ámbito más absurdo y de cuestionamiento de la utilidad y valor de la vida humana.

Conforme la opinión de Rosalba Campra, hay una distinción más o menos clara entre lo fantástico y lo absurdo, que se expone a continuación:

Mientras en el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura

5 Sobre el matiz absurdo de los microrrelatos, se recurre a declaraciones de David Roas: «La esencialización del espacio, la escasa caracterización de los personajes [...], la condensación de la acción mediante la elipsis, los juegos formales y temáticos con el título, la importancia de la apertura y el cierre, etc., son los mismos recursos que pone en juego el cuento para conseguir su forma breve característica. Unos rasgos que, evidentemente, se intensifican al máximo en el microrrelato y generan su hiperbrevedad: el texto se despoja de cualquier elemento no imprescindible [...], lo que suele provocar, a su vez, una desrealización de la historia, que explicaría la dimensión absurda o ilógica que suelen tener muchos microrrelatos» (2010: 16).

imprevista de las leyes que gobiernan la realidad. En el absurdo no hay alternativa para nadie; se trata de una desoladora certidumbre que no implica solo al protagonista de la historia, sino a todo ser humano. De allí también la dimensión marcadamente simbólica del personaje absurdo y, por el contrario, la caracterización del héroe fantástico como víctima de una situación puramente ambiental (1991: 56).

Tomaremos como modelo de ese tono más pesimista el relato breve que inaugura la obra, «Viaje», que representa uno de esos relatos que ponen el eje en el vertiginoso paso del tiempo, configurando la propia existencia humana como sin un sentido concreto, absurda. El narrador, en sus propias palabras, describe las cualidades que mejor lo definen: un joven enérgico, de tierna edad. Llegado a la estación de tren, con vistas a lanzarse a un «viaje largo y colmado de expectativas», en un muy corto espacio de tiempo aparecen marcas físicas en el sujeto que nos llevan a interpretar que él –único participante en la acción–, se ve fatalmente sometido a un temeroso y apresurado envejecimiento. Si la acción se inicia como una especie de alegoría –el nacimiento del individuo y su integración en el mundo al que le tocó adaptarse–, rápidamente testimoniamos, tal como en «Lección de música» (Olgoso, 2007a: 31), un *accelerando ex abrupto* hacia la decadencia inevitable del yo, resultante en este caso de la llegada de esa máquina tecnológica –el tren– que le conduce irremediablemente a una violenta degradación de su estado físico, culminando con el abandono de sus pertenencias materiales y el simbólico tumbarse en la litera.⁶ Este viaje, si no tuviera las referencias al estado físico y psicológico del sujeto –«joven y enérgico» y «colmado de expectativas»– lo podríamos interpretar como una especie de caricatura del mundo contemporáneo, donde nuestros quehaceres no nos permiten dar cuenta de que el tiempo fluye ininterrumpidamente. No obstante, esas mismas palabras vienen a evidenciar la frustración, la pérdida de objetivos y la desvinculación entre expectativas y éxitos, entre predisposiciones y sucesos, hecho que, como Sísifo, el protagonista, pese a la conciencia de ello, acaba por aceptar pasivamente, abandonándose a su destino y a su propia destrucción, porque sabe que nada puede hacer para modificar la situación. Desde este planteamiento, este viaje no es

6 Se entrevisté, en parte de los personajes que conforman las obras de Olgoso, una representación y función semejantes a las que Artaud designó cuando caracterizó los actores del Teatro de la Crueldad: «L'acteur est à la fois un élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle, et une sorte d'élément passif et neutre, puisque toute initiative personnelle lui est rigoureusement refusée. C'est d'ailleurs un domaine où il n'est pas de règle précise; et entre l'acteur à qui on demande une simple qualité de sanglots, et celui qui doit prononcer un discours avec ses qualités de persuasion personnelles, il y a toute la marge qui sépare un homme d'un instrument» (Artaud, 1964: 150).

más que una frustrada expedición que se ve malograda por causas externas y cuyos efectos el ser humano no logra controlar.

En términos generales, lo que hallamos en textos de este calibre es más bien una visión caótica y desilusionada del cosmos, donde el esfuerzo del ser humano hacia el descubrimiento de la Verdad o la satisfacción de su curiosidad no se compensa al final. De ahí las atmósferas sonámbulas y oníricas que atisbamos en muchos de ellos, como ocurre en «Relámpagos», «Simunes del deseo» o «Una velada». De este modo, se encara la actuación humana desde una visión ridícula, donde se pone en escena el vivir sin un sentido explícito y equilibrado.

