

La escenificación fantástica del horror y la exploración visionaria de lo oculto en *Breviario negro* de Ángel Olgoso

JUAN HERRERO CECILIA *

RESUMEN: El objetivo de nuestro artículo consiste en intentar poner de relieve la originalidad y la riqueza expresiva e imaginativa del libro de Ángel Olgoso titulado *Breviario negro* en su manera de tratar y de reelaborar toda una serie de temas relacionados con la *escenificación fantástica* del horror legendario, gótico, monstruoso, y con la exploración visionaria de lo onírico, lo oculto, lo apocalíptico. Observaremos cómo el autor enfoca la escritura del fenómeno extraño e inexplicable desde la perspectiva de lo “fantástico posmoderno” deteniéndonos en los procedimientos descriptivos y narrativos empleados, y en el tipo de retórica y de poética escogida para evocar los enigmas de la identidad y la transgresión de los esquemas ordinarios de lo natural y lo racional.

PALABRAS CLAVE: Ángel Olgoso; lo fantástico “posmoderno”; escenificación del horror legendario y mítico; exploración visionaria de lo onírico; retórica de la fantasticidad; alteración y transgresión de la identidad.

ABSTRACT: This article is aimed at highlighting the innovation and the expressive and imaginative power of Angel Olgoso’s *Black Breviary* through the analysis of the ways it takes over and redevelops a whole series of themes related to the fantastic dramatization of legendary, gothic, and monstrous horror, as well as to the visionary exploration of the oneiric, the unseen, and the apocalyptic. I will observe the author’s approach to the strange and inexplicable phenomenon from the standpoint of the “postmodern fantastic”, closely examining the descriptive and narrative devices and the kind of rhetorical and poetical strategies chosen to express the mysteries of identity and the transgression of the ordinary rules of the natural and the rational.

KEYWORDS: Ángel Olgoso; Dramatization; Identity; Identity transgression; Legendary and mythical horror; Oneiric; Postmodern fantastic; Rhetoric of the fantastic.

* Departamento de Filología Moderna – Universidad de Castilla-La Mancha – UCLM – 13071- Ciudad Real – Ciudad Real –Espanha.E-mail: juan.herrero.cecilia@gmail.com

Introducción

En el presente estudio vamos a intentar analizar y comentar *Breviario negro* (Menoscuarto Ediciones, 2015), la última obra publicada de Ángel Olgoso. Se trata de un libro atractivo que juega con los esquemas del relato breve y del microrrelato que sirven aquí para escenificar o “mostrar”, en el entramado verbal de cada texto con gran riqueza de imágenes y una especial fuerza expresiva, extraños y asombrosos acontecimientos o fenómenos *fantásticos* que producen en la mente del lector un efecto intenso de horror, de desconcierto y de fascinación. No es, sin embargo, una obra fácil de comentar, porque contiene una gran variedad de temas, de tonos y de estilos.

En una entrevista publicada en la Revista electrónica *todoliteratura.es*, el autor afirma que este libro constituye “una forma de contrarrestar las pesadillas de una realidad hostil con pesadillas seductoras, medidas, variadas, hermosas incluso, contadas con orden, concisión y esmero”. Y señala lo siguiente:

Las flores creadas a partir de las ruinas es lógico que nazcan sombrías. Tengo la sensación de haber visitado la frontera que separa el mundo del trasmundo, de haber removido los miasmas de lo real para ver más claro lo que se esconde bajo la perturbadora, la enfermiza, la abismal zona de sombra (OLGOSO, 2015b).

Para conseguir suscitar la impresión de horror o de terror en la mente del lector, Olgoso ha recogido y reelaborado, con un estilo original, toda una serie de temas y de tópicos que guardan relación con el horror de tipo *legendario*, *gótico* y *neogótico*¹, pero tratándolos, como veremos más adelante, desde una perspectiva “posmoderna” y adoptando tonos, estilos, formas y estrategias de enunciación y de narración muy diversas. Esta obra contiene además otros aspectos significativos como la exploración visionaria de lo oculto (es decir, lo que oculta la realidad aparente y superficial) y un acercamiento a la dimensión poética de lo fantástico en la línea surrealista, sin olvidar tampoco una cierta dimensión alegórica y metafísica².

Cuando decimos que los relatos de *Breviario negro* responden, en su mayoría, a una estética de lo fantástico relacionada con la “mostración” de un fenómeno extraño, terrorífico o monstruoso, no pretendemos afirmar que este tipo de estética sea la única que caracteriza al género literario de lo *fantástico*, pues, desde los comienzos del género, existen relatos importantes que cultivan la estética de la “*indeterminación*” o de la misteriosa ambigüedad del fenómeno inquietante percibido por el personaje o por el narrador-personaje. Lo fantástico

¹ Llamamos lo fantástico “neogótico” a los relatos de ciertos escritores como Lovecraft, Clive Barquer y Stephen King, por ejemplo, que, en los siglos XX y XXI, han llevado al extremo, recurriendo a una retórica especial, la estética del horror que habían iniciado, a finales del s. XVIII y primeros del s. XIX, los autores de la llamada “novela gótica”, como Horace Walpole (*El castillo de Otranto*, 1765), M.G.Lewis (*El Monje*, 1795), Charles Robert Maturin (*Melmoth el Errabundo*, 1820), William Godwin (*Las aventuras de Caleb Williams*, 1794), etc., que ha sido continuada por Sheridan Lefanu, Bram Stoker y otros en el siglo XIX.

² Olgoso ha cultivado la estética del horror gótico o legendario en obras anteriores, como se puede observar, por ejemplo, en *Los demonios del lugar* (2007) y en *Las frutas de la luna* (2013).

de esta segunda orientación es de tipo hermenéutico o “interpretativo”, y ha dado lugar a diversas teorías sobre el concepto de lo *fantástico* en literatura que, a veces, han pretendido presentarse como exclusivas. La más conocida es, sin duda, la teoría de Todorov (1970) que reduce lo fantástico al tiempo que dura la *vacilación interpretativa* (del lector “implícito en el texto”) sobre el carácter del fenómeno inexplicable. Dicho fenómeno podrá ser explicado como una confusión del sujeto perceptor o como una ilusión de la imaginación (y por lo tanto no altera el orden natural), o bien como un fenómeno especial que responde a leyes desconocidas o a una intervención sobrenatural. Cuando se opta por una de estas dos respuestas, Todorov afirma que se abandona el campo de lo fantástico y se entra en el de lo extraño o en el de lo maravilloso³. La búsqueda de un tipo de *explicación* (por el personaje y por el lector) desempeña aquí un papel fundamental. Mientras que en la estética de la “mostración”, el fenómeno desconcertante se hace *visible* en el texto, y el lector percibe con inquietud la ruptura o la transgresión del orden natural o racional. Como afirman Bozzeto y Hutier, en los textos modernos de horror, lo mismo que en los textos góticos como “El Monje” de Lewis, el “monstruo” aparece representado a plena luz y “produce un efecto de horror visceral porque lo tenemos delante de los ojos en el marco de una “aparición” cuya realidad nos parece insostenible” (BOZZETO & HUTIER, 2004, p. 54)⁴.

Según Mellier, el modelo de la “indeterminación”⁵ y el modelo de la “mostración”, aunque puedan parecer incompatibles, no lo son en realidad, porque pueden enfocarse como tendencias complementarias: “Como un juego de tensión entre ambivalencia y determinación, incertidumbre y presencia, y no como dos sistemas de representación incompatibles [...] necesariamente contradictorios o exclusivos el uno del otro” (MELLIER, 1999, p. 19)⁶. Por eso, podemos afirmar que, más allá de las orientaciones estéticas diferenciadas, de la variedad de los temas abordados y de la diferente sensibilidad de cada escritor, el concepto literario de lo fantástico contiene un núcleo común que constituye su especificidad como género y que le diferencia de otros géneros más o menos próximos⁷. En efecto, se considera que un texto pertenece al género fantástico si narra o describe la transgresión o la subversión de las fronteras y las leyes naturales y racionales en una historia imaginaria inscrita dentro de un contexto realista, donde va a suceder algo que, en principio, no debería suceder y sin embargo sucede. Caillois afirma que “lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una ruptura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real [...] Lo fantástico supone la solidez

³ “Le fantastique c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d’imaginaire (TODOROV, 1979, p. 29). “L’hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique” (Ibid. p.36).

⁴ La traducción es nuestra.

⁵ Aunque la estética de la “indeterminación” solo aparece de forma esporádica en *Breviario negro* (ver, por ejemplo, el texto titulado “La miel de lo visible”), debemos señalar que Olgoso ha cultivado también la estética de la inquietante extrañeza en algunos relatos de otras obras como, por ejemplo, el relato titulado «Los palafitos» en *Los demonios del lugar* (2007), o «El síndrome de Lúgrís» en *Las frutas de la luna* (2013).

⁶ La traducción es nuestra.

⁷ Sobre las teorías y definiciones en torno a lo fantástico, ver, por ejemplo: David Roas (2001, 2009, 2011); Rosalba Campra (2008); Roger Bozzetto (2001), R. Bozzetto & A. Huftier (2004), Michel Viegnes (2006), Rachel Bouvet (1998), Charles Grivel (1992), Irène Bessière (1974), Louis Vax (1965), etc.

del mundo real, pero para asolarlo mejor” (1970, p. 8 y p. 9). Mellier, por su parte, recuerda que lo fantástico escenifica una crisis de nuestra visión de la realidad y por eso necesita tener como referencia el mundo real de la vida ordinaria y la estética de la “verosimilitud”: «Le fantastique ne se donne à lire que selon un discours de la *mimésis* ; qu’il soit sa rupture, son renversement ou son envers, sa fiction est indéfectiblement indexée sur le réel» (MELLIER, 1999, p. 44). El lector percibe el efecto fantástico porque la representación realista del mundo sufre una ruptura o una perturbación.

