

La técnica de despertar y seguir soñando. Lo onírico y lo fantástico en los microrrelatos de Ángel Olgoso (2007-2015)

The tactics of daydreaming. The oneiric and the fantastic in Ángel Olgoso's short-short stories (2007-2015)



Ana Sofia MARQUES VIANA FERREIRA
Universidad de Salamanca
anaferreira@usal.es
ID ORCID: orcid.org/0000-0001-6602-4126

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Enero 2018
Artículo aceptado:
Marzo 2018

Número 3, pp. 156-168
DOI:
<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n3a12>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

Es en el juego asociado a la indefinición y disolución de barreras entre realidad y ficción, realidad y sueño, realidad y fantasía que encontramos en Olgoso el motor de un prolífico homenaje a varios tópicos de la tradición literaria en su acepción más global. Nos interesa el recurso a los mundos hipotéticos como mecanismo de ruptura con una normalidad y estabilidad cotidianas y su consecuente efecto de desazón y zozobra en el lector. Proponemos un análisis de los mecanismos de inclusión de lo onírico y su relación con lo fantástico en microrrelatos de Olgoso que manifiesten esta relación, presentes en *Astrolabio* (2007), *La máquina de languidecer* (2009), *Los líquenes del sueño* (2010), *Las frutas de la luna* (2013) y *Breviario Negro* (2015) y ver cómo esa incorporación implica una acentuación de los efectos de conmoción producidos por lo fantástico, conduciendo a una poética del desencanto.

PALABRAS CLAVE: microrrelato, Ángel Olgoso, fantástico, onírico, insólito.

ABSTRACT

It is in Olgoso's ludic domain of non-definition and dissolution of barriers between reality and fiction, reality and dream, and reality and fantasy where we locate the driving force behind his prolific tribute to literature's traditions globally speaking. Among these traditions, we focus on the creation of hypothetical worlds as a mechanism of rupture with normalcy and daily stability, triggering distress and uneasiness in the reader. We propose an analysis of the mechanisms that Olgoso's short-short stories use to introduce the oneiric in conjunction with the fantastic, which surfaces in texts drawn from *Astrolabio* (2007), *La máquina de languidecer* (2009), *Los líquenes del sueño* (2010), *Las frutas de la luna* (2013) and *Breviario negro* (2015). Our aim is to examine how those mechanisms, which underscore the effects of shock produced by the fantastic, leads to a poetics of disenchantment.

KEYWORDS: short-short story, Ángel Olgoso, fantastic, oneiric, uncanny.

La sensibilidad por la palabra justa, la concisión narrativa, la predilección por la temática fantástica y por materias de lo siniestro y lo abyecto son marcas indiscutibles en la producción literaria del escritor granadino Ángel Olgoso (1961). Pocos escritores españoles pueden enorgullecerse por un recorrido tan vasto y diverso en materias de lo fantástico y onírico en la narrativa breve, como el que posee este escritor. Uno de los aspectos más sugerentes en una parte significativa de estos textos está en el uso de elementos de lo fantástico y onírico que, conjuntados, proyectan con eficacia un fondo de desilusión y fatalismo hacia la naturaleza y condición humanas. Partiremos en este trabajo de la distinción y vinculación teóricas que poseen las categorías fantástico y onírico. Estas servirán para llegar a la parte que más nos interesa: analizar aquellos microrrelatos que integren el mundo del sueño en su trama y justificaremos su inclusión como una extensión más de lo fantástico en este autor, en la medida en que creemos que la incursión del mundo del sueño en Olgoso no solamente constituye una vertiente de los mundos hipotéticos clásicos –la sombra de Kafka es por supuesto aquí ineludible–, sino que también, asociado a los mecanismos de concisión del microrrelato, representa una técnica más al servicio de la manifestación de lo simbólico y de una estética de aproximación a lo existencial que rompe con la puesta de soluciones terminantes y cerradas. Creemos, además, que el recurso a lo onírico en Olgoso apacigua el tono sarcástico e irónico que con frecuencia irrumpe en sus textos. Por una cuestión de espacio, restringimos el análisis a las obras que fueron publicadas entre 2007 y 2015– *Astrolabio* (2007), *La máquina de languidecer* (2009), *Los líquenes del sueño* (2010), *Las frutas de la luna* (2013) y *Breviario Negro* (2015)– y que rinden homenaje y revitalizan el tópico literario kafkiano de transferencia del valor de realidad al sueño. Estructuraremos nuestro estudio partiendo de unas puntualizaciones teóricas que aclaran la distinción entre lo fantástico y lo onírico, y que nos permitirán analizar algunos de los textos que se integran en estas categorías. Dicho análisis nos proporcionará presentar, en el segundo apartado de nuestro trabajo, los tres mecanismos que incorporan el elemento onírico en Olgoso, y que los podemos enumerar por creciente grado de distanciación de la realidad y lógica cotidiana: 1) el sueño como representación de la muerte del sujeto; 2) la irrupción de lo fantástico, materializado en el proceso de animalización y personificación de cosas, mientras el sujeto duerme; 3) asunción de consecuencias que lo soñado tiene en la realidad cotidiana de los personajes. En suma, trataremos de reflejar la aportación del autor granadino para la poética de lo fantástico y de lo onírico en el panorama del microrrelato español contemporáneo.

