



Joan Perucho: Lo fantástico, la mitificación y el territorio

Joan Perucho: The great, the myth and the territory

Alfons Gregori i Gomis

alfons@amu.edu.pl

Profesor del Instituto de Filología Románica

Universidad Adam Mickiewicz de Poznan

Recibido: 09-07-2011

Aceptado: 05-12-2011

Resumen.¹

Tomando como objeto de análisis la novela de Joan Perucho (1920-2003) *Les històries naturals*² (1960), en el presente trabajo se llevará a cabo un estudio de las posibles interpretaciones de su fantasmagoría, de los procedimientos para la elaboración de elementos textuales de carácter mítico, así como del trazado de territorios con significaciones diversas, espacios entre el imaginario y lo real, relacionando

Abstract.

On the subject of the novel analysis of Joan Perucho (1920-2003) *Les Històries naturals* (1960), this work will be carried out a study of the possible interpretations of the fantastic, the procedures for the preparation of textual elements mythical character as well as the delimitation of areas with different meanings, spaces between the imaginary and real, linking all these aspects in the context of contemporary Catalan literature.

¹ Desearía dedicar este estudio a Witas Maciejewski, un apasionado de las fantasmagóricas tierras del sur del Aragón catalanófono, y amante de buenos caldos.

² Traducida al castellano por Javier Tomeo bajo el título *Historias naturales* y publicada en 1968 en una pequeña editorial, será en 1978 cuando se difunda más ampliamente en español gracias a una reedición en Edhasa, a cargo del propio Perucho y con prólogo del crítico catalán Antoni Comas.



PUERTAS *a la* LECTURA

todos estos aspectos en el marco de la literatura catalana contemporánea.

Palabras clave: Novela, Joan Perucho, fantasmagoría, mitos, imaginario.

Keywords: Novel, Joan Perucho, fantasy, myths, imaginary.



1. La literatura fantástica de Perucho

Tomando como objeto de análisis la novela de Joan Perucho (1920-2003) *Les històries naturals* (1960), en el presente trabajo se llevará a cabo un estudio de las posibles interpretaciones de su fantasticidad, de los procedimientos para la elaboración de elementos textuales de carácter mítico, así como del trazado de territorios con significaciones diversas, espacios entre el imaginario y lo real, relacionando todos estos aspectos en el marco de la literatura catalana contemporánea.

Perucho constituye muy probablemente el referente primero y principal de la literatura fantástica catalana, quizás compartiendo cartel con Pere Calders. La diferencia fundamental entre ambos se apoya en dos ejes: La popularidad y el tono. Así, mientras que Calders obtuvo una memorable fama a final de los años ochenta que le catapultó (hasta hoy) en el imaginario colectivo de la población catalana, gracias también a su inclusión en las lecturas obligatorias de educación secundaria y un tono humorístico desenfadado y amable, Perucho optó por otras vías, que le condujeron al aislamiento en la torre de marfil de la erudición y la

literatura culta a través de una imagen de gravedad y oscurantismo, a pesar de que en muchas de sus obras el componente humorístico resulta esencial para su comprensión. Pero, para poder reír, o sonreírse, hay que entender el chiste o la gracia, lo que no resulta fácil a la hora de leer algunos de sus textos. Con todo, la obra de Perucho ha encontrado eco en España y también otros países extranjeros. Dicho esto, ¿es realmente literatura fantástica el modo literario en el que deberíamos etiquetar a Perucho? El crítico que ha dedicado más atención y páginas al análisis de la producción peruchiana, Julià Guillamon, lo sitúa en el ámbito de lo posmoderno, y compara sus procedimientos literarios, entre otros, con los de Cortázar o Bioy Casares, autores que dentro de los estudios hispánicos de teoría de lo fantástico han sido catalogados como pertenecientes a lo neofantástico. El investigador que definió este término, Jaime Alazraki (2001: 276-279), en alusión especialmente a Cortázar y tomando como iniciador paradigmático el Kafka de *La metamorfosis*, establecía tres características fundamentales de este submodo literario, para diferenciarlo de lo fantástico clásico o tradicional. La



PUERTAS *a la* LECTURA

primera, relativa a la visión, es que lo neofantástico asume el mundo real como una máscara que oculta una segunda realidad, siendo ésta el verdadero destinatario de la narración; la segunda, ligada a la intención, consiste en la ausencia de miedo y de terror entre los efectos perseguidos en el lector, aunque sí que surge una cierta perplejidad o inquietud por lo insólito de las situaciones narradas; en tercer lugar, centrándonos en el *modus operandi*, las narraciones neofantásticas introducen el elemento fantástico sin procedimientos preparatorios de contraste, sin ninguna gradación, es decir, “a boca jarro”.

