

# Miguel Carrera Garrido

---

## Necrópolis, de Alfonso Sastre: transtextualidad y compromiso político en los dominios de lo fantástico y terrorífico

---

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y  
antropológicos nr 17, 9-22

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Miguel Carrera Garrido

## NECRÓPOLIS, DE ALFONSO SASTRE: TRANSTEXTUALIDAD Y COMPROMISO POLÍTICO EN LOS DOMINIOS DE LO FANTÁSTICO Y TERRORÍFICO

**Resumen:** A lo largo de su obra creativa y ensayística, Alfonso Sastre se revela como uno de los grandes valedores españoles de la literatura fantástica y de terror. Su compromiso ético y político, lejos de entrar en conflicto con esta pasión personal, convive perfectamente con la reproducción de unos modelos fuertemente codificados y el comentario erudito, a la par que entusiasta, de los principales referentes del género. La novela *Necrópolis* (1993), uno de los proyectos más largo tiempo acariciados por el autor y objeto de este artículo, constituye un buen ejemplo de esta síntesis. Inspirada en los motivos clásicos del fin del mundo y la resurrección de los muertos, en ella se combina el relato transtextual con lúcidas reflexiones sobre los mitos universales del terror y sus representaciones literarias y cinematográficas. La obra, así, se presenta como un híbrido, a medio camino entre la narración y el ensayo, en el que Sastre se adhiere a la tradición terrorífica sin renunciar a sus principios ideológicos. El fin de este texto consiste en analizar esta asimilación, así como el lugar específico que Sastre ocupa en la estela de nombres como Poe, Maupassant, Le Fanu o Lovecraft, no siempre reconocida por la crítica, y mucho menos a propósito de *Necrópolis*, oscurecida por sus títulos mayores.

**Palabras clave:** Alfonso Sastre, literatura fantástica y de terror, transtextualidad, relatos intercalados, ironía

**Title:** Alfonso Sastre's *Necrópolis*: Transtextuality and Political Commitment in the Fantastic and Horror Domains

**Abstract:** In his creative and intellectual career, Alfonso Sastre proves to be one of the greatest Spanish defenders of fantastic and horror literature. His ethical and political commitment, far from colliding with this personal devotion, coexists peacefully with the reproduction of highly codified models and scholarly, as well as enthusiastic, comments on the main referents of the genre. The novel *Necrópolis* (1993), one of the author's most far-reaching projects and the object of this article, constitutes a fine example of this synthesis. Inspired by the classic motifs of the end of world and the resurrection of the dead, it combines a transtextual narrative with lucid reflections of the universal myths of horror and their literary and cinematographic representations. The work, thus, is presented as a hybrid, halfway between a piece of fiction and an essay, where Sastre sticks to the tradition of horror without giving up his ideological principles. The aim of this text is to analyse this integration, as well as the specific place Sastre occupies in the wake of names such as Poe, Maupassant, Le Fanu o Lovecraft, not always acknowledged by critics, especially as regards *Necrópolis*, overshadowed by his major titles.

**Key words:** Alfonso Sastre, fantastic and horror literature transtextuality, interwoven narratives, irony

## INTRODUCCIÓN

La trayectoria creativa de Alfonso Sastre (Madrid, 1926) es una de las más heterogéneas y sugerentes de los últimos cincuenta o sesenta años. Mundialmente reconocido por su producción teatral y su incansable militancia política, ha transitado territorios que, a primera vista, parecerían ajenos a sus principios ideológico-poéticos. Así, se revela como uno de los pocos cultivadores españoles de la brecha fantástica y de terror, de la que siempre se ha declarado un entusiasta devoto. De su dedicación a esta región, frecuentemente marginada del universo literario de Occidente, destacan los dramas *El cuervo*, *Ejercicios de terror* y *Las cintas magnéticas* –reunidos en el tríptico *El escenario diabólico* (1973)–, el poemario *El Evangelio de Drácula* (1976), la colección *En el cuarto oscuro. Ocho historias para un cine de terror* (2012) y, sobre todo, las narraciones *Las noches lúgubres* (1964), *El lugar del crimen* (1982) y el título que es objeto de este artículo: *Necrópolis o los Amigos de Bram Stoker* (1993).

Proyecto acariciado durante tres décadas, *Necrópolis* supone una de las empresas más ambiciosas del escritor madrileño y, a la vez, el más estrepitoso de sus fracasos. Tal descalabro –perceptible en el silencio crítico que ha acompañado a esta pieza desde su alumbramiento y en la inexistencia de reediciones– puede achacarse, de entrada, a varios factores no necesariamente relacionados con el contenido de la obra. De ellos destaco a) el olvido del *corpus* narrativo de Sastre<sup>1</sup>, b) la relativamente escasa estima de la academia española por la línea fantástica y terrorífica<sup>2</sup>, y, sobre todo, c) la aparente incompatibilidad entre esta faceta de Sastre y su perfil políticamente comprometido. Hay, además, dos detalles puramente materiales que deben ser tenidos en cuenta: de un lado, el muy modesto impacto de la casa que publicó el libro –especializada en literatura de terror– y, de otro, las múltiples imperfecciones tipográficas de la edición. Sea por el motivo que fuere, el caso es que la obra pasaría desapercibida y que el autor acusaría este maltrato con una decepción evidente:

Es el gran fracaso de una vida en la que he tenido muchos [...] Algo parecido había ocurrido ya con otra obra narrativa, *El lugar del crimen*, pero en aquella obra no había depositado tantas complacencias y tantas esperanzas. Es, en fin, este desprecio a *Necrópolis* una afilada espina que llevo clavaíta –como dice la copla– en el corazón. (Sastre 1997: 47-48)

<sup>1</sup> Aparte de las piezas citadas, Sastre es autor de otras tres obras narrativas, a cuál más particular: el relato *Paralelo 38* (escrito en 1958, pero no publicado hasta 1964), la biografía novelada *Flores rojas para Miguel Servet* (1967) –complemento de M.S.V. *La sangre y la ceniza*– y las heteróclitas *Historias de California* (1996). Para más información sobre esta parcela de la creación sastreana, cf. Albornoz (1993).