Por otra parte, esta constatación de que no somos más que cuerpos, materia que desde que se concibe va decayendo y descomponiéndose sin posibilidad de retorno, implica que el clímax de la narración no se ubique, por ejemplo, en finales abiertos o en la concreción de importantes proyectos personales –los que proclaman los *happy endings*–, sino que se halla en la propia muerte, acaecimiento que viene a aniquilar el valor de la vida humana y a destacar en los personajes su condición de títeres, de individuos atrapados y sonámbulos que sufren claudicación ante entidades superiores. Aunque las situaciones plasmadas asuman contornos que el lector sabe que no corresponden a órdenes y tiempos naturales y reales de las cosas, el recurso a la expresión de lo absurdo pone el énfasis en una manifestación del mundo desconcertado, caótico, que no da margen al Hombre de adaptarse ni de poder dar una vuelta de tuerca a los sucesos funestos. De este modo, podemos encontrar en Olgoso, sumada a la coexistencia de dos universos que se atan entre ellos –el mundo real y lo fantástico–, una absorción y apropiación de cuestiones que tanto importan y que siguen desasosegando al Hombre y que se moldean bajo esa línea de lo que se considera la esfera de lo absurdo.

3. LA SUCCIÓN, TRASPLANTACIÓN Y SUBVERSIÓN DEL IMAGINARIO REFERENCIAL AJENO O PREESTABLECIDO

Tal como viene siendo habitual en la narrativa microficcional contemporánea, también se atisba con alguna frecuencia en Ángel Olgoso el uso de protagonistas o *topos* conocidos del universo literario, cultural y de otros ámbitos ajenos –como, por ejemplo, de los cuentos de hadas, de leyendas, mitos, eventos históricos, representaciones del cosmos científico–, como personajes o entornos de las distintas tramas que componen *Los demonios del lugar*. Recordemos, según explicitó Ródenas de Moya (2007: 72), que el microrrelato, tal como «el cuento, al margen de sus dimensiones, se apropia de esos géneros

discursivos de la tradición, los reviste, adapta y mixtifica para someterlos a sus propios intereses significativos, a menudo con irreverencia e intención satírica, pero su proteísmo ni menoscaba ni deroga su condición narrativa. Si en un momento pensáramos que el aprovechamiento de algunos de estos materiales, externos al entorno empírico (como sucede con los cuentos de hadas), jamás se podrían vincular a nuestro cotidiano, etiquetándolos automáticamente como pertenecientes al ámbito de lo maravilloso, percibimos que eso no ocurre gracias a un proceso de trasplante y acomodación de esos elementos a nuestro mundo cotidiano. Porque, una vez más, lo fantástico no implica solamente una mirada más amplia sobre nuestra realidad sino el propio cuestionamiento de la existencia, de lo que consideramos como cierto. Desde este planteamiento, vamos a encontrar dentro de este género narrativo un prolífico recurso a elementos intertextuales e interdiscursivos, sea del mundo literario –sobre todo la manipulación de personajes– sea del mundo empírico, bajo procedimientos que implican no solamente su traslado a nuevos entornos, sino también su caricaturización y mutación hacia su propia deconstrucción referencial. Es desde aquí donde se intuye el carácter más subversivo de este género narrativo.

«El vaso» (Olgoso, 2007a: 13) constituye una de esas representaciones de cómo la literatura rabínica y la religión judaica, en su más profundo sentido místico y extraordinario, puede llegar a nosotros, hacer temblar nuestras convicciones sobre el conocimiento del mundo con la introducción de fenómenos imposibles de comprobación y, sin embargo, conservar el estrecho hilo con la noción de realidad cotidiana. La acción de este relato breve se encuentra condicionada por la oración subordinada temporal inicial: «Cuando el ángel Dumah se acerque a tu tumba, [...]» (Olgoso, 2007a: 13). A partir de aquí, se desarrollará una larga descripción de procedimientos y conjeturas que el tú narrativo llevará a cabo para justificar su derecho a descansar en paz cuando, después de muerto, le visite este ángel. Lo peculiar de este relato se ubica en la voz del narrador: un «nos» que personifica los demonios, los seres a los que el «tú» quiere evitar cruzarse y enfrentarse, puesto que el encuentro con ellos supondría la maldición y aniquilación total del alma del sujeto. Pese a que el entorno cultural representado no sea familiar para todo el público lector, el conjunto de supersticiones y las demás creencias que impregnan el texto conducen al cuestionamiento del orden preestablecido por una determinada cultura, no dejando de entreverse un propósito y una posición muy crítica con respecto a la postura prepotente que mucha gente adopta para disculpar sus actos y salvarse de cualquier culpabilidad.