Podríamos decir que, en general, los planteamientos de la crítica permiten la ubicación de la mayoría de la obra narrativa de Perucho en el marco de lo neofantástico. Veámoslo de la mano de Guillamon (1989: 207-208): En ella se da una manifiesta “supremacía” de la imaginación sobre el realismo, siendo lo fantástico el verdadero motor de la historia, por lo que lógicamente resulta el objetivo principal de la narración; además, destaca el carácter lúdico³ con el que se

³ No obstante, Guillamon (1989: 161) afirma que en ciertos momentos la obra de Perucho que

introduce textualmente lo fantástico, frenando cualquier ánimo terrorífico y dejándonos en la perplejidad de los recursos (meta)literarios; el último elemento resulta menos evidente en algunas de las obras del catalán, pero resulta clara y significativa en muchas otras, como por ejemplo en una de sus novelas más representativas ya mencionada: *Les històries naturals*. Por todo ello, no podemos obviar esta ubicación tácita del conjunto peruchiano en el ámbito relativizador y altamente meta-literario que constituye lo neofantástico como vertiente de lo fantástico desde la modernidad avanzada hasta esta nuestra posmodernidad agónica⁴. Ahora bien, si tomamos en consideración herramientas hermenéuticas que vayan más allá de los tópicos siempre repetidos acerca de las categorías epistémicas posmodernas, y analizamos el resultado final, global, de la obra

analiza, y que aquí también trataremos con detalle, resulta también seria. Sin embargo, su planteamiento difiere notablemente de la “seriedad” que deriva de la hermenéutica global que aquí pondremos en acción.

⁴ Paralelamente, también es cierto que dentro de los parámetros académicos a menudo se utiliza la etiqueta de “fantástico” para englobar las obras que individualmente pertenecerían a lo maravilloso popular, lo maravilloso medievalizante, lo fantástico tradicional, la ciencia ficción y lo neofantástico.



peruchiana, la cuestión no es tan simple.

2. *Les històries naturals*: El relato del Dip y los planos narrativos

A fin de encarrilar e ilustrar adecuadamente el desarrollo del análisis, nos basaremos en una obra emblemática de Perucho, *Les històries naturals*, puesto que contiene muchos de los elementos de su proceder literario. La trama, harto lineal, nos traslada a pleno siglo XIX, durante los últimos años de la década de 1830, en una Cataluña que parcialmente todavía se encuentra sumida en la guerra civil que supuso el conflicto carlista en diversas zonas de España. El héroe de la historia es Antoni de Montpalau, joven residente en Barcelona, de buena familia y con unas ambiciones científicas que se satisfacen en un ambiente liberal, especialmente durante las tertulias de carácter ilustrado en las que participa asiduamente junto con sus amigos y colegas. Montpalau asume el reto de solventar una plaga de misteriosas muertes en la población de Pratedip, un pequeño pueblo de la comarca del Baix Camp, fronterizo con la actual comarca del Priorat, en la zona interior de Tarragona. Una de las dignidades del pueblo, la

Baronesa de Urpí, había enviado una carta de auxilio a su hermano, el Marqués de la Gralla, íntimo colaborador de Montpalau en sus pesquisas pseudos-científicas.

Al poco tiempo de llegar a Pratedip descubren que el culpable de las muertes es un Dip, un vampiro en que se transformó el noble catalán Onofre de Dip (estrecho colaborador de Jaime I el Conquistador en tareas diplomáticas, según el relato) al sufrir el mordisco fatal de una vampiresa de los Cárpatos, la duquesa de Meczyr⁵. Montpalau y sus colaboradores logran ahuyentarlo del pueblo, lo que provoca una reacción a la desesperada por parte del personaje vampírico: Decide hacerse pasar por un cruel guerrillero a las órdenes del Pretendiente Carlos, asesinando a familias enteras de liberales. En realidad, la trama aventurera se desarrolla sobre el entramado de los combates de la guerra carlista, teniendo en ello un papel importante la proyección ficcional del general Ramón Cabrera, vinculado innegablemente con el núcleo de la historia fantástica. A pesar de sus poderes,

⁵ Sólo cabe indicar que en la pieza “El comte Dràcula i Bram Stoker a Luhaschowitz”, recogida en el volumen *Els Balnearis* (1975), a esta sanguinaria aristócrata se le otorga el título de condesa (Perucho, 1986: 147).