<sup>2</sup> El interés español por esta región de la creación artística es, más que escaso, reciente: comienza con la publicación del clásico estudio de Todorov, en los setenta, y la revalorización de aportaciones autóctonas, como las del psiquiatra Rafael Llopis. No es, sin embargo, hasta los últimos quince o veinte años cuando la ficción fantástica y terrorífica termina de instalarse en las investigaciones universitarias, con especialistas como David Roas, Rebeca Martín o Juan Herrero Cecilia, precedidos, en los ochenta, por otros como Antonio Risco o Ana González Salvador.

Las múltiples referencias diseminadas en prólogos, epílogos y entrevistas dan perfecta cuenta de estas expectativas. Las primeras se remontan a mediados de los sesenta, cuando Sastre acaba de sorprender a propios y extraños con las ya citadas *Noches lúgubres*. En un principio, se anuncia como una nueva colección de relatos, que planea titular *Nuevas noches lúgubres* y con la que pretende seguir tanteando, según su expresión, “el «techo» de la imaginación dialéctica”, o bien “el umbral de la fantasía pura” (Marra López 1964: 10). A principios de los setenta, no obstante, la idea ha crecido en ambición; así, pese al retraso en su desarrollo, asegura: “no cejo en este insignificante propósito. Solo que el tal libro sería una novela (o algo parecido) y se titularía *Necrópolis*” (Sastre 1982: 13). Todavía harán falta otros veinte años para que su anhelo se haga realidad. Ello no obsta para que a mediados de los ochenta ya haya madurado la iniciativa. En la siguiente cita explica Sastre las fases del proceso:

Quando hice *Las noches lúgubres* me quedaron bastantes temas sin escribir. El libro llegó a sus dimensiones y me quedaron materiales en reserva. Siempre pensé hacer una nueva entrega de relatos de este tipo de temas que pensaba titular *Nuevas noches lúgubres*. Después ese proyecto se hizo más complejo, más interesante, creo yo, para mí, y decidí, tomé muchas notas para ello, hacer una novela que se hubiera titulado *Necrópolis* [sic]. Justamente cuando empecé a escribir *Necrópolis*, que en su día incluirá en una trama novelesca una multitud de relatos cortos, el primero de los relatos que habrían de incluirse en esa trama, empezó a resultar un relato bastante largo. Ese relato y dos situaciones conectadas con este, es lo que han dado lugar a esta obra que ahora aparece con el título de *El lugar del crimen*. El proyecto de *Necrópolis* queda, por tanto, aún pendiente. Pero el conjunto de estas tres obras, en su día, formarán [sic] una especie de trilogía sobre el misterio y el terror. (Caudet 1984: 69)

Con estas pretensiones, no es difícil imaginar la decepción del escritor ante la paupérrima recepción de su obra. Especie de *summa* del terror sastreano, su lectura puede antojársele un tanto tortuosa al desconocedor de la literatura del madrileño. Aun el consumidor de género se encontrará con dificultades para acercarse a ella con la misma actitud con que aborda una pieza de Bram Stoker o H. P. Lovecraft (por mencionar dos nombres obvios). Su análisis, aun así, aporta claves valiosas para interpretar el perfil creativo de Sastre y esclarecer el lugar que en él ocupa el elemento terrorífico<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Para mi rastreo, tomo como marco genérico las reflexiones del ya citado Llopis (1985: 93) sobre el cuento de terror. Para él, el género se determina a partir de la reacción afectiva provocada en la audiencia; a este respecto, hay dos tipos de miedo asociados al terror artístico: el que nos produce la muerte, “especialmente una muerte atroz”, y el más característico de la modalidad, esto es, el suscitado por lo que puede haber después de aquella: “lo sobrenatural, la vivencia del más allá”. Similar consideración encontramos en la fundamental *Filosofía del terror* de Carroll (2005: 39 y *passim*) y también en el clásico de Lovecraft *El horror sobrenatural en la literatura* (2002: 129). Véase, asimismo, la fecunda distinción de Roas (2011: 95-96) entre *miedo físico* y *miedo metafísico*. Aunque en *Necrópolis* Sastre recurre a ambas formas, es obvio que su concepción del género se identifica más con la primera –la genuinamente fantástica, en la que se rompen las normas de lo establecido por la razón– que con la segunda.

## EL DIÁLOGO CON LA TRADICIÓN

El argumento de *Necrópolis* se puede resumir en pocas palabras: cinco individuos, autodenominados “Sociedad de Amigos de BramStoker”, se reúnen en un piso frente al madrileño Cementerio de la Almudena para llevar a cabo un extravagante experimento “científico-literario”. El grupo lo componen la crítica e investigadora Mirna Gil, el aprendiz de filósofo Emmanolo Pérez, la pitonisa Paca la Rojinegra, el sociólogo Julio Pacheco y el hispanista sueco-polaco Hilario Olsson; en cuanto a su misión, consiste en estudiar de cerca el fenómeno que tiene atemorizado al mundo entero: la resurrección de los muertos. En un clima de turbación milenarista, tan insólito hecho se interpreta como el anuncio del fin de los tiempos, y el frenesí que se adueña de las calles lleva a las autoridades a declarar el estado de excepción y ordenar al ejército que abra fuego sobre cualquier sospechoso de provenir de la tumba.

Atrincherados en su observatorio, y con la ayuda de cámaras colocadas en el exterior, los protagonistas asisten al desarrollo de los acontecimientos, combatiendo la creciente tensión con relatos supuestamente *reales*, apasionadas conversaciones sobre temas como Drácula, el doble, los fantasmas o lo siniestro y lecturas de documentos de varia especie. Así pasan tres “noches lúgubres”, hasta que, inopinadamente, la locura se adueña del piso<sup>4</sup> y cuatro de sus ocupantes deciden abandonarlo, dejando a su suerte a Olsson, privado de piernas –“ápodo”, como él mismo dice– y, por lo tanto, incapaz de seguirlos. Encerrado en el apartamento e incomunicado con el exterior, éste afronta la soledad escribiendo lo que ha vivido y oído en compañía de sus amigos. Ello no impide que, una vez concluida la relación, pierda los estribos e intente suicidarse ingiriendo barbitúricos. La tentativa, con todo, resulta infructuosa y, por razones naturales o no, regresa a la vida. Víctima de la más negra desesperación, la muerte real le sorprende finalmente en forma de paro cardíaco, cuando alguien –la policía, sabremos después– trata de forzar la puerta.