Debemos señalar, por otro lado, que desde su nacimiento a finales del siglo XVIII y hasta la actualidad, el género literario de “lo fantástico” ha ido evolucionando en el planteamiento de los temas tratados y en la exploración de lo extraño y de lo inexplicable. Los expertos hablan de tres grandes etapas en la evolución del género: a) Lo fantástico romántico; b) lo fantástico moderno; c) Lo fantástico posmoderno.

No podemos detenernos aquí en explicar con detalle lo que se debe entender por cada una de estas etapas. Diremos solamente que en lo que se refiere a lo “*fantástico romántico*” (Hoffmann, Nodier, Poe, Gautier, etc.), lo *sobrenatural* desempeña un papel fundamental manifestando una fuerte ruptura o transgresión frente al mundo ordinario o “natural”. En la segunda mitad del siglo XIX, Maupassant, con sus relatos de angustia, contribuyó de manera significativa al surgimiento de lo que llamamos lo “*fantástico moderno*” entendiéndolo como algo diferente de lo fantástico “romántico”. Él sitúa lo *fantástico* en el misterioso poder de las obsesiones irracionales que pueden llegar a destruir al alma humana, en el miedo a lo desconocido, a lo Invisible y a lo incomprensible, es decir, en los límites del conocimiento humano ante la misteriosa realidad de la vida y del universo. Por eso, lo extraño que nos amenaza, ya no depende de la intromisión de una fuerza sobrenatural, sino que está motivada por hechos *reales*, más o menos insólitos o perturbadores, que nos resultan incomprensibles o inexplicables. Estos fenómenos producen un descontrol de la imaginación y una sensación de inquietud, de desconcierto o de angustia en el sujeto humano. Por eso, el modelo para Maupassant no es Hoffmann ni Poe, sino Turgueniev, sobre el cual dice: « Avec lui, nous sommes brusquement traversés par des lumières douteuses, qui éclairent seulement assez pour augmenter notre angoisse». Y precisa lo siguiente : «Il n’entre point hardiment dans le surnaturel, comme Edgar Poe ou Hoffmann; il raconte des histoires simples où se mêle seulement quelque chose d’un peu vague et d’un peu troublant » (MAUPASSANT, 1987, p. 98).

Esta concepción de lo fantástico “moderno” viene a cuestionar, a su manera, la perspectiva racionalista y positivista del mundo, y explora su superficialidad y sus insuficiencias ante la angustia y la inquietud que nos producen ciertas situaciones, miedos y obsesiones que surgen en el contexto de la vida “real”. Bozzetto (1992) ha explicado que lo “fantástico moderno” ya no recurre al choque con lo sobrenatural sino que parte de lo que nos parece irracional o absurdo porque ello se nos presenta como un elemento perturbador, una especie de desastre “que se insinúa a través de ínfimos intersticios que vienen a subvertir los cimientos de lo que consideramos la realidad cotidiana” (BOZZETTO, 1992, p. 216)⁸.

⁸ Sobre lo fantástico “moderno” y “contemporáneo”, ver también Bozzetto & Hutier (2004).

En cuanto a lo «*fantástico posmoderno*» (sobre lo cual se viene hablando en los últimos años), diremos que es un concepto difícil de precisar porque existen opiniones diversas sobre su contenido relacionado con el cuestionamiento de la noción de “realidad”. En efecto, a lo largo del siglo XX y en la actualidad, han aparecido planteamientos científicos (la teoría sobre la Relatividad, la física cuántica) y filosóficos (la Fenomenología, las teorías de Bergson, Jung, Bachelard, y otros) que han cuestionado el concepto de “realidad” tal como lo entendía la visión racionalista y positivista del mundo desde los postulados de la Razón crítica que abrieron el camino de la “modernidad” a partir de los pensadores de la Ilustración. En relación con esos postulados surgieron en el siglo XIX los mitos *positivistas* de la Ciencia y del Progreso, considerados como fuerzas liberadoras de todos los males y miserias de la Humanidad. El espíritu “romántico” creó también el mito de la Nación buscando en la lengua y en la cultura el elemento unificador del “alma de un Pueblo” estableciendo su “identidad” diferenciada y ensalzando su expansión y su dominio sobre las “otras naciones”. En paralelo con estas aspiraciones, Marx, con su concepción dialéctica del “materialismo histórico”, mitificó el ideal de la Revolución social concibiéndola como una transformación de la Historia por medio de la lucha del proletariado contra la explotación capitalista con el objetivo de implantar el Comunismo y liberar a la Humanidad de todas las “alienaciones”.

Pero la Historia del siglo XX, con dos Guerras Mundiales catastróficas, la degradación de los derechos humanos oprimidos por los regímenes totalitarios, la caída del muro de Berlín y del “comunismo” soviético, han demostrado el fracaso de las ideologías “revolucionarias” y “nacionalistas”. Para evitar enfrentamientos fratricidas, Europa ha optado por el camino de la concordia y de la unidad entre las naciones y por el respeto a la dignidad de los individuos. Pero éstos tienen que asumir sus propias responsabilidades y enfrentarse a la compleja realidad del mundo contemporáneo en permanente transformación, un mundo en el que los desafíos y los riesgos derivados de los avances tecnológicos pueden conducir hacia la despersonalización del individuo y hacia la destrucción de la Humanidad. El concepto de “realidad” es ahora algo inestable, confuso y abierto a la exploración de múltiples dimensiones que se ofrecen a la imaginación, a la ensoñación y también a la angustia de la mente humana.

Hemos entrado así en el mundo de la “*posmodernidad*”. En este contexto, lo “*fantástico posmoderno*” sigue explorando, a través de la literatura y del arte, los fenómenos extraños y desconcertantes que acechan al individuo, y las transgresiones de lo natural y de lo racional. Pero ya no se trata de contraponer lo extraño y lo inexplicable frente a la estabilidad de las leyes o de las normas racionales. Lo que consideramos “normal” no es algo estable y fijo. Puede desmoronarse en cualquier momento y ser invadido o subvertido por lo irracional, lo insospechado, lo maléfico o lo monstruoso. La imaginación creadora del escritor tiene ahora un camino mucho más libre y mucho más sorprendente para explorar la inquietante extrañeza que se encuentra en el interior mismo de nuestras vivencias, ensoñaciones y obsesiones, relacionadas con la problemática compleja de nuestra propia identidad (desdoblamiento, duplicidad y desquiciamiento de la conciencia), con el misterioso dinamismo del deseo y de la relación con el “Otro” (amor, odio, perversidad) y con los enigmas de la Vida y de la Muerte.

La creación literaria puede escenificar en cuentos o relatos situaciones inquietantes en las que el personaje asiste a la alteración conflictiva del mundo ordinario y sentirse inmerso en otro orden de realidad. En encontramos este tipo de transformación o de alteración (jugando a veces con la ironía y el humor) en los relatos fantásticos de José María Merino, Cristina Fernández Cubas, Ángel Olgoso, David Roas, Fernando Iwasaki, Félix J. Palma, Juan Jacinto Muñoz Rengel y Cecilia Eudave, por ejemplo.

Para Michel Viegnes (2005), lo fantástico es una categoría estética que supera los límites de un género literario y se manifiesta también en el cine y en la pintura. Es “fantástica” toda obra artística que nos conduce a reconsiderar nuestro concepto de la realidad, sus límites y sus reglas. Esa obra produce un efecto de desestabilización o de *extrañamiento* en el destinatario. Según Viegnes, lo fantástico subvierte desde el interior el paradigma cultural que define la noción de lo “real” persiguiendo un objetivo *perturbador* de lo construido por la razón. Por eso mismo, “lo fantástico es una rebeldía contra la decepción del mundo, un esfuerzo por introducir un suplemento indefinido de sentido en el campo de la experiencia humana” (VIEGNES, 2005, p. 45)⁹.

David Roas, por su lado, afirma que, para el escritor “posmoderno”, la ficción se convierte en un artefacto que genera y explora su propia concepción de la realidad mediante la “autorreferencialidad” (ROAS, 2011, p. 153).

En los textos de *Breviario negro*, encontramos la puesta en cuestión de nuestra concepción de la “realidad”, el objetivo “perturbador” del que habla Viegnes y la “autorreferencialidad” a la que se refiere Roas. En efecto, las ficciones de Olgoso se presentan como un mundo “posible” que impone su propia realidad al lector, organizada con un tono y un estilo “realista” y también hiper-realista, que viene a “perturbar” precisamente nuestra concepción habitual de la realidad ofreciéndonos un “suplemento de sentido”. Para conseguirlo, Olgoso, como anunciábamos más arriba, ha recurrido a la exploración y explotación de una retórica especial del “horror”. Jugando con el procedimiento que en la narratología se conoce como la “puesta en abismo”, en el texto titulado “Los caballos pensantes de Elberfeld”, nos presenta un narrador que, dirigiéndose a un enigmático interlocutor, le dice: “Le pido un cuento, que me sorprenda cada noche con la fascinación que procura el horror” (BN, p. 151)¹⁰. Esta afirmación es significativa porque implica que el horror en un “cuento” (es decir, el horror evocado dentro de un relato de ficción) debe “sorprender” y “fascinar” al lector.

La retórica del horror ha sido analizada por Denis Mellier en su libro *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur* (1999) partiendo de los esquemas de la *novela gótica* y observando cómo la escritura del exceso para mostrar en el texto la figuración de lo terrorífico, fue continuada por Lovecraft, en el siglo XX, para llevar al extremo el terror fantástico. Mellier señala que la escritura del exceso, para hacer perceptible el terror fantástico, conduce al exceso de la escritura que va a configurar el espectáculo de lo terrorífico apoyándose en los efectos de lo hiperbólico y de lo innombrable. La explotación

⁹ La traducción es nuestra.