PUERTAS a la LECTURA

el vampiro es localizado y exorcizado hasta la muerte, no sin antes explicar su historia y el hastío existencial que le ha causado su “naturaleza maléfica” a una edad tan proveya. El amor de la bella y noble hija de la baronesa, Agnès, es la recompensa última y perfecta para el esforzado Montpalau. Paralelamente, en su personalidad se manifiesta un cambio trascendental: Al final de la aventura, el caballero ilustrado ha perdido su fe en la ciencia y ha adquirido un talante romántico, muy propio a su vez de la época.

Si nos acercamos al dilema sobre el origen y significado del “Dip”, descubriremos alguna de las claves interpretativas de la novela. Cabe decir que Montpalau y los suyos ya estaban casi convencidos de su naturaleza vampírica antes de emprender el viaje, gracias a la etimología del nombre del pueblo que explica un filólogo colega de Montpalau: “Efectivament, la paraula «Dip» ve de l'àrab i equival a «ésser ferotge» i és emprada sovint per significar el xacal, àvid de sang. Una correcta etimologia del nom del poblet, Pratedip, seria, doncs, per consegüent, «Prat del Dip» [...]” (Perucho, 1989: 192). Podríamos sospechar la falsedad de tales

argumentos filológicos, hasta que tropezamos con una entrevista al autor en que detalla que un viejecito le explicó en un tren la leyenda de Pratedip, según la cual los “dips” eran seres de carácter feroz y sanguinario, amos -tiempo ha- de esos parajes⁶. Además, las mismas palabras que pronuncia el filólogo de la novela son las que recuerda Perucho en boca del eminente lingüista mallorquín Francesc de Borja Moll, quien le aclaró la etimología árabe de “dip” (García, 1991: 63).

Este episodio conduce a una cierta reflexión acerca de la función de la dicotomía saber-no saber en la obra de Perucho. En su presentación general ya hemos mencionado el talante (pseudo-

⁶ En el umbral de la ermita o santuario de Santa Marina, a cuatro kilómetros de Pratedip, reposa un escudo en que la santa aparece pisando un “dip”, en este caso una forma antropomorfa o casi humana que proporcionó a Perucho la idea matriz para su novela de vampiros. Ahora bien, en este caso debemos distinguir la hermenéutica literaria de la interpretación corriente de los hechos literarios. Nos referimos al rechazo que produjo entre los habitantes del pueblo una supuesta mala fama derivada de la novela: “Tot i que gràcies a mi Pratedip s’ha fet famós arreu del món, ja que el llibre s’ha traduït a vint idiomes, allà no sóc una persona grata. Diuen que jo els he donat fama de vampirs” (García, 2001: 63). Con todo, en la actual página web del ayuntamiento de Pratedip aparece información visiblemente neutra al respecto: “També, segons la veu popular, antigament les terres del voltant del poble eren habitades per una estranya mena d’animals anomenats dips (que és d’on ve el nom del poble). Sembla ser que eren una variant vampírica del gos” (AdP, 2007).



PUERTAS a la LECTURA

erudito del escritor catalán. Pero cuando hace aparecer un fragmento que supuestamente procede de un volumen de bibliófilo, nacido aparentemente de un afán narrativo básicamente lúdico, debemos tener presente la base de lo fantástico tradicional, sobre el cual se construye la obra de Perucho. Todorov (1970: 37), el primer autor que sistematizó aceptablemente la teoría literaria de lo fantástico, desde unos postulados estructuralistas, ya remarcó la duda como el rasgo más destacado de algunos de los textos fantásticos más logrados, que él denominó “le fantastique pur”⁷: “D’abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués”. Diez años antes de que saliera a la luz el estudio de Todorov, Perucho también integraba sus textos eruditos sobre esta base de una duda inicial, primigenia, algunos de manera literal y otros más o menos manipulados, con el fin de que el lector se preguntara

una y otra vez acerca de su verdadera naturaleza (a no ser que se tratase de un lector hiperculto, casi el Lector Ideal de Eco en carne y hueso). Desde un punto de vista estructural, esta “duda científica”, paralela y complementaria a la “hésitation fantastique” de Todorov, se encuentra subordinada al discurso fantástico, es decir, completa la significación de lo fantástico en el conjunto del texto peruchiano.