1. Hacia una delimitación teórica¹

Yuxtaponer dos conceptos tan cercanos en un mismo enunciado, y tratar de explorar su conexión en una determinada obra poética puede representar un desacierto, si no se salvaguarda de antemano la constatación de que ambos términos, si bien próximos, no se pueden confundir.

Afortunadamente, contamos ya en los días de hoy con referencias

¹ Los resultados de este trabajo son fruto de la financiación por parte del Programa de FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

imprescindibles que han aunado esfuerzos en despejar la problemática de la conceptualización de lo fantástico, término cuyos mecanismos de irrupción, bien como fronteras, algunas veces suscitan escabrosas discusiones. Todorov, considerado el teórico canónico de los estudios de lo fantástico por proponer, en 1970, a través de una revisión de autores anteriores (Soloviev, Rhodes James, Olga Reimann, Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Lovecraft y Marcel Schneider) una definición de lo fantástico que se enmarca de conceptos próximos como lo maravilloso o lo extraño, en su *Introduction à la littérature fantastique* (1970) hace hincapié en la necesidad de suscitar una sensación de vacilación del lector y del personaje.

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálides, ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar.

[...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en el momento en que se elige una u otra respuesta, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural. (Todorov, 2001: 48)

Por ende, según este teórico, la tónica de lo fantástico en la literatura reside en ese momento de ambigüedad que la vacilación provoca en el individuo, mediante la aparición de elementos que turban nuestra concepción de la realidad tal y como la percibimos. No exento de críticas –precisamente por jalonar la cuestión de la vacilación como motor primario de incursión de lo fantástico–, y debido en gran parte a un refloreamiento de esta categoría en la literatura actual en las últimas décadas, han surgido desde entonces múltiples estudios que proponen un repaso y observación de las tendencias y planteamientos teóricos que posibilita este territorio. Es el caso de David Roas, quien insiste en la inexplicabilidad hallada en la presencia de un conflicto entre lo real y lo imposible y que lo hace remitiendo a cuatro campos conceptuales:

Para exponer esta definición, he seleccionado cuatro conceptos centrales que permiten dibujar con bastante claridad el mapa de ese territorio que llamamos lo fantástico: la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje. Cuatro conceptos que recorren las cuestiones y problemas esenciales que articulan toda reflexión teórica sobre lo fantástico: su necesaria relación con la idea de lo real (y, por lo tanto, de lo posible y lo imposible), sus límites (y las formas que allí habitan, como lo maravilloso, el realismo mágico o lo grotesco), sus efectos emocionales y psicológicos sobre el receptor, y la transgresión que supone para el lenguaje la voluntad de expresar lo que, por definición, es inexpresable, pues está más allá de lo pensable. (Roas, 2011: 9-10)

Con este planteamiento, y tal como este mismo autor comenta, la irrupción de lo fantástico en un texto adopta múltiples dimensiones que no se rigen a lo estrictamente textual –como es el código lingüístico– y a los conceptos y creencias que uno tiene del mundo (cuestión nuclear que defiende Todorov), sino también a un dominio psicológico que lleva al individuo a enfrentarse a las emociones más primitivas del ser humano, las que contactan con el instinto de supervivencia, como es el miedo.

El hecho de invocar una realidad en la que el lector se siente de algún modo partícipe e identificado, pero que se ve desintegrada por la incorporación de elementos insólitos y desajustados a esa ilusión de realidad cotidiana, no tienen otro objetivo

primordial que desestabilizar al lector. Y eso se origina a partir de dos procesos: desautomatizando la percepción de lo real y potenciando la comunicación con nuestras fobias, siendo que el miedo a la muerte ocupa aquí un lugar capital. Lo fantástico en el texto literario viene en gran medida a enfrentarse a los esquemas del “happy ending”, rompiendo con cualquier ilusión de consuelo y de respuesta a las inquietudes humanas, ya que “deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador” (Roas, 2007: 54). Es esa noción de choque, de intrusión de elementos de otros mundos paralelos que de algún modo pueden llegar a amenazarnos lo que reivindica Barrenechea en su definición de lo fantástico (Barrenechea, 1972: 400-401). Esta dimensión psicológica resulta ser la gran arma de seducción de lo fantástico pues le permitirá al narrador conectarse empáticamente con el lector, exponiéndole a sus miedos, inquietudes y frustraciones.

Dada la diversidad de matices en torno a la definición de lo fantástico, resulta ineludible traer a colación otro concepto íntimamente conectado con esta categoría, que es el *unheimlich*, frecuentemente traducido al español como “ominoso”, “extraño” o “siniestro”. Analizado por Freud en su ensayo *Das Unheimliche*, este concepto aparece aplicado a las nociones de psicoanálisis del arte, en donde se expone en estos términos:

No cabe duda de que dicho concepto [lo siniestro] está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general.

[...] Realizaciones de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos una impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión esta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos. (Freud, 1998: 104-107)

Tanto el *unheimlich* como lo fantástico vienen a dar visibilidad a lo que se sale de la esfera del cotidiano, de lo ordinario, de lo familiar y a crear zonas de indeterminación, desde múltiples ámbitos, por el carácter imprevisible de lo que no se conoce. Sin embargo, lo siniestro, tal como Freud lo define, pese a esa naturaleza excepcional, que se aleja de lo hogareño (Freud, 1998: 106), no se ausenta de su condición enteramente real. Lo fantástico, en cambio, se sumerge en el campo de lo hipotético y de la apertura del terreno de indefinición entre posible/imposible.