¹⁰ Las referencias a los textos de *Breviario negro* serán citadas empleando la abreviación *BN* y el número de página. La edición citada será: OLGOSO, Ángel (2015a), *Breviario negro*. Palencia, Menoscuarto Ediciones.

de las figuras de la retórica del exceso terrorífico implica, por lo tanto, una concepción del lenguaje y del poder de la escritura. Se trata de producir en el texto una imagen mental capaz de impresionar y de horrorizar al lector por la manera de narrar y de describir un fenómeno o un acontecimiento aterrador. Dado que, a diferencia de los medios cinematográficos, el texto fantástico no puede recurrir a los efectos especiales para hacer ver en la pantalla la impactante aparición del monstruo con sus extraordinarias máscaras, Mellier afirma que “el texto fantástico no dispone nada más que del lenguaje y de las imágenes para mostrar al monstruo y realizar el suspense aterrador” (MELLIER, 1999, p. 163)¹¹.

De una manera semejante al análisis realizado por Mellier para poner de relieve la “escritura fantástica del exceso” en la obra de Lovecraft, vamos a tratar de observar cómo funciona en *Breviario negro* la retórica sorprendente y fascinante del horror con la que Olgoso ha logrado evocar, con una fuerza imaginativa y expresiva especial, lo asombroso, lo terrorífico, lo innombrable, lo monstruoso adoptando una estética fantástica “posmoderna”. Nuestro objetivo principal consistirá, por lo tanto, en poner de relieve cómo se produce el “efecto fantástico” desde la escritura y la estética específica que Olgoso ha cultivado en este libro tan singular.

1. Sobre los contenidos de la estética fantástica del horror en *Breviario negro*: temas, géneros, estilos.

Pensamos que el Prólogo que ha redactado el escritor José María Merino para la edición de *Breviario negro* recoge de una manera breve y resumida, las principales características de los temas, los estilos y los objetivos “perturbadores” del libro. El Prólogo, titulado “Luz oscura”, nos parece bien significativo en relación con la estética del libro, porque este título contiene un oxímoron, es decir una fusión de conceptos contrarios, dado que, normalmente la “luz” se entiende como un fenómeno que “ilumina” y aporta algo de “claridad”. Ahora bien, aquí, “luz oscura” sería una luminosidad “sombria” que inquieta porque perturba y confunde lo que nos parecía “claro”. La figura sorprendente del oxímoron está presente también en *Breviario negro*, el título que ha escogido Olgoso para su libro, dado que un “breviario” es un libro o repertorio de lecturas religiosas y de oraciones, empleado por los sacerdotes y los frailes para alabar a Dios y mantener un contacto con Él. En este sentido, un “breviario” no puede ser calificado como “negro”, porque este término connotaría algo considerado impío, perverso o satánico. Pero en el caso del libro de Olgoso, tenemos que entenderlo como un libro que se propone inquietar al lector, porque explora lo tenebroso desde una óptica de transgresión o de subversión de lo que consideramos “normal”, es decir, de los esquemas naturales y racionales. El mismo Olgoso señala lo siguiente en la Entrevista a la que nos hemos referido más arriba:

¹¹ La traducción es nuestra. (“Le texte fantastique n’a finalement à sa disposition que du langage et des figures pour montrer le monstre et réaliser son suspense terrifiant”).

La Academia define “Breviario” como la recopilación de oraciones y cantos destinados a los oficios litúrgicos. Quizá algunas de las breves oraciones paganas que componen esta Opus Nigrum (escritas en tiempos de aniquilación y negros remolinos) traten de refrescar la fiebre que puede producir la maldad humana, de transformar la ira o el dolor en algo luminoso (OLGOSO, 2015b).

Merino ha percibido bien que las “breves oraciones paganas” del libro de Olgoso relatan unas historias inquietantes, con una “escritura estupendamente desarrollada”, y concluye que esas historias resultan *luminosas* porque adquieren con plenitud la “resonancia sombría” y, “más allá del género fantástico o terrorífico”, consiguen “entre lo narrativo, lo poemático y lo filosófico, consolidar un sólido interrogante existencial e iluminar – con luz oscura, eso sí – unos cuantos asuntos que siguen siendo sustantivos para lo que somos, pese a quien pese” (BN, p.14). Pero antes de llegar a esta conclusión, ha trazado desde una perspectiva global una serie de observaciones importantes sobre los contenidos temáticos, el estilo y las técnicas narrativas de *Breviario negro*, que nos parece oportuno recoger aquí.

a) Merino precisa, en primer lugar, que la variedad de *matices* que adoptan las 41 piezas que contiene el libro responden por lo general a la estética del género fantástico, abierta a lo “ominoso y hasta lo francamente terrorífico” (BN, p. 9), trascendiendo, por lo tanto, los límites del género.

b) En lo que se refiere a la forma de la narración/enunciación de los textos y a su relación con ciertos géneros y subgéneros literarios, los clasifica en dos grandes tipos: los “*cuentos*” propiamente dichos, y las “*estampas*” (BN, p. 9-10). Sobre estos dos tipos de textos trataremos específicamente más adelante.

c) En cuanto a los contenidos temáticos de los “*cuentos*” y de las “*estampas*”, señala, como rasgo común, que “el *horror* preside el conjunto” (BN, p. 12). Señala también que “el principal protagonista de la colección es la *muerte*” (BN, p. 12). Debemos precisar que, en algunos textos, el tema de la *Muerte* va unido también al tema del *Amor*, como ocurre, por ejemplo, en los relatos titulados “La muerte desordena”, “La ondina de la Sierra” y “Fantasmas de las Cuatro Suertes” (un drama trágico de ambientación japonesa en el que el amor más entrañable se convierte en horror). Olgoso juega aquí con el subgénero fantástico del relato de Amor y Muerte, que iniciaron los escritores románticos (Hoffmann, Poe, Nodier, Gautier) y que ha seguido cultivándose hasta la actualidad. Según Merino, el horror se acentúa en los “*finales apocalípticos*” de ciertos textos: “Los finales apocalípticos responden muy bien al espíritu del horror predominante en el conjunto, y numerosos textos del libro suscitan una reflexión sobre lo irremediable y funesto del paso del tiempo” (BN, p. 11).

d) Señala también que, más allá de una temática general común, Olgoso “visita muchos territorios diferentes” en donde aparece con cierta frecuencia el “*sueño*” y el poder de lo onírico: “lo onírico, con diferentes modulaciones y muchas veces en clave surrealista” (BN, p.10). La “sustancia onírica” impregna la visión del *tiempo* en los relatos: “un tiempo sin leyes, pero sometido al azar y a la cautividad, que puede quedar inmóvil o suscitar conexiones en contradicción con su propio devenir irreversible los relatos, lleva en muchos casos a resultados apocalípticos” (BN, p. 10-11).

e) Insiste, por otro lado, en que el sueño, el tiempo y la muerte adoptan también, a lo largo del libro, la figura de lo *monstruoso* (otra cara del horror), es decir, lo que nos choca o nos aterra porque lo consideramos excesivo, insólito, “imposible”, pero que no deja de ser real, aunque su “verdad” nos sea revelada por el poder simbólico, imaginativo e iluminador de la creación literaria:

El sueño, el tiempo, la muerte y, a lo largo de todo el trayecto, lo monstruoso, o al menos perspectivas de la realidad insólitas o “imposibles” – es decir, solo aceptables por su verdad literaria – se materializan en el sucederse de los relatos (BN, p.13).

Después de haber resumido las observaciones de Merino, consideramos necesario especificar mejor lo que él llama los “cuentos propiamente dichos”, que guardan relación con el campo de lo *mítico* o lo *legendario* (BN, p. 9-10), pero no precisa los títulos de esos “cuentos” sino que deja al lector que los deduzca.

A) Los “cuentos” propiamente dichos

Por el funcionamiento de la narración, podemos considerar como “cuentos” los siguientes textos, porque cada uno de ellos está organizado como un *relato* en el que se narra una extraña historia que escenifica ante el lector un acontecimiento o un fenómeno fantástico del que se deriva un efecto de *horror*: “La muerte desordena”, “*Stella Splendens*”, “Escalas de Jacob”, “El asedio”, “Fantasmas de las Cuatro Suertes”, “Las huellas de los pájaros en el aire”, “Linajes”, “La Rosa Azul”, “Las pavesas de la gloria”, “Las verdes aguas del sueño”, “El pigmento de la creación”, “Nimrod”, “Lengua de madera”, “El encuentro”. Este último texto podría ser considerado como “cuento” y también como “estampa”. Vamos a intentar resumir aquí, a título de ejemplo, el tema tratado en algunos de estos textos, señalando el género con el que se puede relacionar, y el estilo adoptado para conseguir ciertos efectos.

1. “La muerte desordena” (BN, p. 22-23). Es un relato fantástico de tipo visionario perteneciente al subgénero romántico de “Amor y Muerte”, narrado en primera persona por el amigo enamorado de Clara (“Ardilla”). El narrador relata, en 1ª persona, su amor por Clara en la infancia y en la juventud; pero lo hace desde “el otro lado”, después de haber sido súbitamente aniquilado por la muerte. Y sabe que Clara no ha aceptado el dolor de la muerte de su amado: “Dice que nada nos separará. Que está unida a mí para siempre, como el hormigueo de una extremidad fantasma” (BN, p. 23).

2. “*Stella Splendens*” (BN, p. 24-28). Cuento *legendario* de terror sobrenatural. El narrador relata el testimonio que le contó en una taberna un viejo marinero de cuerpo deforme llamado Stobbud (relato 2º enmarcado dentro de un relato 1º). La historia ocurrió en su juventud cuando navegaba en la goleta *Stella Splendens* y tuvo que rescatar a un naufrago de aspecto extraño perdido en plena mar. El naufrago no quiso beber el agua dulce que le ofrecieron desde el barco en una cuchara. Con la misma cuchara lanzó hacia el barco agua salada en

ondas torrenciales que lo inundaron y acabaron por hundirlo “entre airones de espuma”. Los hombres del barco desaparecieron y solo se salvó Stobbud. Éste se enteraría más tarde de un rumor que contaba que, por aquellas latitudes, aparecían espíritus vivientes de gentes que habían perecido en el mar y que, “por venganza, no cejan hasta hundir la embarcación que se apiada de ellos” (BN, p. 27). Los marineros del *Stella* buscarán también la venganza convertidos en espectros “prolongando a su vez un ciclo infernal de naufragio en naufragio, condenados todos a padecer e imponer pena, por la eternidad” (BN, p. 28). En el texto de este relato *legendario*, el autor ha escenificado de una manera *visible* el horror de un fenómeno inexplicable de alcance sobrenatural.