De las notas tomadas por Olsson en su cautiverio, así como de las grabaciones realizadas en el curso del experimento, surge el volumen *Necrópolis*. Según se nos informa, el trabajo de organización, transcripción y división en capítulos se debe a un tal Ginés Errandonea, “experto gramático y poeta civil” (Sastre 1993: 309). Éste, aun así, tampoco es el responsable último de la edición: en apariencia, también él enloqueció repentinamente, quitándose la vida antes de terminar su labor. La versión definitiva es obra de unos innominados editores, quienes interrumpen de vez en cuando el discurso con diversos fines: ofrecer instrucciones al lector, reflexionar sobre la circunstancia de los protagonistas, anotar detalles sobre el proceso editorial y, el más importante, aportar información que, debido al aislamiento y la posterior defunción del narrador homodiegético, nos sería imposible conocer.

<sup>4</sup> De repente, tras un desarrollo mayormente realista, el apartamento se vuelve un ámbito siniestro a la par que alucinante: Pacheco, al que creían muerto tras una penosa convalecencia, vuelve a la vida, Mirna Gil se revela como una de las primeras resucitadas, mientras que Paca aparece como una grotesca criatura medio humana medio animal y Emmanolo, como un desquiciado amenazante.

Como se ve, *Necrópolis* constituye un producto complejo desde el punto de vista modal. A medio camino entre la novela y el ensayo, en ella no existe una sola acción, o mejor dicho: la línea primaria se halla “trufada de cuentos y otras historias” (27), concernientes a espacios, tiempos y personajes ausentes. Esta estructura metaficcional, de *matrioska*, remite a la técnica de construcción de algunas de las más excelsas creaciones de la literatura universal: desde el *Quijote* hasta el *Decamerón*, pasando por *Las mil y una noches*, *Los cuentos de Canterbury* o *El Conde Lucanor*<sup>5</sup>. La situación descrita evoca, por otro lado, uno de los motivos arquetípicos de la literatura de todos los tiempos. En efecto, la imagen de un grupo de personas que, en medio de la noche, se cuentan historias unas a otras se remonta al hombre primitivo, hallando en la estela terrorífica su expresión más genuina<sup>6</sup>.

El estrato formal se complica debido a la ya apuntada pluralidad y heterogeneidad de instancias narrativas (Olsson, Errandonea, los Editores, amén de los restantes miembros de la Sociedad). Dicha polifonía nos retrotrae, una vez más, a los modelos mentados, especialmente al quijotesco. Como Cervantes, busca Sastre cuestionar los límites entre realidad y ficción; a tal fin presenta el texto como la edición filológica de unas notas, anegándolo de alusiones a individuos y hechos reales y aun a su propia persona: así, no solo es Sastre el dueño del apartamento donde acontece la acción, sino que también es uno de los miembros fundadores de la Sociedad de Amigos de Bram Stoker. Dicha ficcionalización acerca el universo diegético al nuestro; al mismo tiempo, empero, pone de relieve la artificiosidad del relato: preñadas de ironía –otro rasgo típicamente cervantino– y apócrifas en su gran mayoría, las menciones al autor real no hacen sino volver más visible al demiurgo que controla el orbe ficcional y, por ende, desacreditar la factualidad de los hechos referidos. Es el mismo efecto que produce el *Quijote* cuando se alude a la continuación de Avellaneda o los duques se presentan como lectores de la primera parte de la novela.

Aunque lejos del experimentalismo de los años sesenta y setenta o del llamado *arte por el arte*, Sastre suele dotar a su discurso de un marcado sesgo autorreferencial, el cual obliga a observarlo como un objeto manufacturado y autosuficiente. Uno de los extremos donde más patente se hace esta reflexividad, aparte de en los mecanismos recién comentados, es en el componente intertextual o, según la terminología genettiana, *transtextual*. Gracias a este rasgo –que Genette y muchos otros definen como el objeto de la poética–, se activa un coto exclusivamente artístico, donde la voz autorial entabla diálogo, explícito o tácito, con formas y temas de su predilección, relajando su compromiso con lo real. En *Necrópolis*, dicha relajación se proyecta tanto en el dialogismo en sí (nivel formal) como en los referentes evocados, inscritos en la línea estética de lo fantástico y terrorífico (nivel temático). En ambos aspectos Sastre se esfuerza por mantener un equilibrio entre polos opuestos, difícilmente conciliables: gusto personal frente a interés colectivo,

<sup>5</sup> El propio autor se ocupa de traer a colación todas estas referencias, amén del *Manuscrito hallado en Zaragoza* –título clave de la estela fantástica y terrorífica–, en uno de sus pasajes ensayísticos (Sastre 1993: 30-31).

<sup>6</sup> El ejemplo por excelencia lo tenemos en Villa Diodati, donde Byron, Polidori y el matrimonio Shelley pasan una tormentosa noche de 1816 leyendo historias de aparecidos: la anécdota que daría lugar *Frankenstein* es tan conveniente, posee un aura tan mítica, que parece inventada. Aparte de ella, se podría mencionar, por ejemplo, el planteamiento de la archiconocida novela de James *The Turn of the Screw*.

de un lado, y búsqueda literaria frente a acción sociopolítica, de otro. Se trata de un motivo recurrente en su creación, sobre el que viene meditando durante decenios.