Ahora bien, existe una categoría, la del mundo onírico, que, dependiendo de cómo se plantee, puede llegar a atravesar cualquiera de los territorios de lo fantástico y de lo maravilloso. Veremos cómo esto puede ocurrir.

En su acepción más llana, lo onírico se enfrenta a la categoría de la realidad, en el sentido de que pertenece al campo de la imaginación, ya sea reflejada de manera consciente o inconsciente y, en todo el caso, distante o paralela a la experiencia vivida. En esta línea de pensamiento, lo onírico se opone a lo que se considera ser el real cotidiano, es decir, a todo lo que ocurre en un tiempo y en un espacio determinados. En este sentido, al mundo onírico solo podemos ubicarlo en el territorio de lo maravilloso o de lo fantástico, dependiendo del grado de cercanía y sentido de pertenencia al mundo tal y como lo percibimos, pero en todo caso referente al territorio de la imaginación. Al mundo de la imaginación le hacemos corresponder los hechos que no poseen una identidad material temporal y espacial. No obstante, ¿qué ocurre cuando los textos,

haciendo espejar la temática del sueño, pretenden deliberadamente instaurar la ambigüedad y la disolución de fronteras entre lo real y lo imaginado? Se trata de textos que no tienen una posición inequívoca en cuanto a su delimitación temática, y que no dejan cerrar su adscripción a un solo campo.

De este modo, a lo onírico en el microrrelato, tendremos que desglosar dos eventos, excluyentes entre sí:

1. El que se asocia temáticamente al delirio subconsciente y que comulga de ambientaciones pertenecientes a lo maravilloso o que se acerca al surrealismo, dependiendo de la materia que tome, pero en todo el caso, ajeno a la experiencia empírica de los personajes o del narrador;
2. El que se emplea como estrategia de inclusión de lo fantástico y, como resultado, que potencia el carácter sobrecogedor, impresionante o inquietante del relato.

Creemos importante hacer estas puntualizaciones a la hora de tratar de la manifestación de lo fantástico y de lo onírico en el microrrelato. Si lo fantástico ha dado muestras de desarrollarse en su mayor plenitud con el relato breve, no menos llamativa está siendo su andadura por el microrrelato, sobre todo en el ámbito hispánico. No es una casualidad que el rejuvenecimiento de lo fantástico ha ido acompañando el boom del microrrelato. Ana Casas en su estudio “Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)” afirma que el fantástico, unido a la brevedad y a su consecuente tensión narrativa, parecen estar en el móvil de la potenciación del efecto transgresor (2008 :138), tan necesario en el microrrelato. A su vez, Lauro Zavala, en su estudio más reciente subraya la riqueza de estos textos y señala que la presencia de lo fantástico en la minificción “propicia la incorporación de problemas filosóficos, el registro poético y la escritura metafictional”, ingredientes estos que permean una recapacitación de “nuestra percepción de la realidad, de la literatura o de nosotros mismos” (2017: 141). Asimismo, lo fantástico potencia y proyecta algunos de sus rasgos más peculiares del microrrelato: la sugerencia y el carácter misterioso proporcionados por los juegos de ambigüedad y de silencios, la tensión y la elipsis y, sobre todo, el afán por provocar desazón y sensación de extrañamiento en el lector (Ferreira, 2013: 247). De igual modo, defendemos la idea de que el mundo onírico aparece con frecuencia asociado a los dos campos temáticos (maravilloso y fantástico) y que por lo tanto, al enunciar su presencia en cualquier texto microficcional, hace falta precisar ese mismo campo de actuación.

2. Explorando los horizontes de lo onírico y fantástico en Olgoso

Uno de mis defectos es que disfruto haciendo desaparecer la tierra bajo los pies del lector, arrancándolo de la miserable cárcel de lo cotidiano, situándolo en esa cuerda floja tendida entre el espacio y el tiempo.

(Olgoso en González Torres, 2008: 1)

En Ángel Olgoso (Cúllar Vega, 1961), autor con una enraizada tradición y devoción hacia los discursos breves, lo extraño, lo misterioso, lo onírico y, sobre todo, lo fantástico constituyen categorías omnipresentes y absolutamente imprescindibles en su quehacer literario. Si lo onírico representa únicamente una de las líneas de variación de la estética de lo ominoso, podríamos decir que lo fantástico sí cubre temáticamente en su casi totalidad su obra. Como el propio autor dijo alguna vez,

La mía es una literatura de fabulación, de distorsión de la realidad inmediata, más seducida por los corceles de la imaginación que por los ratones de la trivialidad. Sin embargo, no cultivo la extrañeza por mero capricho, lo hago irremediablemente porque responde a mi percepción de la vida; mi visión de las cosas es extraña, pero la realidad lo es aún más. Creo, con Thomas Hardy, que sólo lo excepcional es digno de ser contado y no me interesa, por tanto, reproducir la calderilla de lo ordinario, lo que le ocurre todos los días a todo el mundo, sino violentar las reglas de lo posible, la inalterable legalidad del orden natural, describir la irrupción de lo inadmisibile, ese momento inesperado en que —según Cortázar— la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio. (Olgoso, 2010: 58-59)