Otro relato breve que hace guiño a un universo peculiar, en este caso meramente formal, es «Maleza» (Olgoso, 2007a: 181-182). Este texto recupera uno de los documentos más prosaicos del cotidiano, como es una denuncia contra tres niños, ejecutada por un ingeniero jefe. Si la solemnidad formal del texto, visible en el alto grado de codificación de la escritura, propone un alto grado de seriedad y formalidad en el contenido, vemos que claramente este último requisito se subvierte por el carácter absurdo de la queja: «Les fueron requisadas 40 cabezas de las cuales 28 no cumplían los términos reglamentarios de limpieza craneana, siendo todas ellas devueltas a las aguas por no encontrarse aún sus tejidos devorados totalmente por los peces ni consumidos por la putrefacción» (Olgoso, 2007a: 181). De este mismo modo, lo fantástico emerge a partir de un discurso que en su esencia no admite con facilidad la inclusión de lo insólito y extraño, y la transgresión de este mismo precepto acaba por generar un divorcio con la lógica que preside nuestro cotidiano.

Si en el microrrelato anterior partíamos de un modelo discursivo de uso cotidiano para sumergirlo en la ficción, sacaremos un ejemplo de cómo el proceso ubicado en el otro extremo también se puede llevar a cabo en los textos breves. «Cerco a la Bella Durmiente», microrrelato perteneciente a *La máquina de languidecer* (Olgoso, 2009: 99), representa un claro ejemplo de acercamiento del mundo de lo maravilloso a nuestra dimensión empírica. Bajo la seguridad de que el lector está familiarizado con la historia de la Bella Durmiente, la narración empieza cuando la historia original está en su apogeo y a punto de culminar: «El príncipe se inclina sobre el lecho adornado con flores y besa a la Bella Durmiente [...]». Lo que podría constituir un recuento de la historia –para modular, por ejemplo, el «vivieron felices y comieron perdices», estructura más que recurrente de los cuentos infantiles y de hadas, la vuelta de tuerca se ubica en la contradicción del efecto producido por el beso, demostrable en la oración que completa el sentido de la primera «[...] pero la princesa no se despierta» (Olgoso, 2009: 99). Esta actitud de rebeldía hacia un discurso normalizado delata una de las vertientes más prolíficas del microrrelato contemporáneo, que se alza en la subversión de textos y personajes canónicos, muchas veces con el intento de recuperar, sacar a la luz, espolear y satirizar las convenciones y recuperar, en un estilo posmoderno, a aquellos autores y textos que han sido representativos de una sociedad y de un modo de pensar característico de una época y de una cultura particulares. En este texto el carácter subversivo se encuentra no solamente en cambiar el rumbo final de la historia sino también en otorgarle un carácter lógico y racional, comprobable en las once posibilidades presentadas que pueden explicar un acaeci-

miento tan extraño como es el desacato a las propias convenciones de comportamiento de los personajes literarios. Puede, en este caso, que el elemento maravilloso no deje de existir, porque estamos remitiendo a personajes cuyo entorno automáticamente nos transporta a esa esfera; no obstante, tampoco nos podemos quedar en esa superficie, puesto que el tratamiento deconstructivista y claramente posmoderno del cuento de hadas en cuestión arroja estos mismos personajes a nuestra realidad y forma de percibir el mundo.

Como podemos ver, Ángel Olgoso emplea una serie de estrategias que, pese a su singularidad y distinción, recupera toda una nómina canónica asociada al género fantástico. En este libro no podemos disociar la eclosión de lo fantástico de lo abyecto y, sobre todo, de la idea de que todo a nuestro alrededor no posee contornos, dimensiones y estados físicos inmutables, suceso este que trae inestabilidad y vacilación a nuestra concepción de la realidad. Pese a todas estas dicotomías, a estas esferas de lo real y de lo fantástico, de lo imaginario y de lo abyecto, de lo siniestro y de la cotidianidad, la obra de Ángel Olgoso no pierde su unidad y su fuerza unívoca, propiciando la coexistencia de mundos que se confrontan y que antagónicamente se enlazan.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Menoscuarto, Palencia.
- ARTAUD, Antoine (1976): *Le théâtre et son double*, Gallimard, París.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, núm. 80, pp. 391-403.
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, Madrid, pp. 49-73.
- ____ (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 185-189.
- CAMUS, Albert (1985): *El mito de Sísifo*, Editorial Losada, Buenos Aires.
- CASAS, Ana (2008): «Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, pp. 137-157.
- ESSLIN, Martin (1980): *The theatre of the Absurd*, Penguin in association with Eyre & Spottiswoode, Harmondsworth.
- FREUD, Sigmund (1997): *Das Unheimliche*, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), en *Obras Completas de Sigmund Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- LAGMANOVICH, David (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia.
- OLGOSO, Ángel (2007a): *Los demonios del lugar*, Almuzara, Córdoba.

- ____ (2007b): *Astrolabio*, Cuadernos del Vigía, Granada.
- ____ (2009): *La máquina de languidecer*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROAS, David (2010): «Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Arco/Libros S.L., Madrid, pp. 9-42.
- ____ (2011): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): «Consideraciones sobre la estética de lo mínimo», en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Llibros del Peixe, Gijón, pp. 67-94.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París.