

Prólogo

El libro que tiene el lector entre sus manos resume más de diez años de investigaciones en el campo de la ficción de terror, así como en otros territorios más o menos afines como lo fantástico, lo gótico y, en menor medida, la ciencia ficción. Durante todo este tiempo, ha prevalecido en mí el anhelo de acondicionar un lugar específico —un cuarto propio— para una categoría estética que, a mi juicio, arrastraba un tratamiento tan injusto como insuficiente en la academia española, por lo común subsumida —y, de este modo, indiferenciada— a una de las dos primeras modalidades aludidas como adyacentes a lo terrorífico. Esta circunstancia es sobre todo constatable —por lo menos en España— en el dominio de lo fantástico: desde principios del presente siglo, el trabajo académico en torno a este género o modo ficcional ha venido creciendo de forma imparable, hasta situarse a la vanguardia del conocimiento, no solo en el ámbito hispánico, sino también en el románico e incluso en el anglosajón. Cabe encarecer, a este respecto, la incansable y multifacética labor de David Roas, quien desde su tesis doctoral viene teorizando con gran solvencia acerca de lo sobrenatural disruptivo y, no menos importante, reivindicando la aportación de las letras españolas y latinoamericanas —y también de otros medios como el cine o el cómic— a un corpus no siempre bien recibido en un canon mayormente realista. Su actividad, sumada a la de sus cada vez más numerosos colaboradores —entre los que tengo el honor de contar—, ha logrado introducir lo fantástico en las aulas universitarias y normalizar su presencia en eventos y publicaciones de índole científica. De la misma manera, ha contribuido a dar relevancia y visibilidad a una producción cultural que, en la actualidad, goza de un nivel de respetabilidad antaño inimaginable, en buena parte debido a una capacidad crítica y de comentario social tradicionalmente negada en los géneros llamados *no miméticos* o *irrealistas*.

La consecuencia de este encumbramiento, que ha consolidado todo un marco epistemológico y supuesto un notable cambio de paradigma en las reflexiones sobre la creación adjetivada *de género* —y la ficción en general—, ha sido el desplazamiento de otras posibles ópticas de comprensión y análisis de la obra artística, cuyas particularidades no se han escrutado, salvo excepciones, sino a la sombra de la categoría dominante (en este caso, lo fantástico). El terror, me parece, es el ejemplo más evidente

de este fenómeno de ensombrecimiento. Siendo una de las expresiones ficcionales más celebradas por el público y, paradójicamente, más reconocibles por los receptores no académicos, su especificidad siempre ha estado en entredicho, condenada a vivir entre dos aguas —las de lo imaginario y lo realista— y recurrentemente asociada a lo popular y barato, descartado cualquier atisbo de excelencia artística o profundidad de ningún tipo. El relativo crédito que ha ido adquiriendo en los últimos años ha sido, más que nada, merced a su vinculación con el referente fantástico —más y más prestigiado en los ambientes cultos—, así como con la obra de ciertos nombres y grupos cuya inserción en el canon se produce gracias a —y no *a pesar de*— su cultivo de esta clase de ficción, y no tanto por una consideración justa de la verdadera entidad de lo terrorífico. A ello se suma el relieve que cobran aspectos que, como la dimensión sociopolítica, pueden ser un obstáculo añadido al escrutinio desde criterios genuinamente genéricos. El caso de una narradora como Mariana Enríquez es ilustrativo: reconocida por la carga de denuncia de sus cuentos de terror, no se ha enfatizado tanto, en cambio, lo que una novela como *Nuestra parte de noche* (2018) le debe a la visión de un Clive Barker. Quedaba, así las cosas, por indagar en qué medida constituye lo terrorífico un espacio con caracteres distinguibles, dotado de una poética y una retórica singulares, y con unos determinados protocolos de descodificación: afín, sin duda, a lo fantástico, hermanado con este en un sinfín de piezas, pero poseedor —sostengo— de códigos propios, susceptibles de enumeración y análisis específico.

Algunos investigadores han visto lo gótico como una respuesta a esta situación de desequilibrio o anomalía en la conceptualización de lo terrorífico. Inspirándose en una corriente nacida en los países de habla inglesa —especialmente Gran Bretaña—, el citado marbete ha querido utilizarse para designar ya no solo a la literatura y el teatro que, entre finales del XVIII y principios del XIX, llenaron libros, revistas y escenarios de fantasmas, castillos, maldiciones familiares, villanos despreciables y damiselas en apuros; estirando el alcance significativo del término, su uso se ha venido extendiendo a multitud de manifestaciones que, al igual que el terror, corren el riesgo de caer en tierra de nadie y que, bien miradas, parecerían no tener lo suficiente en común como para ser abordadas desde el mismo prisma. Ello no obsta para que la aplicación de *lo gótico* se haya propagado por el mundo hispanohablante y que, con variable rigor conceptual y metodológico, se haya venido incluyendo, como concepto validado, en panorámicas y análisis que van de lo divulgativo a lo propiamente científico. Aún está por ver si, como ya sucediera en varios sectores de la academia anglosajona, no se acaba denunciado un abuso terminológico y evidenciándose, con ello, un debilitamiento de la utilidad que, en algún momento, tuvo el paradigma gótico en los estudios sobre ficción tanto macabra como imaginativa. Lo que resulta claro es que la generalización de su empleo para un área que incluye —pero no agota— al terror provoca un efecto parecido al que señalaba a propósito de lo fantástico: aun cuando