Con este planteamiento, Olgoso sigue unas coordenadas en el empeño por enseñar la otra cara de la experiencia vital que rompe continuamente con los esquemas de lo cotidiano, subsanando todas las carencias, defectos y vacíos que, según él, lo real, tal y como lo concebimos, no es capaz de cubrir o reparar. Es por ello que, tal como lo enuncia Andres-Suárez, “los relatos de Olgoso nos presentan un ángulo nuevo desde el que contemplar la verdadera e inquietante cara de la realidad y tratan de indagar en los secretos sueños del hombre y en las verdades que están más allá de su alcance” (2010: 330). Ésta es la principal razón por la que toda su obra poética deriva en sucesivos homenajes a la tradición fantástica y, en general, a la literatura que germina de los cauces de la imaginación en su sentido más virtuoso.

La línea de lo fantástico que es más constante y más representativa en Olgoso, dentro del amplio espectro que puede llegar a cubrir esta categoría temática en este autor, se ubica en el desarrollo de una poética que se cita con el desencanto hacia las carencias humanas, sus imperfecciones y, sobre todo, sus condenaciones. En esta misma línea lo define Elguera Olórtegui cuando afirma:

Olgoso pesca el verdadero sino de la vida en cada una de sus piezas: uno va calmado, por un camino aparentemente sin óbices o senderos, no obstante, acaece la hora aciaga y lo vitando cobra forma de una dentellada. (Elguera, 2002: 21)

Si el tema es de por sí solemne, vemos que la forma lo desacraliza, al introducir una voz ecuánime y pseudoestoica que le quita trascendencia y gravedad al asunto. Un ejemplo paradigmático de esta postura lo encontramos en el microrrelato “Árboles al pie de la cama”, del libro *Astrolabio*:

Árboles al pie de la cama

Volvía del trabajo, al anochecer, cansado, casi enfebrecido, cuando se me ocurrió que me gustaría ser un animalillo silvestre, que sabría administrar esa vida simple, limpia de la confusión y el alboroto de las preocupaciones, que podría acomodar con facilidad mi conciencia a ese estado ideal. Como una bendición, alguien, lejos de escamotear mi deseo, me dio la forma de una criatura peluda y diminuta y me soltó en el bosque. Era, como vi después, una vida descorazonadora: no sentía interés por otra cosa que no fuera acarrear alimentos, avariciosa e infatigablemente, hasta mi agujero al pie del tronco de un árbol podrido; los límites de cada territorio desencadenaban continuos litigios entre los habitantes de la fronda; las voces de los pájaros me ensordecían; los parásitos habían invadido mi pelambre; los apareamientos resultaban tan gravosos como los espulgos; y mis ojos revolaban de pánico en sus órbitas cada vez que presentía a los rapaces. Aquel

desconsuelo, por fortuna, no duró demasiado. Un día se acercó con sigilo un trozo de oscuridad y, aunque husmeé su hedor a distancia y oí luego las pisadas y los furiosos ladridos, apenas tuve tiempo de entrever sus dientes cerrándose sobre mí. (Olgoso, 2007b: 8)

Veremos que este campo del sueño abarca un conjunto importante de posibilidades de exploración: no olvidemos que el campo del sueño, desde sus atribuciones semánticas, es un territorio densamente vasto, ocupando un espectro de significación amplio y aparentemente contradictorio: no se refiere exclusivamente a una expresión del inconsciente que destella nuestros miedos y experiencias vividas, sino que es también el espacio de fabricación, por así decirlo, de nuestras aspiraciones y proyecciones de futuro.

Muchos de los títulos publicados por Olgoso, aparte de apelar al aspecto más visual y sugerente del código lingüístico, materializan una disputa entre medios y entornos y, más que eso, reivindican los espacios de transición y transformación. *Cuentos de otro mundo* (Caja España, 1999) reproduce la idea de ficciones que saltan la pertenencia a la esfera de lo real, o por lo menos, del concepto de nuestra realidad como seres humanos. *Astrolabio* (Cuadernos del Vigía, 2007) representa ese instrumento de navegación que permitía al ser humano visualizar la posición de los astros y constelaciones, elementos considerados místicos por su inaccesibilidad y al mismo tiempo fuentes inabarcables de ficciones, mitos y leyendas. El título *Los demonios del lugar* (Almuzara, 2007) sugiere la inclusión y permanencia en un espacio físico determinado de seres maravillosos y malditos, ajenos a la órbita cotidiana pero también, tal como en su momento el autor explicó, una bajada a los abismos del mundo interior (Ferreira, 2012). Por su vez, *La máquina de languidecer* (Páginas de Espuma, 2009), evoca un mecanismo de anulación de actividad y endeblez, condiciones que se asocian al acercamiento a estados de inconsciencia como la del sueño o de la propia muerte. *Las frutas de la luna* (Menoscuarto, 2013) fusiona en un mismo sintagma elementos terrestres y cuerpos celestes distantes, implicando la transferencia y disipación de oposiciones entre los dos territorios. *Breviario negro* (Menoscuarto, 2015) y *Nocturnario* (2016) –esta última inaugura su faceta como artista plástico– entablan ambos, a partir de lenguajes distintos, un llamamiento a una luz oscura impregnada de extrañeza cósmica y de una carga fuertemente onírica, tal como lo declaró Merino en el prólogo a *Breviario negro*. Pero el título que alude literalmente a la dimensión onírica y que asegura el trasvase entre mundos y confronta abiertamente la inmersión de lo raro, lo inexplicable en la dimensión inconsciente es sin lugar a duda *Líquenes del sueño*. La simbiosis del componente orgánico con el estado provisorio de inconsciencia resulta uno de los títulos que más translucen la habilidad del autor en hacer interferir dos elementos totalmente lejanos y potenciar una carga sugerente a partir de esa mezcla. Desde su composición biológica híbrida, el líquen, fusión de alga y hongo, representa ese ser que se superpone a algo ya muerto o inanimado –y que por lo tanto es inofensivo– como son los troncos de los árboles y las piedras. La imagen creada no podría ser más nítida para nombrar una obra que premia y resulta ella misma de un ejercicio continuo de compensación de lo real y que involucra en el mismo hábitat sueño y vida, fantasía y cotidianidad.