Ya en los sesenta, en plena lucha contra el franquismo y aún en las filas del Partido Comunista, manifestaba Sastre su deseo de rehuir la tosquedad de cierto tipo de realismo de intención política. Sus propios inicios, dice, obedecían a esta línea –“muy esquemátic[a], muy sobri[a], muy cuaresmal en cuanto al estilo” (Claudín 1978: 53)–, si bien era su voluntad imprimir una mayor profundidad al discurso, tanto en los estratos formal y estético como en la formulación del contenido ideológico. De este anhelo –que le costaría el rechazo de los realistas más recalcitrantes– parten el concepto de *tragedia compleja* y sus ideas en torno a la *imaginación dialéctica*<sup>7</sup>. En relación con estas dos nociones axiales hay que interpretar la tendencia transtextual de la mayor parte de sus obras, así como su incursión en los dominios de lo siniestro y sobrenatural.

Respecto a la propensión dialógica, *Necrópolis* incorpora las cinco formas catalogadas por Genette en su estudio. En sus páginas abundan las alusiones a obras, figuras y motivos adscritos al género. Poe, Lovecraft, Wells, Jacobs, Stoker (por supuesto), Maupassant, Sheridan Le Fanu, incluso el propio Sastre, salen a colación en las discusiones y lecturas de los protagonistas, acompañados de sus obras más famosas y un elevado número de referencias culturalistas, algunas estrechamente vinculadas al terror y otras de forma más tangencial (como el Apocalipsis, la *Restitución del Cristianismo* de Servet o “El vagabundo de las estrellas” de Jack London). La remisión va de la mera mención y la cita literal de pasajes concretos a la glosa detenida en torno a dichos títulos y nombres (como el comentario del cuento “La mujer alta”, de Pedro Antonio de Alarcón), o bien a cuestiones más abstractas, por lo general relacionadas con el ámbito del terror (el trabajo sobre los orígenes del personaje de Drácula). De acuerdo con la clasificación genettiana, las citas se encuadrarían bajo el marbete de *intertextualidad* en su acepción restrictiva, en tanto que los juicios, bajo el de *metatextualidad*.

Otro tipo de dialogismo viene expresado en los epígrafes colocados al inicio de cada capítulo: aun cuando muchos de ellos no remiten a maestros u obras claves del género, todos atañen a temas y motivos asociados al mismo (la noche, la resurrección de los muertos, lo macabro, la muerte) y, lo que es más importante, presentes en la novela. Es lo que el crítico francés denomina *paratextualidad*. Aquí también habría que incluir las abundantes notas al pie, los subtítulos, la especie de prólogo formado por el poema “Fantasmas” y la sumaria relación de una pesadilla sufrida por Sastre, así como el anexo, consistente en *El Evangelio de Drácula*. Todos estos enunciados “procuran”, dice Genette (1989: 11-12), “un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende”. La inserción en ciertos títulos de capítulo del sintagma *noche lúgubre* es, por otro lado, un ejercicio de *intratextualidad*, en cuanto remite conscientemente a una obra anterior del mismo escritor (cf. Genette 1989: 255-256); así sucede también cuando el ensayo sobre Alarcón hace una alusión explícita a la misma obra o, mejor aún, cuando, en medio de la acción, Olsson lee unos versos del citado *Evange-*

<sup>7</sup> Sobre la primera noción, cf. Oliva (1992), y sobre la segunda, cf. Caudet (1993).

lio: aquí la intertextualidad se conjuga con la ficcionalización del autor real, generando un interesante juego de espejos.

Por último, quedarían las variedades de *hipertetextualidad* y *architextualidad*. A la primera le dedica Genette la práctica totalidad de su trabajo. Consiste en la transformación –directa o indirecta– de un texto o textos previos, dando lugar a formas como la parodia, el pastiche, el travestimiento o la transposición. En *Necrópolis*, curiosamente, es la modalidad de la que menos ejemplos tenemos, al menos en un sentido puro. A diferencia de otras obras sastreanas, concebidas como *versiones*, *reescrituras* o *continuaciones* de textos ya existentes –*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, *El viaje infinito de Sancho Panza*, *Búnbury* y, en el área que nos interesa, *Ejercicios de terror*–, la novela estudiada no parte de un modelo reconocible o individualizado. El único pasaje que se podría aducir a este respecto sería el drama apócrifo de Beckett que el narrador, de manera un tanto extemporánea, encuentra en el apartamento, entre los papeles de Sastre (al final de la primera *noche lúgubre*). Esta suerte de pastiche, con todo, nos lleva lejos del terror o lo fantástico. En lo tocante a este orbe concreto, ninguno de los relatos insertos se presenta modelado a partir de una obra anterior.

En *Necrópolis*, como en *Las noches lúgubres* o *El lugar del crimen*, si se puede hablar de un intercambio, es con el género en su conjunto, es decir, con lo que Genette llama *architexto*. La propia situación-marco nos recuerda a películas como *La noche de los muertos vivientes*: no se puede decir, con todo, que este u otro título actúen de hipotexto. Lo mismo sucede en otros terrenos de la creación sastreana; así, la trilogía teatral *Los crímenes extraños* –que, como señala Balestrino (2008: 233), “no es la reescritura de alguna obra en particular, sino del género policial”– y la comedia *Lluvia de ángeles* –que la misma estudiosa define como “pastiche lúdico del género de la comedia *bien faite*” (193). En todos estos textos el escritor admite estar retomando, no obras concretas, sino mitos o temas recurrentes de la ficción de terror de todos los tiempos. Otra cosa, claro está, es la forma en la que éstos aparecen integrados en su discurso, hasta qué punto se puede hablar de Sastre como un simple refundidor o de un renovador de esta línea. Por esta vía regresamos al lugar que en su poética ocupa el elemento terrorífico.