3. “Escalas de Jacob” (BN, p. 29-30). Cuento fantástico de horror sobrenatural relacionado con lo legendario y con la estética de la literatura gótica. Un narrador omnisciente cuenta en tercera persona la historia de un peregrino que hacía doscientos años que trataba de llegar a Santiago y nunca lo conseguía. Era rico y, “vestido con pañería fina” recorría el Camino “para campear entre deleites”. Los demonios lo van a entretener con toda una larga serie de adversidades (enumeradas de manera precisa y fascinante en el texto) hasta convertirlo en un harapiento y en un hambriento. Al final, una vieja de Astorga lo reconoció, le dio un cirio bendito y le recitó un responso. La “osatura del peregrino se descabezó y solo quedó de él los hollines de una hoguera que no se ve arder”, mientras las “sombras serpentinas de los demonios volaban a través de portaladas y ventanas saeteras” (BN, p. 30). El efecto perseguido busca inquietar al lector escenificando, con un estilo realista y evocador, un extraño fenómeno de posesión diabólica.

4. “La ondina de la Sierra” (BN, p. 31-34). Cuento legendario de horror supranatural al estilo de los sucesos asombrosos de la literatura popular de cordel. Un narrador externo describe toda una serie de escenas simultáneas (enumeradas con fascinante precisión en el texto) que ocurren, ahora y aquí, en un barrio de Granada, para introducir después la crónica que va a leer, “ante un público boquiabierto, el hombre del blusón” contando el último crimen de la sirena de la sierra (relato 2º enmarcado en el 1º). Una hermosa ondina atraerá con sus encantos, “apenas cubiertos con un vellón de oveja”, a un pobre amolador que, curioso de saber cómo era la nieve, ha subido hasta Sierra Nevada. La ondina le arrancará los brazos y se lo comerá vivo. Al final, el hombre del blusón fascina y horroriza a su audiencia diciendo que, cada primavera a una hora señalada, aparecen en forma de hombres los huesos anónimos de todos los que han sido devorados por la ondina de la Sierra, y lo hacen como “vagabundos que andan con gusto por los caminos más apartados” (BN, p. 34).

En algunos cuentos, Olgoso cultiva el horror que surge de lo onírico unido con lo visionario. Esto ocurre, por ejemplo, en los cuentos titulados “La técnica de soñar monstruos”, “Las verdes aguas del sueño”, “Viajes nocturnos completamente iluminados” y “El solipsista”. Sobre ello volveremos más adelante.

B) Las “estampas”

Según Merino, se trata de textos que mantienen la “tensión dramática”, y muchos de ellos presentan “un tono especial de aire poético, acaso de balada” (BN, p.10). Precizando un poco más, diremos que no son textos específicamente narrativos, sino que responden a una actividad de enunciación diferente, en la cual un sujeto enunciador, adoptando un tono poético, obsesivo o de ensoñación, da rienda suelta, por ejemplo, a una meditación sobre algo inquietante, manifiesta una determinada obsesión, o escenifica, desde una perspectiva más o menos visionaria, la descripción de un fenómeno especial, de un ser extraño o de una serie de acciones desconcertantes, etc.

Para el caso de las “estampas”, Merino sí que menciona algunos textos concretos como, por ejemplo, “Cartografía” (“donde Sara es descrita como un mapa a través de una enumeración de gran poder poético en el que ciertas situaciones personales cobran especial significación telúrica”, BN, p. 10); “Nebulosa Rho Oph” (“donde se cuenta que la Tierra hace mucho tiempo que se deshizo”, BN, p. 10); “El Palacio de las Imaginaciones” (“lugar inexistente [...] en el que se materializan, en un supuesto espacio físico, unos cuantos ejemplos de tramas de ficciones conocidas”, BN, p. 10); “*Ars Topiaria*” (“donde, desde la consideración de la “inequívoca rareza” del ser humano, asistimos a una convincente metamorfosis”, BN, p.10); “*De masticatione mortuorum*” (“relato de horror sobre el hambre de los muertos”, BN, p. 10); “Las lluvias” (donde “la embestida de una inundación sirve de motivo para el apunte de una sugerente metáfora”, BN, p. 10); “Aghone” (“ominosa balada sobre la amenaza de volver atrás”, BN, p. 10).

A las “estampas” señaladas por Merino en su Prólogo, tendríamos que añadir otras tantas que él no menciona. Resumimos a continuación algunas de ellas, señalando el contenido temático y el género con el que pueden relacionarse:

“La miel de lo visible” (BN, p. 35-37), estampa visionaria donde un narrador externo escenifica y comenta cómo una serie de personajes de distintos lugares cruzan las fronteras del tiempo y perciben desconcertados el encanto de escenas aleatorias de un pasado lejano.

“Toque de ánimas” (BN, p. 38-40), estampa legendaria donde un narrador externo describe en presente cómo cada noviembre “el Animero recorre las callejas del pueblo haciendo repicar la campanilla” y los vecinos piensan que las estrellas que brillan en lo alto “son los agujeros por donde miran los ánimas las riñas de los hombres, los rumores y trebejos de nuestras cortas vidas”.

“Carta al hijo” (BN, p. 41-44), estampa de horror “gótico” en forma de discurso epistolar, donde un padre responde en 1ª persona a una larga carta de su hijo en la que le reprochaba el aborrecimiento que le causa su presencia y le hacía responsable de su desdicha. En su respuesta, el padre intenta hacerle comprender que sus reproches y su menosprecio son injustos, porque él solo actúa con afecto hacia la “particular condición” del hijo. Por lo que el padre narra, el lector percibe que se trata de un hijo que tiene el cuerpo deforme y contrahecho, con un volumen abombado, negro y brillante, y con unas “viscosas y delgadas patitas”. El padre convive pues con el horror de lo monstruoso encarnado en su hijo.

“Espléndida teoría física que nos explica la aurora boreal por el reflejo de los arenques” (BN, p. 61-62), estampa en forma de meditación irónica y pesimista con un título surrealista, donde un narrador-YO va exponiendo, con imágenes chocantes, sus reflexiones sobre toda una serie de supersticiones irrisorias e irracionales en las que creen “muchos hombres”, y concluye con pesimismo aciago que la humanidad se está degradando y que “el hombre se dispone a caer a tierra y a convertirse en reptil” (BN, p. 62).

“Ancianas tomando bizcochos en salitas sombrías” (BN, p. 74-76), estampa visionaria y profética en donde un narrador externo evoca, en el devenir del “presente”, un enigmático caserón en las antípodas donde reina un “silencio absoluto”, mientras que en el resto del mundo resuena sin fin la “cantilena atronadora de los ruidos”. Las dos ancianas toman té con parsimonia esperando que el reloj marque la nota terrible de la “última hora del mundo” (BN, p. 76).

“El mugido de la Nada” (BN, p. 77-79), estampo mítica y apocalíptica donde un narrador externo comenta lo que ha dicho el erudito sevillano Jerónimo Chaves en un manuscrito que habla de un “enorme y feroz buey negro guardador de la Nada” en un gran desierto. En esta estampa se habla también de una caverna donde “habitarían todos los que nunca serán engendrados” (oxímoron).

“Novedades en el cortejo” (BN, p. 80-81), estampa de horror sanguinario donde una voz enunciativa adoptando el estilo preceptivo dicta, empleando el futuro en tercera y en primera persona de plural, las normas que “deberán” cumplir los nazarenos en la procesión del Martes Santo. La última frase contrasta fuertemente con todas las normas anteriores introduciendo una nota de horror espeluznante.

A estas estampas hay que añadir las siguientes (que no vamos a resumir aquí, pero haremos alusión a algunas de ellas en otros puntos de nuestro estudio): “Últimas voluntades” (BN, p. 96-102), “Crisalida” (BN, p. 103-105), “Un fúnebre sabor a tiempo muerto” (BN, p. 106-108), “Dramaturgia” (BN, p. 112-113), “El descanso de Sísifo” (BN, p. 123-125), “Palabras, destierros máscaras” (BN, p. 126-129) [parábola “metaliteraria”, según Merino], “Viajes nocturnos completamente iluminados” (BN, p. 130-131).

Los relatos titulados “Agorafobia” (BN, p. 147-148) y “Los caballos pensantes de Eberfeld” (BN, p. 149-151) pueden ser considerados como “*estampas*”, porque contienen una serie de escenas desconcertantes, exageradas o imposibles, que son el resultado la imaginación de un narrador-personaje. Pero también pueden entenderse como “*cuentos*” porque implican una intriga y una transformación. Igualmente, como hemos señalado más arriba, el texto titulado “El encuentro” (BN, p. 142-146) podría ser considerado como *cuento*, porque presenta una intriga como una historia de amor muy especial entre dos hombres políticos que se atraen y se “aman” porque ambos ejercen el poder como crueles dictadores. Y también podría ser percibido como “*estampa*”, porque el diálogo entre los dos dictadores se presenta como una sorprendente lección de cinismo político llevado al extremo. Sus voces se hacen eco y repiten los mismos tópicos, porque ambos coinciden en el desprecio por los que trabajan a sus órdenes, en la necesidad de eliminar a los enemigos, los disidentes, los parásitos, los agentes provocadores, en el “gusto por el sacrificio social y las soluciones imperiosas”, actuando con fanatismo en el cumplimiento de los “objetivos revolucionarios” al servicio de la salvación de la Humanidad. Al final sabremos que se trata de Stalin y de Hitler.