Desarrollaremos en estos momentos los tres mecanismos empleados en la obra de Ángel Olgoso para la integración de lo onírico en sus textos, es decir, el sueño como representación de la muerte del sujeto; la irrupción de lo fantástico, materializado en el proceso de animalización y personificación de cosas, mientras el sujeto duerme, y, por último, la asunción de consecuencias que lo soñado tiene en la realidad cotidiana de los

personajes. La proximidad y conexión entre el mundo onírico y la muerte –y que confluye en lo que Herrero Cecilia categorizó como fantástico “existencial” (Herrero, 2000:30)– representa una asociación en cierto modo obvia, por la aparente inanición del cuerpo y la anestesia que se produce en los sentidos –sobre todo la ausencia de contacto visual– mientras uno duerme. Pero también no es de obviar alguna tradición mística que destaca las conexiones que se pueden establecer entre vivos y muertos en este estado de inconsciencia. Este suceso muchas veces se justifica bajo el pretexto del sujeto que intenta entender eventos del pasado que se han quedado sin explicación o para satisfacer alguna curiosidad que en el mundo de los mortales jamás podría llegar a conocer. Eso ocurre, por ejemplo, en “La visita” (2007b:37), microrrelato que encarna el encuentro, explícitamente durante el sueño, entre narrador y su padre ya muerto. Esta reunión, marcada ya por el desasosiego de una aproximación perturbadora para el sujeto, ve amplificada su carga dolorosa y cruel con otra revelación: tras la muerte, la actividad de los individuos se reduce única y exclusivamente a contemplar cómo los vivos se pelean para evadirse de la muerte. La línea de tensión perpetrada por la confidencia, no exenta de un profundo desconcierto terrorífico, se mantiene hasta el final del texto, gracias a una sensibilidad de concisión profunda, con la súbita desaparición del padre, dejando el peso de la soledad, de la efímera y frágil condición animal colmar el espacio dejado por la presencia fantasmagórica, antecedida por la expresión: “Cuando la presencia me acarició el rostro con los cendales de sus dedos percibí verdaderamente, hasta un punto que nunca antes había experimentado, mi calavera bajo la carne” (2007b: 37). La consolación o apaciguamiento no tienen aquí cabida, siendo únicamente la delicadeza del lenguaje el responsable por dulcificar y sublimar lo expuesto. Vemos aquí que el proceso de revelación, que supone un acto de trascendencia y de comunicación con lo metafísico, se vuelve una maniobra dolorosa que, añadido a la temeraria curiosidad por lo que supera el ámbito de lo real, se retribuye y se devuelve con el reconocimiento de la propia fragilidad y condena de la existencia humana.

La misma impresión sobrecogedora tomada de la relación sueño y muerte se manifiesta en “Los túmulos”, del libro *Las frutas de la luna* (2013:179-180). Bajo un encuadramiento bastante detallado y acompañado de una narración matizada por una distanciamiento crítica que toma el narrador como un sujeto ajeno a la realidad que describe se señalan los movimientos rutinarios de los seres humanos –como si de máquinas se trataran– cuando se da el ocaso y se preparan para dormir: “Al caer la noche, el conjunto de los hombres –que han alcanzado su refugio como los elefantes su cementerio, entre la resignación y el consuelo– se va disponiendo de manera horizontal, y la somnolencia parece dejar paso poco a poco a un aquietamiento sin fin” (2013:179). Así, testificamos cómo el acto de acostarse es percibido como un ritual mecánico, que se rige por códigos constantes, lo que no significa que estén privados de una cierta aura de misterio que necesita una explicación: “[los hombres] se aprontan a tumbar en sus camas tras experimentar un servil pero profundo deseo de acceder a una región más silenciosa y grata, a una torre ciega donde sus conciencias jugarán a placer” (2013: 179). El relato afluye en una constatación que, pronunciada sin cualquier antecedente que lo previera, asume, una vez más, una dimensión metafísica: “no deseo dejar de anotar en mi informe acerca de la naturaleza de este mundo –para tratarla quizá después en consecuencia– la semejanza entre los dormidos y los muertos” (2013: 180). El contraste entre una voz imparcial con la conclusión a la que llega tras su análisis pone el dedo en la herida: cada vez que se acuesta, el hombre simula su propia muerte. Vemos una vez más que lo onírico incita a una revelación, que viene a resaltar la condición trágica del ser humano.