## EL TERROR Y LO FANTÁSTICO PARA SASTRE

Sastre ha reflexionado abundantemente sobre el complicado equilibrio entre su compromiso político y sus flirteos con regiones del espíritu y el arte apartadas de la realidad inmediata. Así ocurre, sin ir más lejos, con el concepto de imaginación: íntimamente relacionado con el terreno que pisamos –recordemos que el término en griego para *imaginación* es *phantasia*–, tiene, según Caudet (1993: 56), “mala prensa en el campo del socialismo, que es donde se sitúa Sastre”. No es de extrañar, pues, el recelo que provocó, en su momento, la publicación de *Las noches lúgubres*; como dice el autor:

por aquellas fechas, aunque ahora suene a paradoja, resultaba casi más arriesgado para la vida de un escritor caminar por estos senderos de la fantasía que arrostrar

las iras del Estado en virtud de nuestras posiciones por una literatura combatiente. Por un lado estaban los horrores de la Administración; por el otro ciertos entendimientos sectarios de la literatura en la sociedad. (Sastre 1989: 9)

Sastre se defiende de estas críticas argumentando que la fantasía y el terror –hijas legítimas de la imaginación–, lejos de inducir al escapismo, constituyen una herramienta perfecta para combatir las limitaciones que muchos de sus correligionarios acusaban en su análisis de la España franquista. Ya en la primera versión de *Las noches lúgubres* alude a su creación como “un experimento en torno al realismo”, con el que se propone abordar los mismos temas que sus coetáneos pero desde una perspectiva más evocadora y trabajada desde el punto de vista estrictamente literario; y es que, como dice,

el hombre de occidente, el único que conozco, y con el que trato, alienado, empobrecido por una estructura social-política asfixiante, necesita recuperar, en un más alto nivel, su imaginación perdida. También el escritor, y fundamentalmente, por paradójico que parezca, el escritor realista. (Sastre 1964: 11)

Tal es su designio a la hora de recurrir al terror. Con él, como con el humor y la ironía en otras piezas, logra no solo la glosada ampliación de horizontes significativos, sino, sobre todo, la síntesis que antes comentaba, entre gusto personal e interés público; pues, como escribe en un texto reciente, “hablando de géneros literarios con alto grado de consumo popular no solo el policíaco o *noir* puede ser vehículo de acerada y profunda crítica social. También el del terror está en condiciones de conseguirlo. Solo hay que saber adónde y cómo mirar” (Sastre 2012: 13). Los motivos de la narración pasan, bajo estas condiciones, a ostentar una doble lectura, que compatibiliza la literalidad de la acción con la interpretación ideológica. Veamos, a este respecto, lo que escribe en el citado Prefacio:

El tratamiento, en estas y en las *Nuevas noches*, de viejos mitos del terror –la presencia invisible, la vivencia anticipada del futuro (casi siempre de la muerte), el vampirismo, la metamorfosis, la resurrección o la reaparición de los muertos, la fabricación de un ser humano, la destrucción del mundo (el milenio), etc.– tiene, en ocasiones, un carácter irónico o crítico, y en otras una significación precisa: expresar a través de esos mitos algunos de los motivos actuales más profundos del terror: la alienación, la resurrección del nazismo, la explotación social, la caza de brujas, la represión política, la guerra nuclear; es decir, una vez más la destrucción del mundo. (Sastre 1964: 10)

La justificación se extiende también al plano estético: como dice, no es verdad que la narrativa fantástica y terrorífica se oponga diametralmente al realismo; al contrario, este tipo de literatura necesita de la realidad para funcionar. Sus propias ficciones son la mejor prueba: claramente situadas en el espacio y el tiempo, la recreación de ámbitos, actitudes y hablas está tan apegada a la cotidianidad española, que casi se podría hablar de costumbrismo. Así lo reconoce Aurora de Albornoz a propósito de *Las noches lúgubres*: “no se trata de un mundo puramente onírico, ni hay en el libro tendencia alguna

a la evasión –todo lo contrario–. La realidad diaria, cotidiana, está ahí, presente en cada una de sus páginas” (1993:89).

En cuanto a *Necrópolis*, no es solo que todo lo dicho siga vigente treinta años después, sino que es el mismo autor quien se encarga de exponerlo cumplidamente en sus páginas, tanto en la práctica del relato como desde su posición de teórico. La parte más reveladora es el ensayo “Las estaturas del terror”, en torno al relato de Alarcón. En él ofrece jugosas reflexiones sobre el género, recurriendo a la bibliografía básica sobre el tema. En consonancia con Todorov (1970), define lo fantástico en función del contraste con lo real y, sobre todo, del efecto de ambigüedad resultante. “Solo en una atmósfera reconocible como formando parte de la vida corriente florece la planta de esta índole de literatura”, escribe (Sastre 1993: 134). Respecto al terror, supondría un grado más en la extrañeza que implica la ruptura con la idea de normalidad, propiciado el sentimiento freudiano de lo siniestro (cf. Freud 1979). Aunando ambos conceptos desemboca Sastre en su personal concepción del terror fantástico: “estamos ante una provincia de la literatura fantástica”, dice: “aquella que trata de cierta parcela del misterio que despierta una índole particular de terror. Dicho en menos palabras: es la parcela «siniestra» de la literatura fantástica” (Sastre 1993: 133).

En el tejido narrativo de *Necrópolis* se dan, efectivamente, todos estos ingredientes. Su aplicación, pese a todo, es un tanto irregular, lo cual ocasiona que su adscripción genérica se tambalee. La ambivalencia es el factor que más se repite en la maraña de relatos; de ella no se libra ni siquiera el motivo principal: así, el desenlace no aporta pruebas concluyentes sobre la veracidad de las resurrecciones. El fenómeno pasa sin pena ni gloria y, a falta de una explicación oficial, se achaca a los terrores del milenio, capaces de excitar la imaginación de la gente como lo hizo la emisión de Welles de *La guerra de los mundos*: “el filósofo Ortega y Gasset estudió, al principio de su vida intelectual, «Los terrores del año mil»”, se lee al final del libro; “aquí hemos estado ante los terrores del año dos mil” (307). Hábilmente, Sastre limita nuestro conocimiento al del narrador, dándonos solo de vez en cuando una perspectiva más amplia pero nunca omnisciente; gracias a ello, se hace imposible dilucidar la realidad o falsedad de los hechos aludidos. De esta manera, parafrasea esta limitación cognoscitiva uno de los personajes –Emmanolo–, en un comentario de tintes metanarrativos: “uno de los problemas que ahora nos planteamos [...] es el de la información que en esta casa podamos recibir sobre lo que está ocurriendo fuera de ella” (218).