2. Modalidades de la escenificación hiperrealista del horror en la línea de lo legendario, lo gótico y lo neogótico, desde una perspectiva “posmoderna”

Entrando ahora en el análisis de la retórica específica del horror en *Breviario negro* desde la perspectiva de lo “fantástico posmoderno”, vamos a tratar de observar los diferentes modos de enunciar, describir o narrar, en el entramado verbal del texto, una intriga, un acontecimiento, un espectáculo, una obsesión, un acto de reflexión o de meditación. La palabra de un narrador o de un sujeto enunciador va configurando o “mostrando” ante el lector, con un estilo hiperrealista, el desarrollo de un acontecimiento o de un fenómeno inexplicable (asombroso, terrorífico, angustiante, apocalíptico) del cual se deriva la transformación de un estado de cosas, que causa una fuerte impresión de *horror*.

Como ejemplo, señalamos aquí el texto titulado “El asedio” (*BN*, p.45-47) donde un narrador anónimo, que se expresa en 1ª persona de plural, relata en “presente” y con un tono de máxima tensión, la situación terrorífica que vive una pequeña ciudad asediada desde hace meses (y aislada del resto del mundo) por jaurías de perros rabiosos de todas las razas, que aúllan y se preparan “con desconocida ferocidad” para “hostigar, desgarrar y desventrar” a los humanos completamente exhaustos. El lector percibe que la realidad ordinaria se ha trastocado (fenómeno fantástico) y que el asalto final parece inminente.

2.1. La variedad de voces narrativas y la enigmática identidad del sujeto narrador o enunciador

Ya hemos aludido a la variedad de géneros y de estilos que presentan los textos recogidos en *Breviario negro*. Ahora vamos a observar la variedad de voces narrativas y de formas de discurso que encontramos en los textos. Cada texto presenta, en efecto, un determinado tipo de narrador o de sujeto enunciador que adopta un cierto tono (seriedad, ironía, distancia, simpatía, pesimismo, etc.) y realiza ciertos actos de discurso (describir, narrar, explicar, persuadir, inquietar, perturbar, fascinar, etc.) Los textos suelen adoptar formas discursivas diferentes: relato confidencial o intimista (en pasado o en presente); relato en forma de crónica o de drama legendario; relato autobiográfico de memorias o de recuerdos del pasado; confesión en forma de carta; comentario personal en forma de meditación o de reflexión filosófica, comentario en forma de meditación obsesiva o de alcance visionario, profético, apocalíptico. La identidad del narrador o del sujeto enunciador suele quedar diluida en el anonimato. Incluso si enuncia o narra en primera persona, el lector tiene la impresión de encontrarse ante un ser más o menos anónimo o enigmático. El mundo narrado, escenificado o configurado por la palabra del sujeto enunciador presenta su propio nivel de realidad. Dentro de ese mundo sucede algo extraño o inexplicable porque se ha producido una alteración conflictiva del orden que el lector considera “normal”. Esa alteración conflictiva contiene un sentido iluminador que se ofrece al lector desde la “autoreferencialidad” a la que hemos hecho alusión más arriba.

a) Aspectos de la enigmática identidad del narrador/enunciador

El enigma de la identidad del narrador puede ser más o menos perceptible o inquietante. Un grado extremo corresponde a lo que Roas llama las “voces del Otro lado”, es decir, en el cuento se va a oír la voz de un ser “que ha cruzado al otro lado de los límites de lo real” (Roas, 2011, p. 168). Esto constituye “una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico”, porque la historia fantástica siempre nos ha llegado desde la voz y la perspectiva del protagonista humano que se ha encontrado con criaturas que vienen del otro lado, o desde la de un narrador externo y neutro que se sitúa en el espacio de la humanidad en la que el lector se reconoce (Ibid. p.169). Encontramos un ejemplo inquietante de “voz del Otro lado” en el texto titulado “La muerte desordena” (BN, p.22-23). Aquí el lector puede deducir que el narrador que cuenta en 1ª persona su historia de amor con Clara, lo hace desde el más allá de la muerte, pues debió de morir súbitamente:

Desde el día del frío, el mundo no sabe más a Clara. Tampoco tuve tiempo de hacer la maleta. Ni de devolverle la llave del que sería nuestro piso. Algo me arrojó al otro lado. A un lugar sin polvo en el que nada sucede. Solo me llegan ecos (BN, p. 23).

Por otro lado, el texto titulado “Últimas voluntades” (BN, p. 96-102) nos ofrece las meditaciones en 1ª persona del vizconde de Chateaubriant, que vive como un fantasma corrigiendo eternamente el manuscrito de sus *Memorias de ultratumba*. Aunque dice que está confinado en una pensión, la voz de este narrador puede hacer pensar al lector que se encuentra más allá de la muerte. He aquí algunas de sus frases:

Yo dormí bajo la tierra que pisáis, hollé la senda precediendo a los que pronto la seguirán: imaginad el vértigo que debo sentir ahora al lanzar miradas al pasado desde esta tumultuosa región vuestra, desde este mundo desconocido en el que mi imaginación jamás hubiera podido llegar a recrearse. [...] porque ya solo hay un océano sin límites donde se mezclan las cenizas de quienes amé, porque los muertos si pueden instruir a los vivos, el vizconde de Chateaubriant sigue aquí entre vosotros, en esta orilla lejana que ha medido con sus pisadas (BN, p.96, p. 102).

El lector puede deducir la enigmática identidad del narrador por el tipo de relación que éste establece con otros seres que superan los límites de lo humano, según lo que él mismo cuenta. Así, en el texto titulado “Cartografía” (BN, 17-19) el narrador, en 1ª persona, se muestra describiendo y admirando a Sara, un mapa vivo y todopoderoso que contiene “todos los lugares”. Su aspecto es femenino y parece moverse con un especial dinamismo erótico. Parece existir una mutua interrelación entre “Sara” y el narrador-personaje, lo cual implica una identidad enigmática: “Ella contiene todos los sueños que tuve y todos los dolores que me sobrevendrán. En sus meridianos se dibuja mi destino, en sus paralelos anida mi memoria” (BN, p.18).

Otro ejemplo de la enigmática e inquietante identidad del narrador lo encontramos en

el texto titulado (“Nimrod”, *BN*, p. 88-91). Aquí resuena en 1ª persona la voz de un narrador alquimista y prometeico que persigue el objetivo de “crear un alma libre” emulando el poder de Dios. Lo conseguirá partiendo de una piel de gacela y creando un hijo inmortal:

Como quien sopla vidrio, inflé aquel pellejo curtido hasta que tomó forma [...] Con el hálito de mis labios, mi hijo de piel de animal recibió los matices particulares del sentir, las impresiones generales, los rasgos de carácter de nuestra arcilla humana pero, a la vez, quedó a salvo de los tormentos que afligen a nuestra raza provista de sangre perecedera. Mi pálido Nimrod nunca estará sujeto a la arena del tiempo (*BN*, p. 89-90).

El enigma de la identidad del narrador se puede observar en otros muchos textos. Señalaremos aquí, por ejemplo, los textos titulados “Viajes nocturnos completamente iluminados” (*BN*, p. 130-131); “Agorafobia” (*BN*, p. 147-148) donde la imaginación autodestructiva de un narrador-yo va construyendo espectáculos vertiginosos; y el texto titulado “Aghone” (*BN*, p. 152-153) donde un narrador-yo citante introduce la palabra misteriosa e iluminadora de un locutor citado que le ruega que no vuelva hacia atrás, a la región donde toda razón se extravía y reina la ferocidad:

Un Hombre vehemente vino a me y me dijo:
Viajero, te lo ruego, no regreses sobre tus pasos. No vuelvas nunca a la región donde toda razón se extravía, donde todo vestigio de misericordia se consume en su propio fulgor (*BN*, p. 152).

Una escenificación enunciativa muy especial aparece en el texto titulado “Ars topiaria” (*BN*, p. 109-11). Aquí el sujeto enunciativo elabora un comentario en forma de monólogo sobre “aquellos que contemplan el simple hecho de ser un humano como una inequívoca rareza” (p. 109), y dirige su comentario a un interlocutor representado en 2ª persona: “Imagina que te propones dar un paseo dominical por las afueras de tu ciudad”. Es entonces el lector el que tiene que ocupar el puesto del “tú” interlocutor e imaginar que se ha convertido en una “acacia” y que ahora tiene que vivir dentro de la “carne leñosa” de este tipo de árbol experimentando las sensaciones que le va enumerando el narrador (extraña transmutación de la identidad).

2.2. La retórica impactante de la “mostración” de la alteración de la identidad y de la transgresión del orden racional

Entre los rasgos que denotan una estética propia de la “posmodernidad fantástica”, Roas señala, en primer lugar, la “*yuxtaposición conflictiva de órdenes de la realidad*”, “planteada sin demasiadas estridencias” (2011, p. 148-177). El personaje se encuentra en un orden de realidad en el que se ha producido el deslizamiento definitivo hacia “otra realidad” que el protagonista debe asumir. “El personaje se encuentra dominado por la inquietud de saberse ante lo incomprensible, pero sobre todo de saber que no hay vuelta atrás” (Ibid. p. 157). En segundo lugar, Roas señala el rasgo de las “*alteraciones de la identidad*”:

La transgresión de la noción tradicional de identidad es otro de los asuntos centrales en la nueva narrativa fantástica. [...] En casos extremos, se llega a plantear la total disolución del yo, mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición (ROAS, 2011, p. 161).