No obstante, hablar de lo onírico en Olgoso es también considerar que el mundo

está en constante transformación y se burla del alcance de nuestros sentidos. La segunda línea que abarca lo onírico olgosiano –la irrupción de lo fantástico, materializado en el proceso de animalización y personificación de cosas, mientras el sujeto duerme–, lo conecta con lo fantástico, en la medida en que se da la personificación y animalización de objetos en el momento en el que el ser humano se muestra más desprotegido. En “Artículo genuino” (*Astrolabio*, 2007b: 45), la narración se inicia con la mención a una pareja que duerme. El tercer elemento, un “ventilador con cabeza oscilante” (2007b: 45) que se vuelve el protagonista de la trama, irrumpe en la escena con el sentido de presentar el entorno, romper con el mutismo y ser él el centro de la narración –son sus movimientos, provistos de vida, los que acaban por crear una atmósfera inquietante, por la figuración de un ataque, cual aspas de molinos quijotescos:

El ventilador domina el espacio sin desfallecer, lame incansable los dos cuerpos con lengüetazos de suaves masas de aire removido [...]. La pareja sueña despreocupadamente, vuela sin sobresaltos, ajena al movimiento acompasado e implacable del ventilador, a su morbosidad de centinela fiel, a su obsesivo zumbido, a su monotonía despiadada. (Olgoso, 2007b: 45)

Semejante escenario ocurre en “Empirismo” (*La máquina de languidecer*, 2009), aunque en esta ocasión el narrador tiene conciencia de las mutaciones que se producen en su entorno cuando ocurre la desactivación y relajación de los sentidos. Aunque no hay una mención explícita al sueño, podemos, en este texto en particular, interpretar la acción de cerrar los ojos como una simulación o disimulo del acto de dormir. Si lo comparamos con “Artículo genuino”, descubrimos un matiz esencial –la deformación del mundo sucede cuando el sujeto tiene su sentido de la visión activado, o, lo que es lo mismo, el mundo se convierte en algo despiadado y bárbaro cuando el hombre toma conciencia de su entorno:

Cuando cierro los ojos, el mundo desaparece. Cuando los abro, el mundo corre a recomponerse casi instantáneamente. A veces, durante el período infinitesimal de esa transición –no es más que una fugaz percepción–, creo sorprenderlo ultimando su tarea, los contornos de las cosas difuminados, ciertos crujidos, algún chispazo a destiempo, un acomodarse de las distancias, la luz del día que aún no posee su sabor pleno, mis hijos demorándose apenas una milésima en desplegar sus formas habituales, el pelaje del gato parece desdibujado y sus bigotes no existen todavía, descuidados, hilachas de un tapiz evasivo, disgregador, hasta que todo irrumpe de nuevo y se reintegra velozmente al orden, hasta que todo recobra su textura, su volumen y su nombre y este mundo plegadizo vuelve, una vez más, a ser perpetuamente engendrado e inhumano. (Olgoso, 2009: 21)

He aquí uno de los motivos por los cuales el concepto de realidad en Olgoso se vuelve muy resbaladizo y se desvirtúa: no solamente los sentidos humanos no son aptos para captar todo lo que ocurre en el alrededor de los personajes, sino que el propio mundo externo trata de ocultar su verdadera cara. Para justificar este continuo intercambio e imprecisión entre el ámbito de lo real y sus territorios extrafronterizos, Ángel Olgoso, en una entrevista concedida a Miguel Ángel Muñoz, declara:

[...] la realidad es una ilusión, muy poderosa, pero ilusión al fin y al cabo, y que lo que vemos y oímos sólo representa una parte de lo existente (ya Demócrito advertía que de la realidad no aprehendemos nada que sea absolutamente verdadero). [...] Por muy embarazoso que resulte, me atrevo a decir que lo fantástico, sustentado con frecuencia en

un proceso lógico, ilumina los rincones en sombra de lo que no sabemos. (Muñoz, 2009: 1)

Ahora bien, si los límites entre realidad y sueño/fantástico son muy difusos, las fronteras entre mundo y sujeto humano asumen contornos muy nítidos, en la medida en que estas dos entidades se colocan continuamente en posiciones en cierto grado enfrentadas.

El último mecanismo de inclusión de lo onírico en la obra de Ángel Olgoso –la asunción de consecuencias que lo soñado tiene en la realidad cotidiana de los personajes– y que enlaza y articula los mecanismos anteriormente descritos se localiza en las implicaciones prácticas que el sueño puede hacer resonar en el cotidiano de los personajes, directamente resultante del trasvase entre mundo empírico y lo fantástico. Esto se ve muy claramente en textos como “La técnica de soñar monstruos” (*Breviario Negro*, 2015: 20-21), cuyo inicio, que casi parece un guiño paródico al verso de Pessoa “Deus quer, o Homem sonha, a obra nasce”, es totalmente demostrativo de esa experiencia de temor a que lo soñado pertenezca a la realidad empírica del sujeto: “A fuerza de soñar un monstruo, el monstruo nace”. Partiendo de la descripción de sucesivas pesadillas que tenía el narrador cuando era niño y que transitan alrededor de la misma situación agonizante y del mismo ser agresor, lo que confiere al relato una atmósfera inquietante desde su inicio, aparte de las constantes apariciones de este monstruo, es el no saber de qué animal se trata: “Carecía de atributos concretos. Era una sombra veloz y exacerbada, un toro, una gigantesca araña, un cárabo nocturno de ojos desorbitados” (2015: 20). Tal atmósfera, tal como es frecuente en el autor granadino en los relatos de tintes de terror, va ganando aún más tensión, con la intrusión del monstruo a los confines de lo real: “Había cruzado la frontera, había nacido, arrancado de la oscuridad, de la incesante digestión de los sueños” (2015: 21). La presencia de la conjunción adversativa en la oración “Pero también supe que ni a los monstruos les conviene estar solos” trae el giro que prepara la aproximación de la resolución. El desenlace, que podría coronarse con un enfrentamiento entre ambos personajes, gana por conmoción sobrecogedora por la familiaridad y vínculo estrecho que le otorga el narrador al personaje monstruo: “Desde entonces aquel monstruo vive conmigo y, para dormir descuidado, hasta le puse nombre: Padre” (2015: 21).