Tenemos, pues, un plano del relato que remite a lo fantástico tradicional, aquel que nace con los albores de la Ilustración y que, con su conflicto entre ciencia y magia, entre saber y religión, entre civilidad y superstición, irá modificando gradualmente el horizonte de expectativas de los lectores occidentales. Este plano en primer grado constituye el eje narrativo central, desde la presentación del ilustrado y cientifista Montpalau en oposición al espíritu romántico y abierto al misterio de su primo Isidro Norvau, hasta su *happy end*, pasando por la aparición de fenómenos por completo inexplicables, especialmente los vinculados a lo vampírico. De hecho, este es el plano de fondo sin el cual no serían comprensibles los otros planos que serán presentados a

⁷ Todorov (1970: 48-49) cita como representantes de lo que él considera este subgénero literario *The Turn of the Screw* (1898), de H. James, y *La vénus de l’Ille* (1837), de P. Merimée.



PUERTAS *a la* LECTURA

continuación. En sí mismo ya es un plano dicotómico, puesto que, igual que lo fantástico tradicional, presenta un conflicto entre un telón de fondo verosímil, sólido y compacto, y algunos elementos que, a partir de lo expuesto por la voz narrativa, resultan preternaturales. Este uso de un fondo repleto de elementos identificables con la verdad histórica y geográfica ha sido caracterizado por David Roas (2001: 26), estudioso de lo fantástico en el ámbito de la Península ibérica, como un hiperrealismo inherente a los mecanismos textuales de lo fantástico, ya que en este modo literario el lector está obligado “[...] a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes”⁸.

En el segundo plano no nos vamos a detener demasiado, ya que ha sido el más abundantemente estudiado por el mundo académico. Nos referimos al plano que, de acuerdo con el riguroso y detallado estudio de Guillamon (véase 1989: 155-172), se podría denominar hipertextual. En efecto, a partir de las taxonomías expuestas por Genette en *Palimpsestes* (1982), el crítico catalán distingue dos procedimientos en la elaboración del hipertexto peruchiano: La

⁸ Desarrollaremos debidamente estas cuestiones en el apartado sobre la geografía peruchiana de *Les històries naturals*.

transposición y el travestimiento, o pastiche satírico. Atendiendo aquí en especial a este último⁹, y recordando que aquí nos referimos a elementos insólitos o preternaturales (dejando, pues, de lado otro tipo de hipertextos), cabe señalar que se trata de procedimientos narrativos intertextuales que ofrecen ciertos paralelismos con lo neofantástico, aunque sea en un tono de imitación parcialmente paródica. Ello se explica, en nuestra opinión, por el que hecho de que un mismo procedimiento puede encontrarse en la frontera entre lo neofantástico (como recurso extraído de las vanguardias literarias) y lo propiamente posmoderno (como recurso lúdico de carácter metaliterario), conllevando una ambigüedad difícilmente resoluble.

En cualquier caso, algunas de las situaciones que se nos ofrecen en este plano, propiamente sobrenaturales o inexplicables para el sentido común, constituyen metáforas que funcionan como en lo neofantástico: Intentan expresar “intersticios” de sinrazón, resistiéndose al lenguaje comunicativo habitual y en

⁹ En unos términos bastante laxos se podría decir que el plano narrativo primero que aquí presentamos respondería a los mecanismos de transposición, mientras que en este segundo plano se producirían los fenómenos de travestimiento.



PUERTAS *a la* LECTURA

choque frontal con el sistema conceptual o científico difundido. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en las hormigas blancas que devoran cachos de la vestimenta de Monsieur Dupont en *Llibre de cavalleries*¹⁰ (1957) (Perucho, 1989: 23-25). En relación con *Les històries naturals*, cabe poner sobre la mesa también aquellos préstamos intertextuales sacados de obras de carácter maravilloso. Hallamos situaciones de este tipo desde el inicio: La mera asunción de la existencia de plantas y seres vivos “imposibles”, clasificados en el laboratorio de Montpalau; después, durante las aventuras, incluso en espacios y lugares bastante bien delimitados geográficamente: El episodio de las enormes pulgas asesinas o el de las aguas devora-metales. Con todo, estos fenómenos no producen la menor actitud de rechazo por parte de los personajes, aunque deberían contrariar sus fundamentos epistemológicos.