Por lo que se refiere al resto de narraciones, el mecanismo es semejante: casi todas ellas han acaecido realmente –o eso aseguran sus relatores–, pero da la casualidad de que ninguna –excepto una– está protagonizada por los presentes. Tampoco aquí, pues, hay manera de certificar su autenticidad; a los efectos, es como si fueran inventadas. Y lo mismo se podría decir del relato en su conjunto: al ser obra de una voz en estado de tensión extrema, no sería descartable que su visión se hallase trastornada y que los episodios sobrenaturales fueran, en realidad, producto de su imaginación perturbada o de la sugestión general del milenio.

Desafortunadamente, no puedo detenerme a resumir y analizar la trama de cada narración por separado (14, contando la principal); tarea que, por otro lado, tampoco supondría una gran diferencia en la exposición de mi tesis respecto a *Necrópolis*. Me limito a señalar el seguimiento sastreano de las consignas distintivas –aun indispensables–

de lo fantástico y terrorífico en la mayoría de los cuentos: en el de la moto que viaja a la velocidad de la luz, en el del hombre que siembra el mal de ojo sin pretenderlo, en el que trata del origen extraterrestre de los padres de Mirna, en el del investigador que desaparece misteriosamente en la carretera, etc. Dicho respeto a los requisitos fundamentales del género se mantiene en la superficie; en un plano de mayor profundidad, empero, el discurso se desplaza hacia un territorio que podríamos calificar de *inespecífico*; y lo hace por diversas razones, de índole temática, estética y estilística, que engarzan con la poética, ya desgranada, de Sastre.

En una entrevista ofrecida veinte años antes de su aparición, anuncia el escritor que *Necrópolis* “será como una masa de terror «blanco» (real, político, policíaco) y de viejos mitos; de mitos en los que la humanidad ha tratado de objetivizar [*sic*] y reducir, en el curso de los tiempos, sus terrores ante las situaciones límites; particularmente ante la muerte” (Medina Vicario 1976: 103). Eso es, exactamente, lo que nos ofrece la novela, con una particularidad: la realidad acaba imponiéndose, como fuente del horror, a los hechos y criaturas sobrenaturales, a los citados mitos. En otras palabras: lo que, a la postre, prevalece es el discurso político, comprometido, de Sastre, mientras que el factor fantástico se va empequeñeciendo cada vez más, hasta casi desaparecer. Ya en *El lugar del crimen* sucedía esto, y así lo hacía notar un crítico: “la evidencia de la propaganda desequilibra los posibles efectos narrativos que podían haberse logrado de entremezclar más la idea con la exposición de esta” (Gómez Sánchez-Romate 1991: 28); en aquella novela, por lo demás, la abierta simpatía por la izquierda abertzale planteaba no pocos reparos de tipo moral<sup>8</sup>. En *Necrópolis*, si bien es cierto que la politización del discurso –o mejor dicho, su adscripción partidista– no es tan palmaria, se da, aun así, un innegable apartamiento, en el plano conceptual, de los modelos a los que, en principio, está homenajeando.

Como en otras obras suyas, demuestra Sastre solidaridad con el marginado, con el paria. En este particular, trae a la memoria a la inclasificable *Lumpen, marginación y jeringonça* (1980), oda a los apartados de la sociedad: los gitanos, los monstruos, los *freaks*, entre los que destaca la figura de King Kong. En el presente caso, los resucitados le sirven de apropiada metáfora: en ellos se simboliza la soledad y desarraigo, pero también otros aspectos tales como la alienación del individuo en la sociedad moderna o la persecución política de grupos muy concretos. Varios pasajes dan cuenta de esta instrumentalización. Respecto al sujeto manipulado por los medios e ideológicamente anulado, asistimos a la siguiente conversación entre Emmanolo y Paca:

No es necesario llegar a Haití –comentó Emmanolo– para que tratemos con verdaderos zombies, aunque no hayan pasado por ese trámite macabro de haber estado enterrados en una tumba. Viven en una gran estupidez, fabricada por los periódicos, las radios y, sobre todo, la Televisión. Se cruza uno en la calle con esas gentes y nos miran desde el otro lado, el de la idiotez adquirida en esta sociedad.

–En esta sociedad de mierda –apuntó Paca. (Sastre 1993:79)

<sup>8</sup> Véase, a este respecto, la incendiaria crítica que dedica David Torres (2009) al prólogo de esta novela, en la que Sastre, irónicamente, se declara “[a]dmirador de E.T.A. –de Ernesto Teodoro Amadeo– Hoffman (que quede bien claro, señor juez)”.

Y por lo que se refiere a la identificación con el oprimido, nos topamos con estas dos citas, a cuál más significativa:

Cada uno trajo a colación algún recuerdo del tiempo en que, ya en calidad de rojos o de terroristas, se había sufrido una presión social semejante a la que estos muertos vivientes, o vivientes exmuertos, podían estar sufriendo a estas horas de incertidumbre. (91)

¿Habrán resus circulando por ahí y tratando de ser aceptados como personas cualquiera? ¿Habrán ya polis que se hacen pasar por resus y que, en el futuro, se infiltrarán en sus organizaciones, si es que esos muertos vivos acaban organizándose? (106)