Semejante mecanismo de trasvase del sueño al cotidiano de los personajes ocurre en “Contrapeso” (*La máquina de languidecer*), un microrrelato que, tal como en “La técnica de soñar monstruos”, se sirve de una frase con mucha fuerza asertiva, para luego acomodar la introducción de un objeto amenazante mediante la vaguedad y huecos de definición que demandan un regreso a la aserción retóricamente tan o más arrebatadora que su comienzo:

Contrapeso

El sueño se volvió pesado, aturdidor. Había algo en sus imágenes que revelaba mi asistencia a una escena peligrosa o quizá infernal. Huía como si anduviera bajo el agua sobre enviscados bancos de arena y, en el límite del esfuerzo humano, arrancara al mismo tiempo chispas del pedernal del suelo con mi lento avance. Una sombra, un peso sin parangón, crecían a mi espalda. Y aunque comenzaba a sudar y a jadear, sabía que nada de eso me concernía realmente y que, en última instancia, el efecto de aquel sueño sobre mis sentidos sería poco duradero. Pero después, al despertarme, me vi atado a una cuerda que entraba por el ojo de una enorme muela redonda de piedra, como de molino, cuyo volumen ocupaba casi por completo el espacio libre del dormitorio. (Olgoso, 2009: 103)

Si en el microrrelato anterior, de *Breviario Negro*, se explora un sueño recurrente, “Contrapeso” se adentra en un sueño casual, también consciente, y con la misma sensación fóbica de ahogo por parte del protagonista. Sin embargo, la esencia de “Contrapeso” se basa en una trampa que el sueño juega al sujeto, al contrario de “La técnica de soñar monstruos” en donde el protagonista acepta y da como hecho la penetración del mundo soñado en el mundo empírico. Desde este planteamiento, en “Contrapeso”, el individuo confía en la posibilidad de volver a la realidad para neutralizar y erradicar todos los efectos físicos y psicológicos plasmados en el sueño, presunción esa que no llega a concretarse, ya que, jerárquicamente hablando, el estrato onírico en Olgoso siempre se superpone y se infiltra en lo que comúnmente adoptamos como espacio de lo real.

3. Manifestación de la poética de lo sombrío y funesto

Llegados a estas observaciones, podemos resumir el procedimiento de inmersión de Ángel Olgoso en el microrrelato de tintes oníricos y fantásticos. Lo primero que cabe destacar es el grado de extrañamiento y desconcierto que estos textos producen, debido a la fusión de materia insólita e ilógica con una concisión extrema que no deja caer la línea de tensión narrativa y que canaliza la acción para un efecto sorpresa impactante. Si ya lo podríamos atisbar con el microrrelato puramente fantástico, verificamos que en este caso la conexión con los miedos más primitivos del ser humano parece hacerse eco de una forma más aterradora, puesto que, en todos ellos, la carga pesimista es más que evidente y se apela a una conciencia de fragilidad y desamparo humanos implacable. Por otra parte, asociado a lo onírico, parece siempre converger un valor de revelación o confidencia que delega el acceso al conocimiento de modo asensorial, constatación que trae a la memoria las palabras profesadas en “El día primero de la tumba” del libro *Los demonios del lugar*: “Recordó de repente que sus ojos abiertos eran el obstáculo” (2007a: 129). Ahora sí, este método de llegar al conocimiento se vuelve oneroso en la medida en que, siendo el sueño un mecanismo impuesto y de supervivencia a todo el ser humano, expone en discurso directo la debilidad física –una condición efímera y vulnerable ante el cosmos– y metafísica –por una especie de conspiración urdida por su entorno hacia el malogro humano.