En los textos de *Breviario negro* el autor ha explorado hasta el extremo la “yuxtaposición conflictiva de órdenes de la realidad” (enfocada como una desconcertante transgresión del mundo ordinario) y también, en ciertos relatos, las “alteraciones de la identidad”. Ahora bien, como ya hemos señalado, la estética adoptada por Olgoso no es la de la “*indeterminación*” centrada en la misteriosa ambigüedad del fenómeno desconcertante al que se enfrenta el personaje (ese fenómeno requiere una especial actividad “interpretativa” por el lector implícito, como han teorizado Todorov y otros) sino la estética de la “*mostración*” o de la escenificación del fenómeno (extraño, monstruoso, incomprensible) en el universo mismo del texto recurriendo a una retórica impactante e hiperrealista que convierte lo narrado o lo descrito en un espectáculo fascinante de horror o de inquietante extrañeza. Ya hemos visto que Olgoso, para lograr una escritura impresionante del horror (humano y cósmico) y de lo que Merino llama en su Prólogo el “desconcierto ontológico”, ha reelaborado, con originalidad y una gran riqueza expresiva, una serie de temas y de tópicos que guardan relación con el horror de tipo *legendario, gótico y mítico* y con la exploración visionaria de lo onírico, lo oculto, lo apocalíptico.

a) La ambientación legendaria y mítica del horror en escenas que alteran el orden racional y natural

En un buen número de textos el universo narrado o descrito aparece ante el lector como la puesta en escena (verbal) de un espectáculo “legendario” de horror gótico (aterrador, diabólico, perverso, apocalíptico). Más arriba hemos hecho una breve alusión a los cuentos titulados “*Stella Splendens*”; “Escalas de Jacob”, “La ondina de la Sierra”, “El asedio”, y al relato fantástico de Amor y Muerte titulado “La muerte desordena”, en los cuales se producen alteraciones de la identidad y transgresiones del orden racional impactantes.

Señalaremos ahora otro relato de Amor y Muerte de tipo legendario titulado “Fantasmas de la Cuatro Suertes” (BN, p. 48-51). En este relato ambientado en el exótico folklore japonés, se narra un crimen horrendo cometido por dos ladrones contra la bellísima y laboriosa Hanako, la esposa adorada de Tokubei. Los ladrones arrojaron el cadáver de Hanako al pozo de su huerto. Tokubei logró recuperar el cuerpo y prodigarle cuidados abrazándolo día y noche. Un año y medio más tarde, el ladrón más joven volvió a pasar junto al hogar del matrimonio que creía vacío. Se asomó por la rendija de un tabique, y se le heló la sangre ante el espectáculo aterrador que contempló, y que viene a confirmar que en la literatura fantástica el Amor es más fuerte que la Muerte :

A la luz espectral de un farolillo de caña, contempló al matrimonio abrazado en el lecho. Tokubei, sin casaquilla alguna, demacrado, acunaba eternamente el

esqueleto de Hanako. Los huesos amarillentos de sus costillas, brazos y manos, las colgantes adherencias de su carne seca, las encías negras, los mechones de su cabello ralo y marchito, nada de eso parecía importunar a Tokubei, atado como estaba aún a Hanako por las sólidas cadenas del apego. Lo último que vio el muchacho fue a Tokubei susurrándole al cráneo de su esposa, besando su calavera con la dulcísima suavidad de los amantes que se cobijan inconsolables en sus eternidades (BN, p. 51).

Citaremos a continuación un espectáculo de horror cósmico, perteneciente al texto titulado “Nebulosa Rho Oph” (BN, p. 56-57). Aquí un narrador externo contempla y describe en 3ª persona, y en el devenir del *presente*, el espectáculo tenebroso y silencioso de la “tumba universal”, un universo en descomposición en donde la “Tierra con su fresca y restallante belleza, hace mucho tiempo que se deshizo como envoltorio de momia” (p. 57). Esta escena sobrecogedora de un fenómeno imposible de conocer, queda plasmada en el texto, ante los ojos del lector, por el mágico poder revelador de la escritura literaria. En medio de la “soberanía de la oscuridad” se puede, sin embargo, percibir una mota imperecedera de la “codicia humana” (“*yuxtaposición conflictiva de órdenes de la realidad*”):

Tras expandirse indefinidamente, todo parece ahora apagado, conclusivo en el cosmos. Nada surca sus aguas negras. Ningún germen de energía puede arraigar en su creciente vacío, ningún eco vibrar sobre su nada. Sin embargo, en el lugar que antes ocupaba ese antiguo criadero de estrellas de la nebulosa de Rho Oph permanece aún, apenas perceptible bajo una forma reconcentrada y primitiva, un residuo del que las leyes físicas no han podido desprenderse, una ínfima esquirla, una mota indestructible, imperecedera, de codicia humana (BN, p. 57).

El espectáculo *mostrado* en el entramado verbal de los textos que componen *Breviario negro* puede presentar, por lo tanto, un escenario y unas dimensiones muy diversas y contrapuestas en las que se producen alteraciones de la identidad o transgresiones de los esquemas de la realidad ordinaria. No podemos detenernos en observar aquí todos los textos. Indicaremos solamente el tipo de espectáculo desconcertante que ofrecen algunos de ellos:

– El espectáculo angustioso y devastador del mundo subterráneo de un hormiguero por la fuerza furiosa del agua y del barro (“Las lluvias”, BN, p. 137-138)

– El espectáculo interminable y obsesivo del asesino y de la víctima (alcance mítico y alegórico) corriendo uno tras otro sin poderse encontrar en una torre con doble escalera de caracol. Ese espectáculo es descrito con realismo y con imágenes que realzan la repetición y la duplicidad, por la palabra en 3ª persona de un narrador externo en el texto titulado “El descanso de Sísifo” (BN, p. 123-125).

– El espectáculo del horror carcelario e infernal (dimensión mítica y alegórica) de las “hileras interminables de personas” que, en el texto titulado “Una gota de la baba de Caín” (BN, p. 118-120), penetran a diario en una fortaleza para ser castigados por los que dirigen la Central por no haber cumplido con los pagos que exige el “reglamento crediticio”. Cuando acceden con la vista baja al Tabernáculo, “allí, en pie de igualdad, todos pagan sus diezmos en sangre extraída” (p. 116).

– El horrendo y tétrico espectáculo, descrito en 3ª persona y en presente, por la palabra de un narrador externo en el texto titulado “*De masticatione mortuorum*”. El narrador se detiene en imaginar, con todo detalle, cómo puede ser la “agonía de los enterrados vivos”, que se resisten metódicamente al espanto de una segunda muerte, a los estragos de una isla de descomposición, de la eficiencia doméstica de las larvas” (p. 122).

b) Las alteraciones de la identidad por medio de la transformación, la disolución o el desdoblamiento de la identidad del personaje

En los textos de *Breviario negro* las alteraciones de la identidad y las transgresiones del orden racional a las que nos hemos referido más arriba, presentan modalidades bien diversas que pueden manifestarse bajo la forma de la transformación o metamorfosis del personaje en otro ser (acceso a “otra realidad”), bajo la forma del desdoblamiento de la identidad, y también bajo la forma de la destrucción o disolución (muerte) del personaje. Cuando se produce el acceso a “otra realidad”, el personaje se verá dominado, como afirma Roas, por “la inquietud de saberse ante lo incomprensible, pero sobre todo de saber que no hay vuelta atrás” (2011, p. 157).

Señalaremos aquí, en primer lugar, algunos relatos en los que la historia narrada se presenta como una transformación de la identidad del personaje o como su disolución.

El relato titulado “*Stella Splendens*” (p. 24-28) (al que ya nos hemos referido más arriba) presenta una historia de horror sobrenatural en la cual algunos naufragos que han perecido en el mar permanecen en las aguas transformados en espíritus vivientes que, “movidos por la venganza no cejan hasta hundir la embarcación que se apiada de ellos” (p. 27). Los nuevos ahogados prolongarán a su vez “un ciclo infernal de naufragio en naufragio” (p.28).

También hemos aludido al narrador-personaje del texto titulado “La muerte desordena”. Este personaje narra su historia en 1ª persona desde el “Otro lado”. La muerte súbita le ha hecho acceder a otra dimensión. Su identidad se ha transformado, y ahora se encuentra en un “lugar sin polvo en el que nada sucede” (BN, p. 23), y adonde sólo le llegan “ecos”.

En “Escalas de Jacob”, el peregrino glotón y “gozador” que nunca consigue llegar hasta Santiago porque los demonios le ponen mil trabas e “interdictos”, acabará siendo transformado en polvo y en hollín, cuando una vieja de Astorga le rezó un responso. Entonces los demonios salieron de su cuerpo pulverizado, su “osatura se descabezó y solo quedó de él los hollines de una hoguera que no se ve arder” (BN, p. 30).

Por otro lado, en “La ondina de la sierra”, el joven amolador que quiso saber cómo era la nieve subiendo hasta Sierra Nevada, se dejará fascinar por la ondina, que le arrancará los brazos y se lo comerá vivo. Al final, el hombre del blusón, que relata la historia, horroriza a su audiencia diciendo que, cada primavera a una hora señalada, aparecen en forma de hombres los huesos anónimos de todos los que han sido devorados por la ondina de la Sierra, y lo hacen como “vagabundos que andan con gusto por los caminos más apartados” (BN, p. 34).

En el texto titulado "Viajes nocturnos completamente iluminados" (p. 130-131), el narrador personaje recuerda todos los trenes que perdió y las pasiones que le impulsaron a viajar. Pero ya su "serpiente" ha dejado de moverse y se da cuenta de que ha llegado la hora de su viaje final: "Ahora sí. El verdadero viaje. Suelto la última amarra mientras descubro, a la luz cruda del hospital, que los coches fúnebres no son siempre para los demás" (BN, p. 131). También hemos visto cómo el narrador-personaje de "El asedio" (BN, p. 45-47) percibe con angustia la amenaza inminente de ser despedazado por una enorme jauría de perros rabiosos que están a punto de asaltar la ciudad.

En el relato "Una gota de la baba de Caín" (BN, p. 118-120), el lector asiste a la historia tenebrosa de la condena, la tortura y la destrucción de todos aquellos ("hombres o mujeres, niños o ancianos, soldados o médicos, trabajadores manuales o funcionarios gubernamentales", p. 119) que no han cumplido con los pagos de sus deudas ni observado el "reglamento crediticio" que han impuesto los burócratas dictadores de la "Central". El tema de la opresión del poder dictatorial sobre las víctimas inocentes llega a su extremo más absurdo en el texto titulado "Un fúnebre sabor a tiempo muerto" (BN, p. 106-108). Aquí, un narrador que se expresa en la 1ª persona de plural se lamenta de un nuevo Decreto Ley que establece que los muertos ya no pueden morir de viejos, "nuestros verdaderos difuntos han de convivir con nosotros y pagar tributo como el común de los mortales. Todos somos ahora muertos indefinibles" (p. 106-107).