El tercero de los planos resulta, obviamente, el más polémico, ya que no ha sido tratado por la crítica y, sobre todo, porque tiene que ver con el significado

¹⁰ Traducida al español por el propio autor, con el título *Libro de caballerías*, apareció publicada de la mano de la editorial barcelonesa Táber en 1968, aunque tuvo bastante más repercusión la edición madrileña posterior de 1986, de Alianza.

último del texto peruchiano en el marco global de su obra narrativa de carácter fantástico, siendo, a nuestro entender, un significado trascendente. De hecho, este plano está constituido por resquicios que a primera vista podrían pertenecer tanto al primer como al segundo planos. Sin embargo, conllevan un efecto ideológico-estético que los diferencia radicalmente de los casos mostrados anteriormente. Se trata de rendijas, de brechas abiertas que provocan una sensación evidente de inquietud y desasosiego en el lector. Es importante señalar que estas rupturas con la realidad no actúan sobre el primer plano, ya que la mera presencia del segundo plano impediría que se produjera una afectación de este tipo. Si formara parte de ese primer plano, el segundo plano narrativo se encargaría de integrarlo en lo parodiado, mientras que si formara parte del segundo plano, desaparecería esa capacidad de incidencia inquietante, ya fuera por su consideración de truco vanguardista o de sortilegio paródico sin más. Se trata de un tercer plano autónomo y, al mismo tiempo, superior en lo metafísico, ya que se formula como una realidad que va más allá del discurso fantástico tradicional y del canto de sirenas



PUERTAS a la LECTURA

posmoderno.

La aparición de estas brechas, con altas dosis líricas a cargo de la voz narrativa, remite a la trascendencia de la narración, al sugerir la existencia de un campo desconocido, una segunda realidad, vincula estrechamente con el misterio y con la divinidad. En ambos casos, observamos situaciones que podríamos etiquetar como “positivas” y “negativas”. Las primeras, al mismo tiempo que plantean la segunda realidad, dibujan sensaciones que en principio deberían ser apetecibles, agradables (si no fuera que su carencia de racionalidad nos infunden un cierto desasosiego)¹¹. En el caso de *Les històries naturals*, en bastantes ocasiones se manifiesta mediante la salida en escena de un animal irreal, la aura picuda, vinculada esencialmente al no-ser, la no existencia, elevando un canto desde esa segunda realidad que la razón cree inexistente. El protagonista intenta racionalizar estas sensaciones tan singulares a partir de su experiencia digamos “científico-liberal”: “Solament, llavors, Montpalau sentí el cant de l’aura

¹¹ “Se sentí un silenci mineral. Una estranya, però al mateix temps dolça vibració metàl·lica. En sec, fos en el sol de la tarda, caigué un llamp a l’altra banda del riu. Les bèsties emmudiren” (Perucho, 1989: 282).

picuda. Era quelcom d’harmonios i d’inefable, quelcom com l’amor i la fraternitat humanes o com l’amor a la ciència, i venia del cel o de les Illes Encantades”. Las segundas, las que calificaríamos de negativas, se vinculan con el vampiro y su condición de ser demoníaco, es decir, una representación satánica en la Tierra¹², aunque no todos los fenómenos preternaturales o de lo extraño entrarían en este tercer plano, al observarse el uso en el texto de elementos diabólicos atribuibles al primer plano (como el episodio del toro maléfico durante la corrida a la que asiste Montpalau)¹³.

Es obvio que nos hallamos ante una segunda realidad alternativa, como en caso de lo neofantástico, pero habría que puntualizar que la interpretación de los textos de Perucho no responde a los planteamientos teóricos de Cortázar en relación con esta segunda realidad, la

¹² “Al defora, hi hagué una detonació silenciosa. Una ratxa d’aire càlid s’estavellà aïradament contra els vidres de la finestra. Callaren uns instants els petits animals, invisibles i innumbrables, de la naturalesa. Quelcom es retorçava amb dolor i amb desesperació. Una taca perversa d’ombra es desplaçà, pujant per una tanca de fusta, saltà un marge de pedra ennegrida i es fongué camps enllà” (Perucho, 1989: 282).