haya quien diga que los presupuestos del goticismo pueden servir perfectamente para categorizar a lo terrorífico, creo que esta maniobra le hace un flaco favor a la especificidad no solo de este último, sino del propio gótico, sobre el que, como sugería, pende el peligro de convertirse —si no lo es ya— en un cajón de sastre.

También parecería un cajón de sastre lo que, en los últimos años, se ha dado en llamar *insólito* y que, como las dos modalidades comentadas, conoce una progresiva penetración en las investigaciones hechas en español (también en portugués, con el trabajo de varios estudiosos brasileños). El caso es, sin embargo, diferente. Aquí nos encontramos ante una macrocategoría que, aparte de hacerse cargo de su amplitud y diversidad, se basa en un criterio diáfano: pertenece a la familia insólita toda obra que incorpore en su diégesis un suceso o un ser imposible en el mundo real, ya se vea este o no integrado sin conflicto en el universo ficcional. Ello permite marcar límites fiables entre los géneros, empezando por lo fantástico y siguiendo por otros todavía no mencionados, como el realismo mágico o la todavía joven *narrativa de lo inusual*. No hay, pues, nada que objetar en este sentido; lo cual no significa que no plantee también problemas e incertezas con respecto a lo terrorífico. Invitado enojoso, por mucho que se le haya querido atraer al redil, el terror no se rige por el protagonismo de lo sobrenatural ni por la ruptura del concepto de lo real. Al igual que lo gótico, tiene tratos constantes con estos factores, pero, en última instancia, no se define por ellos: sus códigos y mecanismos apuntan hacia otros horizontes, no necesariamente relevantes en los géneros insólitos y, por lo tanto, útiles para esclarecer la naturaleza única de la modalidad.

En las páginas que siguen a este prólogo encontrará el lector un concienzudo repaso por tales especificidades, primero desde las alturas de la teoría y, más tarde, desde la concreción del análisis de piezas y creadores particulares. Se trata de un esfuerzo para desentrañar la maraña apenas esbozada en las líneas precedentes y que supone toda suerte de desafíos e interrogantes. Nada más lejos de mi intención desacreditar los marcos hasta aquí referidos; el fin, más que atacar a los territorios vecinos —y, la mayoría de las veces, amigos—, pasa por defender el propio, ser capaz de delimitar de modo convincente lo que es distintivo, aun intransferible, del terror, para que en lo sucesivo se pueda aspirar a un tratamiento diferenciado: no en pugna con los géneros más cercanos, pero sí lo suficientemente atento a sus singularidades.

Los seis capítulos que conforman el presente libro pueden leerse de forma independiente, incluso desordenada, si bien se ha hecho lo posible para armonizar el conjunto y conferirle una sensación de homogeneidad y continuidad. Todos ellos fueron escritos en momentos distintos de mi carrera: algunos —tal y como se indica convenientemente en cada caso— son reescrituras o ampliaciones de trabajos anteriores; los demás, en cambio, son del todo inéditos, habiendo sido, cuando más, presentados en conferencias. Al ponerlos todos juntos, se ha intentado que dialogaran entre sí y que cada uno complementara a los demás. El lector juzgará hasta qué punto se ha conseguido.

Como avanzaba, los dos primeros son de corte eminentemente teórico. El primero, en especial, se propuso como un *tour de force* para dar cuenta de los rasgos distintivos del terror; para ello, se sugieren seis vías de caracterización o acercamiento al género que, según advierto, no comportan la totalidad de frentes posibles: si a algo están abiertas mis reflexiones es al desarrollo, la matización y, en general, el debate, siempre tan saludable. No hay que olvidar, por otra parte, que lo que se está tratando de elucidar es, precisamente, *el género*, esto es, lo que, a base de reiteración, se ha venido sedimentando como constitutivo e identificable de una cierta clase de ficciones. En estas circunstancias, es esperable que abunden las excepciones, las piezas que, en mayor o menor medida, rompan el molde, atentas, más que a unos patrones genéricos, a las peculiaridades de una determinada poética autorial. No creo, pese a todo, que ello haga peligrar la validez o pertinencia de las tesis defendidas, parte de las cuales seguramente podrá seguir aplicándose aun a los productos más heterodoxos.