La transformación y disolución del personaje-víctima puede llegar a adquirir tintes de refinada y perversa maldad. Así, el narrador de "El pigmento de la creación" (p. 115-117) atrae la atención sobre la fuerte impresión que produce el color rojo de los cuadros del pintor Mezel. Y cuenta después la truculenta historia de ese pintor que "arrancaba los corazones de las muchachas que le servían de modelo". Luego los secaba en su jardín y los molía "para obtener un polvo rojo extremadamente fino y luminoso" (p. 114).

La posible liquidación cruenta de la víctima adquiere un suspense muy especial en "Lengua de madera" (BN, p. 139-141). Aquí, el cliente de un barbero ha roto el pacto de silencio, mantenido durante treinta años, que consistía en no hablar nada en el momento de ser afeitado por el barbero. Pero un día al cliente se le ocurre decir: "Va a apretar el calor". Y esto sorprende y desquicia al barbero cuando su diestra mano le "rasura la garganta a la altura de la yugular". La navaja puede ceder a la presión de los dedos: "El involuntario tajo sería entonces limpio, profundo, definitivo" (p. 141).

Señalaremos también algunos relatos que tienen relación con el "desdoblamiento" de la identidad del personaje.

El misterioso narrador-personaje del texto titulado "Cartografía" (al que ya hemos hecho alusión) se siente fascinado por una enigmática criatura llamada Sara. Nos dice que "Sara es un mapa que puede doblarse a sí mismo hasta hacerse infinitesimal y desplegarse hasta descubrirme que todos los lugares están ahí" (p. 17). Más adelante afirma:

Su poder es absoluto: al doblar el mapa el mundo duerme y queda sin accidentes geográficos ni lugares de interés [...] Ella contiene todos los sueños que tuve y todos los dolores que me sobrevendrán. En sus meridianos se dibuja mi destino, en sus paralelos anida mi memoria" (BN, p. 18).

Observando la descripción de las fabulosas cualidades de Sara, el lector puede pensar que, en realidad, el narrador ha proyectado sus sueños y sus aspiraciones sobre ese ser extraño (una especie de cerebro sofisticado que controla todo lo que existe). Se trataría, en realidad, del “doble ideal” de sí mismo, por la mutua interrelación que parece existir entre ambos.

El desdoblamiento adquiere una dimensión muy particular en el texto “Palabras, destierros, máscaras” (BN, p. 126-129). Aquí se produce una alternancia de párrafos (con tipografía diferente) que representan, por un lado, el texto que imagina y escribe un autor sobre la vida de un personaje llamado Benedeck; y, por otro lado, el texto que contiene las reflexiones y los comentarios que se hace así mismo ese autor sobre lo que acaba de escribir. Pero este segundo texto no parece en 1ª persona y en forma de monólogo, sino en 3ª persona a cargo de un narrador externo que adopta la perspectiva (focalización interna) del “autor”. Podríamos afirmar que, a través de este juego de reflejos y de “máscaras”, se está desdoblando de una manera alegórica el propio autor real del texto (Olgoso), que escenifica por esta vía imaginaria, la exigente y compleja labor de la creación literaria, “trabajando de noche en completa soledad” (p. 129).

Encontramos otras formas de desdoblamiento en los textos siguientes:

– “Los caballos pensantes de Elberfeld” (BN, p. 149-151). El desdoblamiento se produce aquí por medio de la inversión de roles que asumen el narrador-yo y su interlocutor, que puede representar la figura del hijo. El primero narra cómo su interlocutor le fue pidiendo, en diversas ocasiones, que le contara “un cuento”. Y él le fue contado una serie de historias extravagantes o terroríficas. El hijo creció, y ahora es él quien se ocupa de cuidar al narrador. Al final, éste le pide “un cuento que me sorprenda cada noche con la fascinación que procura el horror” (p. 151).

– “Nimrod” (p. 88-91). El desdoblamiento adquiere aquí una dimensión alquimista, demiúrgica y prometeica. El texto podría considerarse como una reescritura invertida de “El monstruo del Dr. Frankenstein”, el libro de Mary Shelley. Emulando el poder de Dios, el narrador-personaje tuvo la obsesión de “crear un alma libre”. Dice que la ha fabricado inflando una piel de gacela, “como quien sopla vidrio para hacer una botella” (p. 88), pero empleando también la “misteriosa poesía de la imaginación”. Se trata de un hijo que recibió los rasgos de la arcilla humana pero que no sufrirá los tormentos que afligen a nuestra raza percedera. Piensa que su pálido Nimrod “nunca estará sujeto a la arena del tiempo” y tendrá el “esplendor de la inmutabilidad”. A la hora de la muerte, este hijo será su doble y en él quedará para siempre su memoria: “la muerte confiará mi memoria a alguien, sin signos de fatiga ni de resignación” (p. 91). Podemos decir que el texto escenifica la obsesión de alguien que busca acceder a la “inmortalidad”.

2.3. La fuerza de lo onírico y de lo visionario: escenificación de sueños, mundos imaginarios y obsesiones delirantes

En el Prólogo que precede a los textos de *Breviario Negro*, José María Merino afirma que “Olgoso visita muchos territorios diferentes, marcados por el sueño – lo onírico, con diferentes modulaciones y muchas veces en clave surrealista” (p. 10). En efecto, muchos

relatos están impregnados de “sustancia onírica”, pero debemos entender el concepto de “sueño” de una manera abierta es decir, incluyendo lo realmente “soñado” por un personaje o por el narrador-personaje, y también lo imaginado (lo que el personaje o el narrador proyectan desde su imaginación) y lo perseguido por las obsesiones de la mente. Así, en el cuento titulado “La técnica de soñar monstruos” (BN, p. 20-21), las pesadillas que causan el pánico del narrador-personaje se mezclan con la realidad vivida por él y el “monstruo” toma forma humana: “Desde entonces aquel monstruo vive conmigo y, para dormir descuidado, hasta le puse nombre: Padre” (p. 21).

El mágico poder de los *sueños* alcanza una fascinante dimensión generadora de mundos “inexistentes” y de brillante filigrana metaliteraria en el texto titulado “Las verdes aguas del sueño” (BN, p. 92-95). Este texto contiene dos cartas. La primera, dirigida a “Ángel”, está escrita por “Cristina”; y en esa carta le cuenta un sueño en el cual ella, en su moto, había conducido a Ángel hasta un “pueblo de la playa”. La segunda carta, dirigida a Cristina, está escrita por Ángel. Pero no se trata del Ángel que vive en el mundo real, sino de alguien que responde desde el sueño que tuvo Cristina y desde el lugar donde ella le dejó: “Sigo aquí, a requerimiento de tu sueño, desde que me dejaste en este pueblo costero donde nunca he vivido” (p. 93). Así, un sueño ha generado un mundo imaginario que parece real y desde el cual se puede responder con otra carta en la que el remitente va a contar sus propios “sueños” (de miedo y angustia) y espera que Cristina, cuando reciba la carta, regrese a buscarle “montada en esa Benelli roja que nunca tuviste” (p. 94). El desdoblamiento por acceso a otro nivel de realidad se ha producido por el mágico poder de los sueños escenificados en un texto que relata un fenómeno “imposible”.

En “La miel de lo visible” (p. 35-37) se produce, de manera inexplicable, en la mente de ciertos personajes (dos turistas inglesas, el conservador de una mansión-museo, un matrimonio norteamericano) una extraña ruptura de las fronteras temporales y el acceso a “escenas aleatorias del pasado” que permiten percibir personajes o lugares de épocas lejanas (¿imaginación o aparición visionaria?). La voz de un narrador omnisciente explica:

Numerosos individuos cruzan a diario una frontera impalpable y no obstante nítida y acceden a escenas aleatorias del pasado. Con temor, asombro o indiferencia, experimentan el ligero pero incontrovertible roce de tales encuentros. Sus sentidos hienden el otro lado y se impregnan de un instante determinado del ayer (BN, p. 36).

El narrador afirma también que ninguno de esos particulares testigos suele contar nada a nadie: “Temen comprometer considerablemente su nombre, su credibilidad, su cordura” (p. 37).

La escenificación de lo imaginativo visionario adquiere una dimensión muy sugerente en “El Palacio de las Imaginaciones” (BN, p. 71-73). Se trata de un “lugar inexistente donde todo el mundo ha estado alguna vez”. Los viajeros que se hospedan en ese palacio singular “suspenden todo trato con lo real” y se sienten “enfebrecidos”, “embriagados, con el espíritu dispuesto a regocijarse con las ilusiones de la especie” (p. 71). En cada una de las habitaciones

se puede contemplar algo distinto, “como en las divisorias de un bazar prodigioso”. El narrador va a enumerar toda una serie de espectáculos que hacen alusión, con trazos muy breves, a los personajes que ha creado la tradición literaria. Así, por ejemplo, Don Quijote queda reflejado de esta manera: “un paladín, osado pero iluso y melancólico, que tiene por yelmo la bacía de un barbero” (p. 72). Los “dioses”, asustados se han escondido en el desván, y cuando duermen no tienen por almohada “las nubes de olímpica luz de los paraísos, sino las cosquilleantes pestañas de los soñadores” (p. 73).