¹³ A pesar de que Guillamon (1989: 201-203) expone de forma similar o paralela esta casuística, no la toma realmente en consideración a la hora de elaborar sus conclusiones.



realidad alternativa o “maravillosa”, integrada por Alazraki en su teoría de lo neofantástico. El escritor argentino justifica esta segunda realidad de la siguiente manera: “Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana” (Alazraki, 2001: 275). A nivel hermenéutico no podemos dejar de lado los componentes de trascendencia y de misterio que se derivan de una lectura global y atenta de la narrativa peruchiana. El mismo autor afirmaba sin tapujos: “El gran art és aquell que desvetlla el misteri; per a mi, sense misteri l’art no té cap interès” (Garcia, 1991: 74). Además, los componentes mencionados actúan a la par con unos planteamientos de carácter conservador que enfatizan los valores frente a las ideologías, planteamientos que jamás niegan (ni reniegan de) el Bien como valor supremo siempre ligado a la divinidad cristiana. En definitiva, el hecho de que Montpalau modifique sus fundamentos epistemológicos al final de la novela, asumiendo rasgos del idealismo romántico, es el más claro indicio de la

incidencia de este tercer plano¹⁴.

3. *Les hitòries naturals*: Espacio, mito e ideología

La cuestión de la espacialidad y de unos determinados cronotopos de la novela constituye igualmente un amplio campo de significaciones que no ha sido analizado con la debida consideración. Si nos referimos al primer plano narrativo, ya desde los inicios de la novela se produce una oposición dicotómica entre la ciudad (Barcelona), relacionada con lo real en el marco del progreso histórico, sea cotidiano o más bien idílico, y las tierras montañosas de la Cataluña profunda, el *hinterland* de la nación, que se relaciona con lo irreal, lo fantasmagórico y amenazador, de un cariz netamente intemporal (fuera del tiempo cotidiano), y resultando además intempestivo. La ciencia deberá romper contra esa “maldición intemporal”, al presentar el rasgo de la atemporalidad (carente de la condición temporal)¹⁵.

¹⁴ Conocemos el riesgo de tal argumentación. Pero de la misma manera que los críticos posestructuralistas pueden considerar esta lectura ingenua o excesivamente literal, las conclusiones de estos críticos puede ser tomada perfectamente por superficial o excesivamente esteticista.

¹⁵ “[Montpalau] es recolzà a la balustrada i mirà la mar encalmada. [...] Allà dalt, a Montjuïc, hi tremolava la bandera. [...] Apareixia la imatge de



PUERTAS a la LECTURA

Por lo tanto, en *Les històries naturals*, la dicotomía fondo-figura que se concreta en un marco hiperrealista con elementos fantásticos particulares, tiene una manifestación espacial que no ha despertado el interés de la crítica de manera significativa¹⁶. Todo ello se visualiza a través de la expedición que emprenden los decididos barceloneses a través de la Cataluña profunda. Cabe especificar que, si bien la montaña sureña catalana tiene unas connotaciones determinadas, no es por ello menos cierto que el mapa toponímico presentado en la novela resulta de un realismo impecable, con unos detalles a tener en cuenta, tal como indica Guillamon (1989: 189-190): “Resulta posible reconstruir damunt la cartografia de l’època l’expedició de Barcelona a Prasdip, amb un luxe de

Riego, i l’himne, i la Constitució del 1812. [...] Només la ciencia romania impassible, més enllà del bé i del mal. Només la ciència. Conjurava les ombres i la ignorancia, i les reduïa a la llum i al progrés. Hi havia, però, ombres que semblaven irreductibles; ombres que provenien de paratges muntanyencs, informulades encara, però que esperaven el moment propici per a concretar-se, que algunes vegades s’havien insinuat, lívides i espectrals, darrere els vidres o en forma de rata-pinyada” (Perucho, 1989: 153).

¹⁶ Así, por ejemplo, Guillamon (1989: 205) hablará de su vertiente realista, pero aplicada a la reproducción y uso de datos históricos: “El realisme de la novela de Perucho arriba fins a extrems insospitats”.

detalls sorprenents. [...] Després de les experiències a Prasdip la cartografia fa fallida definitivament. El viatge té unes grans fites: Gadesa, Morella, Berga, però el territori que s’estén entre una població i l’altra és incògnit i misteriós”. En realidad, en su estudio Guillamon identifica estos parajes casi vírgenes con el espíritu romántico de la aventura, aunque a nuestro parecer, y como argumentaremos, el conjunto novelesco va bastante más allá de esto.