En cuanto al segundo capítulo, centra su interés en uno de los elementos que, tradicionalmente, se han privilegiado en los estudios sobre lo terrorífico: el monstruo. El foco en este componente remite, por cierto, a las investigaciones llevadas a cabo en el marco del proyecto «Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)», dirigido por Natalia Álvarez Méndez y parte de las actividades del Grupo de Estudios literarios y comparados. Insólito, Género y Humanidades Digitales (GEIGHd). Fuente de financiación del presente libro, la colaboración en tal proyecto y con dicho colectivo ha sido tanto o más decisiva que la desplegada en las iniciativas lideradas por el mencionado Roas y su Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF). Hijo un tanto díscolo de ambos impulsos académicos —pero enormemente agradecido por la ayuda y el continuo estímulo que han comportado en la última década—, los argumentos y tomas de postura que enuncio en esta publicación habrán de verse, antes que como un caprichoso deseo de distinguirme de mis mayores, como muestra de la tan provechosa —y con frecuencia escasa— discusión intelectual. El afán imperante ha sido —y seguirá siendo— el del diálogo y la expansión del instrumental teórico para ofrecer una aproximación lo más rica posible al objeto de estudio. A este respecto, se ha procurado equilibrar las referencias al caudaloso material procedente de la academia anglosajona —la que, sin duda alguna, más se ha ocupado del terror, sobre todo en su versión fílmica— con las contribuciones en la lengua de Cervantes.

Donde más se habrá de apreciar la vocación hispánica —o, quizá mejor, *hispanística*— del volumen es en los cuatro restantes capítulos, en los que la teoría se da la mano con el análisis crítico y se pretende, más allá de llevar a la práctica lo formulado en los dos primeros bloques, evidenciar la riqueza de la producción española y, aunque en menor grado, en español. Aun cuando también en estos trabajos predomine el enfoque desde el género y, con ello, se siga teorizando acerca de este, me interesaba

insistir en la calidad de un acervo poco menos que ignoto, incluso insospechado, para el gran público; un corpus que vuelve, si cabe, más urgente la indagación sobre lo terrorífico, y que sirve para desmontar el sambenito de la escasez —o inexistencia, según algunos— de creación autóctona, argumento machaconamente esgrimido para justificar la pobre atención prestada al terror en tierras españolas.

En cuanto al medio, también con el objetivo de uniformizar lo más posible el todo, se decidió priorizar —al menos en los análisis— el literario: en concreto, el narrativo. A pesar de que, en mi trayectoria, me he venido fijando en otros modos expresivos —desde el cine al teatro, pasando por la radio—, conformando una perspectiva multi-medial, me pareció aconsejable restringir la mirada a la novela y, sobre todo, el cuento. Este último, como en lo fantástico, ocupa un lugar muy especial en la tradición terrorífica: no hará falta invocar los nombres de Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Guy de Maupassant, M. R. James o, en España, Gustavo Adolfo Bécquer o Emilia Pardo Bazán. En la contemporaneidad se está viviendo, por si fuera poco, todo un renacer en este orbe, tanto en España como, más aún, en América Latina, que trasciende los contornos del terror, incluso de lo insólito, y que suscita el entusiasmo de toda orden de lectores y críticos. Ello no quiere decir que no haya también narraciones de mayor aliento, o que estas no merezcan mi atención. Nada de eso. Lo que ocurre es que, para fines analíticos —en especial en trabajos de mediana extensión como los aquí reunidos—, suele ser más rentable centrarse en textos breves, en los que vengan sintetizados los ingredientes que se quieren escudriñar. Así lo he hecho —siempre, eso sí, con la ambición confesa de aspirar a proposiciones de mayor abstracción y generalidad— con la ficción de Félix J. Palma, José María Merino, Ismael Martínez Biurrun, Santiago Eximeno y Amparo Dávila, precursora, esta última, de la edad de oro que viven el terror y modalidades afines a un lado y otro del charco. Confío en que los comentarios en torno a su literatura acaben de asentar las posiciones que con tanto ahínco como pasión he venido defendiendo en los últimos años. Ojalá ayuden, a la vez, a descubrir la riqueza de un repertorio que, pese a puntuales éxitos predominantemente de tipo cinematográfico —*The Others* (Alejandro Amenábar, 2001), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007) o la saga [*REC*] (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007-2014)— y a la presencia cada vez más acusada de las más diversas manifestaciones del terror —sobre todo foráneo— en la vida cultural del país, aún no cuenta con el suficiente crédito.

Debo, para terminar estas líneas, advertir acerca de una decisión estilística: en las páginas que siguen, y a diferencia de la vía adoptada en este prólogo, se optará por la primera persona del plural. Siempre dividido en este particular, creo ahora que se trata de la más apropiada voz para enhebrar los argumentos y apuntar ya no tanto a la impersonalidad como a la objetividad del registro científico. Es posible que en futuras publicaciones varíe de parecer. Lo que espero no tener que cuestionarme —por lo menos, no demasiado— son las ideas aquí expuestas.