Los sueños que surgen de las obsesiones absorbentes o delirantes que se apoderan de la mente del ser humano quedan escenificados en algunos textos de contenido variado e iluminador. Así, por ejemplo, el narrador-personaje (Auguste Roquiers) de “*La Rosa Azul*” (BN, p. 63-70), impulsado por la fuerza misteriosa del dinamismo erótico, va a dar rienda suelta a sus obsesiones de libidinosa voluptuosidad describiendo las escenas sugerentes y excesivamente lujuriosas de los “tableaux-vivants” que decoran las estancias de un lujoso “museo-burdel”. En el texto titulado “El solipsista” (BN, p. 132-136), Daniel Murena cree que el mundo solo existe como resultado de sus pensamientos, visiones y obsesiones y que puede manosear las “llaves de la creación y de la destrucción” a su antojo (p. 135). Por eso se dedica a dar vida, como mejor le parece, a la figura de Betina y a moldear su existencia en Buenos Aires. Pero llega un momento en el que Betina ya no acude a la llamada de su imaginación, por más que repita su nombre. Daniel se desespera y decide acabar con el remordimiento de su insatisfacción arrojándose desde una ventana “mientras salta al vacío temiendo que el universo acuse su peso” (p. 136). En “Agorafobia” (BN, p. 147-148), la mente delirante y obsesiva de un narrador-yo escenifica una serie de escenas imaginarias que le producen vértigo y ansiedad: “Al intentar imaginar que piso el bordillo de la calle, el suelo desaparece bajo mis pies, como si el mundo se hubiera vuelto cóncavo y los confines me golpearan el rostro” (p. 147). Imagina finalmente que pisa un continente exótico, y termina internándose “en la cueva del Indio, en su humedad subterránea y claustrofóbica” (p. 148).

3. La belleza expresiva de la escritura y la organización rítmica, sugerente y evocadora del universo del texto

Como nuestro estudio tiene una extensión limitada, no podemos detenernos en desarrollar convenientemente este punto, que merecería un artículo específico. Señalaremos solamente que el espectáculo (de horror legendario o de delirio visionario) escenificado en cada uno de los textos de *Breviario negro* manifiesta una escritura de gran calidad estética por la belleza expresiva del léxico empleado y por el dominio en la elaboración de las frases al servicio de la organización de la narración o de la descripción del tema tratado. Indicamos a continuación algunas de las estrategias retóricas a las que recurre Olgoso con cierta frecuencia consiguiendo un estilo muy personal.

A) La organización rítmica de los periodos y etapas del texto

El tema narrado en el texto se presenta ante el lector como un conjunto de aspectos bien entrelazados, que la palabra del sujeto enunciador va organizando no solo a través de las fases (esquema quinario) que constituyen un texto como “relato” de una intriga, sino también como un proceso de configuración del enunciado que avanza frase tras frase manifestando un tono determinado y un ritmo especial¹². El ritmo surge de la manera de encadenar los periodos y las fases del relato jugando con ciertos elementos verbales que se van repitiendo formando ecos internos que producen una impresión de circularidad o de movimiento en espiral. El ritmo puede mostrar también contrastes sorprendentes (a veces de tipo argumentativo), especialmente en el cierre o la fase final del relato. La impresión de circularidad rítmica puede aparecer por medio de la repetición de uno o varios términos que vuelven como una especie de *leitmotiv*, o de anáfora insistente. Así en “Estelas de Jacob”, el conector temporal “*cada día*” aparece tres veces introduciendo un periodo tras otro, para luego marcar un contraste por medio de “*Pero cada día el gallo canta claro lo descubriría lejos de las mañanas gallegas*” (p. 30). En “Las huellas de los pájaros en el aire” (BN, p. 52-55), la forma verbal “*Recuerdo*” organiza el enunciado del texto repitiéndose como un eco para introducir cuatro párrafos que hablan de un suceso del pasado, cuyas consecuencias quedan realizadas, al final, insistiendo por medio de “*Aún hoy*”. Del mismo modo en “Lengua de madera”, el conector temporal “*Durante treinta años*” aparece repetido ocho veces introduciendo diversos periodos de la narración, para formar un contraste dramático con los párrafos introducidos después por el conector temporal y argumentativo “*Pero hoy treinta años después de ...*” (BN, p. 140).

B) Empleo frecuente de la descripción y de la retórica de la enumeración

Para *mostrar* ante el lector el espectáculo de un fenómeno desconcertante de horror legendario, gótico o visionario, Olgozo recurre con frecuencia al poder sugerente y evocador de la descripción de acciones o de situaciones. Para configurar la escenificación, emplea a menudo la figura retórica de la enumeración de los elementos (homogéneos o heterogéneos) que componen la suma de un fenómeno complejo, o que se integran en un tema global. Cada uno de los elementos seleccionados en la enumeración puede resaltar una cualidad o un matiz particular jugando con analogías o imágenes sugerentes más o menos imprevisibles o insospechadas. La enumeración puede introducir una serie de acciones *simultáneas en presente* como ocurre en el primer párrafo de “La ondina de la sierra” (p. 31-32) donde aparece una serie de 15 acciones en *presente* con actores diferentes formando un cuadro costumbrista de épocas pasadas en las calles de Granada. Las acciones pueden ser también *sucesivas en presente* como ocurre en el quinto párrafo de “Las pavesas de la gloria” (p. 83-84) y en el texto titulado

¹² Hemos visto que no todos los textos de *Breviario negro* funcionan como “relato” dentro del género del *cuento* sino también como “estampas” (en forma de reflexión, comentario, descripción, etc.).

“Las lluvias” (p. 137-138) donde un narrador externo relata con dramatismo los destrozos que realiza, en un hormiguero, la crecida de un río.

La enumeración de elementos heterogéneos puede aparecer en cualquier parte del texto formado una especie de *progresión temática en espiral*.

C) La dimensión poética del texto por el empleo de imágenes sorprendentes y evocadoras donde, a veces, aparece el oxímoron

La dimensión poética se produce por el empleo frecuente de imágenes y de analogías (comparaciones, metáforas) que resultan sorprendentes y evocadoras para el lector porque iluminan lo innombrable o lo imposible, o porque fusionan elementos opuestos (oxímoron) y se acercan a la estética de la poesía surrealista. He aquí algunos ejemplos:

– Bastantes títulos de los textos resultan sorprendentes por lo insólito de su forma, por la ironía que implican, o por su enunciado contradictorio: “Las huellas de los pájaros en el aire”; “La miel de lo visible”; “El mugido de la Nada”; “El descanso de Sísifo”; “Viajes nocturnos completamente iluminados”; “Lengua de madera”...

– Imágenes y metáforas chocantes o surrealistas: “Un dolor redondo como una nuez y afilado como un lapicero de colores” (p. 23); “..Y penetrados de una serena aflicción, comprenden, como nunca antes lo han hecho, la remudanza de los días, el molino de los años, el herreñal de la eternidad” (p. 39); “La Tierra [...] hace mucho tiempo que se deshizo como envoltorio de momia” (p. 57); “Ahora la obra a la que dediqué la mitad de mi vida [...] el edificio que levanté con la mies de las ensoñaciones y las sagradas osamentas de los recuerdos, no es más que una torrentera entre gigantescos murallones de palabras, un aguazal de hechos sin ligazón” (p. 97); “A veces la víctima, exánime [...] cede un segundo al hastío: antes de desgranarse como cerdo acuchillado en su artesa, quisiera conocer el reposo” (p. 125).

– La figura del oxímoron o la fusión de los contrarios: “El silencio [...] todo lo allana con su cadencia suavísima [...] hasta un punto que parece la canción callada de una espera larga y agónica” (p. 74); “Ancheado en sus dimensiones por esta tiniebla primordial, el desierto de la Nada se antoja pavoroso, infinito” (p. 77); [La caverna] “con una profundidad fuera de la medida del hombre, donde habitarían todos los que nunca serán engendrados” (p. 78).

“Por las ventanas y puertas abiertas penetra, a todas horas, el sol verdense de los muertos en vida” (p. 108).

Conclusión

Con el estudio que aquí presentamos hemos intentado poner de relieve algunos de los muchos aspectos interesantes y fascinantes que contienen los textos incluidos en el libro de Olgoso titulado *Breviario negro*, aunque no nos ha sido posible profundizar en todos los que hemos querido abarcar. Quedan, sin duda, otros muchos aspectos que podrían ser estudiados. Invitamos, por lo tanto, a realizar nuevas exploraciones a todos aquellos que se sientan atraídos por la riqueza expresiva de esta obra de Olgoso, por su poder de iluminación de lo oculto, y de evocación del horror legendario o visionario.

HERRERO CECILIA, J. The Fantastic Dramatization of Horror and the Visionary Exploration of the Unseen in *Black Breviary*, by Ángel Olgoso. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 160–185, 2016.

Referencias

- BESSIERE, I. *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- BOUVET, R. *Étranges récits, étranges lectures, essai sur l'effet fantastique*. Québec: Balzac Le Goriot, 1998..
- BOZZETTO, R. *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction. Deux littératures de l'imaginaire*. Aix-Marseille: Publications de l'Université de Provence, 1992.
- _____. *Le Fantastique dans tous ses états. Aix-en-Provence*: Publications de l'Université de Provence, 2001.
- BOZZETTO, R. & HUFTIER, A. *Les frontières du fantastique – Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- CAMPRA, R. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CAILLOIS, R. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- GRIVEL, C. *Fantastique-Fiction*. Paris: PUF, 1992.
- MAUPASSANT, G. *Apparition et autres contes d'angoisse*. Paris: GF – Flammarion, 1987.
- MELLIER, D. *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Honoré Champion, 1999.
- MERINO, J. M. Luz oscura. In: OLGOSO, Á. *Breviario negro*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2015a. p. 9-14.
- OLGOSO, Á. El cuento Fantástico, por Ángel Olgoso», in *Culturamas. La Revista de Información Cultural en Internet*, 15 junio 2010. Disponible en Web: <<http://www.culturamas.es/blog/2010/06/15/el-cuento-fantastico-por-angel-olgoso/>>. Consultado en: 09 jul. 2015.
- _____. *Breviario negro*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2015a.

_____. Entrevista a Ángel Olgoso, autor de “Breviario negro”, por Javier Velasco Oliaga. 2015b. Disponible en Web: <<http://www.todoliteratura.es/noticia/8290/ENTREVISTAS/entrevista-%C3%25>>. Consultado en: 15 ago. 2015.

ROAS, D. (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

_____. Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. In: PELLISA, T. L.; MORENO, F. A. (eds.). *Ensayos sobre literatura Fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2009. p. 44-120.

_____. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

VAX, L. *La Séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1987.

VIEGNES, M. *Le Fantastique*. Paris: GF Flammarion, 2006.

Recebido em: 02/10/2015

Aceito em: 28/11/2015