En el programa sastreano, esta equiparación es coherente. En el ámbito fantástico y terrorífico, por el contrario, colisiona con el tratamiento acostumbrado de la figura del monstruo, no tanto por la identificación en sí –rastreado en innumerables relatos (pensemos, sin ir más lejos, en *Frankenstein*)–, ni por la identidad de los colectivos figurados, sino por lo obvio de la alusión y su patente dependencia de un propósito no literario. Lo mismo sucede en los relatos intercalados: Sastre combina fenómenos macabros y paranormales, dignos de la mejor antología del género, con experiencias de militantes comunistas, de tono abiertamente político, en los que lo siniestro y sobrenatural brillan por su ausencia. Esta mezcla genera un desequilibrio en el conjunto que termina encubriendo el fin comprometido. Así lo constata la militarización de las calles: a partir del establecimiento del estado de excepción, la principal amenaza –por no decir la única– pasa a ser el ejército, con sus vesánicos generales y sus matanzas injustificadas (como la que llevan a cabo con una familia de gitanos, que los protagonistas presencian horrorizados desde su puesto de observación). De tal deslizamiento se percibe Mirna cuando observa: “es una situación bastante grave [...] y, cosa extraña, no lo es tanto por su carácter fantástico y misterioso sino por hechos como este que ahora se está produciendo y que no tiene [*sic*] nada de fantástico” (213). Al igual que sucedía con la lectura metafórica del monstruo, la presencia del ejército no resulta un elemento extraño a la tradición del terror y lo fantástico (pensemos, por ejemplo, en otra ficción de zombies: *28 días después*; o aun en la pieza de Sastre *Las cintas magnéticas*, donde los soldados resultan ser verdaderos hombres lobo); sí lo es, en cambio, su preeminencia, su manifiesta subordinación al nivel ideológico, en detrimento del estrato específicamente terrorífico, previo a la exégesis política.

La condena al estamento militar se combina, por si fuera poco, con la ya glosada simpatía de Sastre por los movimientos revolucionarios, incluso por los que recurren al terrorismo para alcanzar sus fines. Así, en un momento dado, Emmanolo, tras aludir abiertamente al sastreano *Prólogo patético* (1950) –drama en el que el autor propone un análisis de este tipo de conductas sociopolíticas–, confiesa:

Yo siento una mezcla de horror y simpatía por quienes deciden emprender ese viacrucis, a cuyo final se imaginan, no sé, una liberación, una revolución... “Y vi un mundo nuevo y una vida nueva”, como se lee en el Apocalipsis. (98)

Este desajuste tiene su correlato, como ya previne, en los planos estético y estilístico. En este caso el problema no tiene que ver con el componente ideológico, sino con el registro adoptado para vehicular la narración: o sea, con el *cómo*, no con el *qué*. Así es: tal es la voluntad de evitar la artificiosidad y el extrañamiento en la representación, que esta acaba derivando a menudo en la trivialidad y el casticismo. Fijémonos, por ejemplo, en la manera de hablar de los personajes, rebosante de coloquialismos y regionalismos; así, en sus alocuciones –especialmente en las de Paca e Hilario– nos salen al paso expresiones de este jaez: “me tomo un cachito de chorizo y me pimplo otro whisky mientras miro el panorama” (25); “andar por la calle como Pedro por su casa” (60); “dándole mulé antes de cepillárselo sexualmente” (90); “un poco de reposo te sentará de rechupete” (107); “¿Habrá empezado el Apocalipsis y yo con estos pelos?” (295), etc.

Esta degradación retórica es la manifestación más visible del hiperrealismo planteado por Sastre. El mismo es igualmente rastreable en ciertos episodios lindantes con el esperpento o la astracanada, como el golpe de estado del general Masilla, en detalles *cañí* como el bocadillo de gallinejas o la “tortillita de escabeche” que engulle Hilario al inicio del experimento, o en la precisión geográfica del relato, lleno de referencias a calles y lugares del madrileño barrio de La Elipa (detalle que contrasta con las resonancias connotativas del eje temporal: noviembre, el mes de los difuntos por antonomasia). Por supuesto, gran parte de estos elementos vienen modulados por un evidente filtro irónico. La cuestión es si tal filtro puede convivir sin perjuicio con las emociones que todo relato de terror genuino pretende suscitar. A mi juicio, si afecta a la trama y no a aspectos circunstanciales (como me parece que ocurre en *Necrópolis*), no: el riesgo de caer en la (auto)parodia es demasiado fuerte.

En fin, el tanteo con los límites es tan temerario, que finalmente el relato se yergue en un terreno de nadie, a medio camino entre la alegoría política y el cuento de miedo, por un lado, y el tono decadente propio del género y la mirada costumbrista, por otro. Dicho de otra manera: temáticamente, pesa demasiado el factor ideológico, mientras que, genéricamente, incorpora elementos difícilmente compatibles con el espíritu de un relato de terror. La descompensación se extiende, para terminar, al plano argumental: aunque en ocasiones logra crear tensión, la intriga se ve truncada por constantes interrupciones y por numerosos momentos anticlimáticos. El abandono del narrador, por ejemplo, es elocuente a este respecto: a fuerza de jugar con la ambigüedad y lo insólito, desemboca en el más puro desconcierto; inesperado e incoherente, deja al lector confundido. En las siguientes palabras de Olsson se trasluce esta perplejidad, como si también él se diese cuenta de las contorsiones a las que está siendo sometido el género (nótese, por otro lado, la clamorosa caída de registro):

Una historia no puede terminar así, pensé. Era como un azucarillo que se disolvía de pronto; como un [*sic*] apócope indecente, traído por los pelos, un interruptus sin sentido. Era como si, de un momento a otro, se hubiera escuchado un ronquido de agua última que se escurre por un desaguadero, y entonces yo me había quedado solo y solo y más solo que la muerte. ¡Esto no puede terminar así!, grité entonces. ¡Es un cuento de mierda, Dios mío, si acaba de este modo! ¿O no? –medité luego–. ¿Será un buen desenlace abandonar a un personaje ápodo en una soledad sin sentido?