Estructuralmente, verificamos que la inclusión de lo onírico viene acompañada por atmósferas difusas, por relatos formalmente representados por una curvatura que cerciora su paso por el suspense, lo extraordinario y lo abrumador y que recupera su definición en un remate tan radical cuanto sorprendentemente cruel, eventos estos que lo aproximan a una sensibilidad apocalíptica, tal como José María Merino muy bien lo proclama (2015:11). Es cierto que, si analizamos toda la obra del escritor granadino, la gran mayoría de su producción literaria se vuelca en una poética de lo sombrío y funesto, tangente a la expresión de una fatalidad inflexible, pero el tono satírico o irónico que podemos encontrar en tantos otros microrrelatos de Olgoso no tienen cabida en el dominio de lo onírico, como podemos verificar en “Más que humano”:

Él nunca admitiría tener ojillos de rata, risa de hiena, malas pulgas o hambre canina. En cambio, reconocería con gusto ser más listo que un lince y hacer vida de hormiga. Para hablar con exactitud, era un animal de costumbres. Bien es verdad que en este caso, bajo su rala piel de cordero, se escondía un tiburón de las finanzas. Sin que él sospechara nada, sus enemigos querían llevarse la piel del oso: lo mataron como a un perro mientras él echaba por la boca sapos y culebras. Pero, desgraciadamente, los asesinos inexpertos siempre rehúsan comprobar si su víctima tiene más vidas que un gato. (Olgoso, 2007b:

58)

Asimismo, incorporar lo onírico presupone un uso inapelable de finales abiertos, encumbrados por idas y venidas constantes entre materia cotidiana y materia insólita, lo que perpetúa movimientos de distanciación y aproximación al elemento de focalización de la narrativa, tal como una cámara que va variando constantemente el objetivo de foco.

Sumada a una concisión muy bien medida, estos microrrelatos ganan una notable dimensión humana y existencial, manifiesta en la eterna confrontación entre Hombre y Universo, y unidos frecuentemente al tema del recuerdo y de la memoria como herramientas de modelación identitaria y fórmulas de hiperbolizar la condena humana. Si hay alguna dosis de previsibilidad en los textos de Olgoso, esta se ubica en el perseverante cotejo de que, en esta lucha, es el ser humano quien invariablemente pierde, arrastrando con el fracaso la evidencia de su soledad y desamparo cósmico. Que se engañe aquel que piense que a través de un aparente distanciamiento temático de lo que es puramente real –como puede ser lo fantástico y/o lo onírico– uno no puede llegar a punzar de modo tan franco y vertiginoso los miedos e inquietudes universales del ser humano.

Referencias bibliográficas

- Andres-Suárez, Irene. “Ángel Olgoso. Un maestro de la brevedad”. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Ed. Irene Andres-Suárez. Palencia: Menoscuarto, 2010. 323-351.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la Ficción. Lo fantástico*, Salamanca: Renacimiento, 2008.
- Casas, Ana. “Lo fantástico en el microrrelato fantástico (1980-2006). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Ed. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 137-57.
- Elguera Olórtégui, Christian. “Anatomía de la oscuridad: breve entrada al mundo literario de Ángel Olgoso”. *Fix100. Revista hispanoamericana de Ficción Breve*. 2 (2010): 21-24.
- Ferreira, Ana Sofia Marques Viana. “Cielos y murmullos deslindados”. Entrevista a Ángel Olgoso (26 de mayo de 2012). Ana Sofia Marques Viana Ferreira: *Destapando cajas y abriendo escotillas: la escritura de microrrelatos de Ángel Olgoso en Astrolabio*. Trabajo fin de máster, 2012.
- Ferreira, Ana Sofia Marques Viana. Luciérnagas bajo calaveras: lo fantástico en *Los demonios del lugar*, de Ángel Olgoso. *Brumal*. 2 (2013): 245-260.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. Trad. Luis López-Ballesteros y Torres. *Revista de Occidente*. 201 (1998): 101-109.
- González Torres, David. “Ángel Olgoso: «El cuento de miedo es uno de los placeres más poderosos»”. *Avión de papel.tv*. octubre 2008: <http://www.aviondepapel.tv/2008/01/angel-olgos/>. 20 de diciembre de 2017.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico: Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

- Jiménez, José. *El Surrealismo y el Sueño*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2014.
- Merino, José María. “Prólogo”. Ángel Olgoso: *Breviario Negro*. Palencia: Menoscuarto: 2015. 9-14.
- Muñoz, Miguel Ángel. “Ángel Olgoso: ‘Siempre me ha obsesionado la extravagancia que supone lo efímero de la vida’”. *El síndrome Chejov*. 9 de noviembre de 2009: <http://elsindromechejov.blogspot.pt/2009/11/angel-olgoso-siempre-me-ha-obsesionado.html>. 15 de julio de 2017.
- Olgoso, Ángel. *Los demonios del lugar*. Córdoba: Almuzara, 2007a.
- Olgoso, Ángel. *Astrolabio*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2007b.
- Olgoso, Ángel. *La máquina del languidecer*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- Olgoso, Ángel. *Los líquenes del sueño*. Zaragoza: Tropo Editores, 2010.
- Olgoso, Ángel. “Entrevista a Ángel Olgoso”. *Fix100. Revista Hispanoamericana de ficción breve*. 2. Lima: Centro Peruano de Estudios Culturales: Enero-junio 2010. 53-60.
- Olgoso, Ángel. *Las frutas de la luna*, Palencia: Menoscuarto, 2013.
- Olgoso, Ángel. *Breviario Negro*. Palencia: Menoscuarto, 2015.
- Olgoso, Ángel. “Las luciérnagas de lo breve, lo extraño y lo imaginativo”. *Cédille. Revista de estudios franceses*. 6(2016): 133-48: <http://cedille.webs.ull.es/M6/07olgoso.pdf>. 3 de julio de 2017.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- Todorov, Tzvetan. “Definición de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 47-64.
- Zavala, Lauro. “La dimensión fantástica en la minificción hispanoamericana”. *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*. Ed. Ana Rueda. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2017. 135-44.