Pues, ¿qué ha ocurrido en esta casa? ¿Habrá soplado sobre nosotros un viento de locura? (286-287)

El sesgo autorreferencial de este párrafo no pasa inadvertido. En este caso, no obstante, no se trata tanto de una reivindicación del género o de una justificación por haberse acogido a él, cuanto de una disculpa por no haber sabido hacerlo mejor. Habrá, por supuesto, quien aduzca una intención irónica en estas palabras, como en el empleo de un léxico popular. Es muy posible, sobre todo considerando el gusto sastreano por el tópico de la falsa modestia, o *captatio benevolentiae*: en *Necrópolis*, en concreto, este se repite prácticamente en todos los exordios de los relatos intercalados, aparte de en el principal<sup>9</sup>. En vista de esto, la lectura irónica no es en absoluto descabellada. Ahora bien, quien la esgrima para explicar este pasaje también tendrá que convenir que, debido al elevado grado de ironía, la condición de *Necrópolis* como relato de terror, ya puesta en duda por la obviedad de sus referencias políticas y por la contaminación costumbrista, queda del todo desacreditada. Solo restaría elucidar si tal deconstrucción figuraba entre los objetivos de Sastre, como parece ser el caso de buena parte de sus *Ejercicios de terror*<sup>10</sup>. En este particular no se pueden hacer sino elucubraciones. A mi manera de ver, lo que intentaba nuestro escritor consistía en llevar al límite la síntesis que glosaba en párrafos anteriores, extremando los componentes temáticamente dispares y desplegando todas sus estrategias como narrador. No creo, sin embargo, que pretendiese parodiar los referentes ni, mucho menos, desacreditar la tradición fantástico-terrorífica, de la que, como ha quedado bien claro, se considera un ferviente seguidor. El desigual resultado es, a todas luces, fruto de una apuesta demasiado arriesgada, que, aparte de generar la incompreensión del lector (del medio y, sobre todo, del de género), termina por volverse contra sí misma, dando a luz un producto sumamente heterodoxo –más próximo, por ende, a *El lugar del crimen* que a la celebrada *Las noches lúgubres*– y poniendo en tela de juicio el proyecto de conciliación apuntado por Sastre. Esto no quiere decir, por supuesto, que el experimento no mereciera la pena. Es obvio, aun así, que *Necrópolis* no cumple con las expectativas, ni del público ni, esotro (casi) seguro, del propio autor, empeñado en su escritura durante treinta largos años.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBORNOZ, Aurora de (1993 [1971]) “La prosa narrativa de Alfonso Sastre”. En: Mariano de Paco (ed.) *Alfonso Sastre*. Murcia, Universidad: 81-96.
- BALESTRINO, Graciela (2008) *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*. Hondarribia, Hiru.

<sup>9</sup> Tomemos, como muestra, esta reflexión sobre el acto narrativo de Mirna, donde cita a uno de los grandes de la tradición de lo macabro, modelo confeso de Sastre: “ha quedado larga la introducción y el relato va a ser muy corto. También en esto Edgar Allan Poe lo hacía mejor, y si la introducción temática se prolonga a veces mucho, después el relato guarda un equilibrio con aquella cabeza. Pero esto mío va a ser, a poco que me descuide, un enano macrocéfalo” (Sastre 1993: 162).

<sup>10</sup> Para un estudio sobre la desmitificación llevada a cabo en esta obra, cf. Carrera Garrido (2013: 42-48).

- CARRERA GARRIDO, Miguel (2013) "Dimensiones del terror fantástico en *El escenario diabólico*, de Alfonso Sastre". *Anales de la literatura española contemporánea* (Temple University). 38 (3): 35-57.
- CARROLL, Noël (2005 [1990]) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, Antonio Machado.
- CAUDET, Francisco (1984) *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid, Ediciones de la Torre.
- (1993 [1982]) "Alfonso Sastre y su *Crítica de la imaginación*". En: Mariano de Paco (ed.) *Alfonso Sastre*. Murcia, Universidad: 55-63.
- CLAUDÍN, Víctor (1978) "Imaginación y dialéctica: una entrevista con Alfonso Sastre". *El Viejo Topo* (Mataró). 18: 49-53.
- FREUD, Sigmund (1979 [1919]) "Lo siniestro". En: E.T.A. Hoffmann (ed.) *El hombre de la arena*. Barcelona, José J. de Olañeta Editor: 9-35.
- GENETTE, Gérard (1989 [1962]) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M<sup>a</sup> José (1991) "El lugar del crimen o los márgenes de la realidad". *Anthropos* (Barcelona). 126: 67-70.
- LLOPIS, Rafael (1985) "El cuento de terror y el instinto de la muerte". En: VV.AA. *Literatura fantástica*. Madrid, Siruela: 93-103.
- LOVECRAFT, Howard Philips (2002 [1927]) *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid, Alberto Santos Editor.
- MARRA LÓPEZ, José Ramón (1964) "Alfonso Sastre narrador: un nuevo realismo". *Ínsula* (Madrid). 212-213: 10.
- MEDINA VICARIO, Miguel Ángel (1976 [1973]) "Alfonso Sastre". En: *El teatro español en el banquillo*. Valencia, Fernando Torres Editor: 99-104.
- OLIVA, César (1992) "Alfonso Sastre en la tragedia compleja". *Primer Acto* (Madrid). 242: 40-45.
- ROAS, David (2011) *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- SASTRE, Alfonso (1964) "Prefacio". En: *Las noches lúgubres*. Madrid, Horizonte: 9-12.
- (1982) "Nota para una nueva edición, que no se hizo". En: *Las noches lúgubres*. Madrid, Emiliano Escolar Editor: 13.
- (1989) "Una nota para esta edición". En: *Las noches lúgubres I. Las noches del Espíritu Santo*. Madrid, Valdemar: 9-11.
- (1993) *Necrópolis o los Amigos de Bram Stoker*. Madrid, Grupo Libro 88.
- (1997) "Notas para una sonata en mi (menor)". En: Eva Forest (coord.) *Alfonso Sastre o la ilusión trágica. 50 años de teatro*. Hondarribia, Hiru: 13-52.
- (2012) "Interior noche. Páginas apócrifas del diario nocturno de Alfonso Sastre". En: *En el cuarto oscuro. Ocho historias para un cine de terror*. Hondarribia, Hiru: 7-21.
- TODOROV, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil.
- TORRES, David (2009) "A Sastre le hacen un traje". *Tropezando con melones. Blog de David Torres*. 9.06.2009. [http://www.hotelkafka.com/blogs/david\\_torres/?p=273](http://www.hotelkafka.com/blogs/david_torres/?p=273) [05.05.2013]