En efecto, a partir de Prasdip (inclusive) la zona se vuelve difuminada y borrosa, además de abrupta y salvaje. Sin embargo, cabría diferenciar dos zonas en todo ello: El Maestrazgo¹⁷ y la Cataluña interior. En el primero, ya lo indica Guillamon (1989: 188), “[...] la natura es presenta desformada i romàntica, abissal, a punt d’engolir l’home en un vertigen d’exhuberència i màgia”. En efecto, los Puertos de Beseit toman un matiz de frontera de difícil acceso y de espacio misterioso que alberga maravillas todavía por descubrir. Además, poseen su propia significación ideológica, ya que durante siglos ha constituido la frontera, pero

¹⁷ En la novela quizás sea proyectado ficcionalmente en base al sentido militar carlista, es decir, incluyendo los Puertos de Morella.



PUERTAS *a la* LECTURA

también el punto de conexión, entre el Principado de Cataluña, Aragón y la región valenciana, los tres principales territorios continentales de la Corona catalano-aragonesa, por una parte, pero también de los denominados “Països Catalans” por la otra, es decir, el dominio lingüístico del catalán que todavía tiene pleno vigor desde la perspectiva del uso de la lengua. Más allá de los Puertos de Beseit, más allá del Principado de Cataluña y de la zona de habla catalana aragonesa (los protagonistas cruzan Valderobles, en el enclave fronterizo del idioma catalán), el terreno pasa a constituirse con los rasgos ucrónicos y particularizantes de lo maravilloso. De este modo, a parte de no encontrar a casi ningún otro ser humano por esos lares, descubren una fuente cuyo líquido desintegra los metales y en un momento dado vislumbran una zona repleta de pulgas, primero en cantidades insoportables y más delante de un tamaño extraordinario, gigantesco. Bautizan la región como “El País de les Puces” (El País de las Pulgas).

Por lo que respecta a la Cataluña interior, podemos distinguir y precisar lo que algunos han denominado “el triángulo tarraconense” de Perucho (García, 1991:

47) y las Garrigas, aunque en realidad la población de esta comarca que aparece destacada en el texto peruchiano, la Poble de Cérvoles, se encuentra justo en la frontera administrativa con la provincia de Tarragona, e históricamente ha tenido muchos más lazos judiciales y comerciales con Reus, al lado de Tarragona, que con su capital de provincia actual, Lérida. Leamos este fragmento que nos introduce a esta zona agrícola de Cataluña:

A tres quilòmetres de la Granadella es desviaren cap a la Poble de Cérvoles, després de vorejar el Montsant sota un xàfec aclaparador, i continuaren per la serra de la Llena cap a l’Albi, on pernoctaren. En aquests misteriosos paratges, a penes coneguts per ningú, Montpalau descobrí un Sauri volador - indubtable deixalla de l’era quaternària – que posseïa la rara virtut de parlar com un lloro.” (Perucho, 1989: 292)

Pero no sólo esto. El príncipe carlista Lichnowsky, de origen alemán, solitario espíritu romántico, se pasea a caballo por el *hinterland* catalán como un turista



PUERTAS *a la* LECTURA

absolutamente desorientado: “Havia fet una ruta desconcertant, i conegué pobles l’existència dels quals no era ni tan sols indicada en els mapes. Recordava amb singular afecte la Pobla de Cérvoles, arrelat en un paisatge lunar, molt a propòsit per a evocar el seu romàntic amor” (Perucho, 1989: 286).

Respecto al “triángulo tarraconense”, se está hablando de Albinyana, Pratedip y Gandesa, que aparecen en la novela, con un marcado sentido diferenciado. Estos escenarios harto terrenales se vinculan estrechamente con la biografía del escritor catalán, barcelonés de toda la vida que se vio inmerso en esa tierra de nadie por circunstancias fundamentalmente profesionales. En efecto, en Albinyana (El Penedès) se compró la casa de campo en la que descansaba del mundanal ruido, entre libros y objetos curiosos. Perucho, de formación jurista, trabajó durante diez años de juez en Gandesa, cabeza de comarca de la Terra Alta. Antes ya había ejercido como tal en Les Borges Blanques, la capital de Les Garrigues. De Gandesa evocaba su aislamiento fuera del imaginario cultural catalán (especialmente el barcelonés): “En canvi, a Gandesa tot era radicalment diferent. Aquells indrets

llavors eren totalment desconeguts, gairebé no hi havia gent forastera, conservava l’encís dels temps passats” (Garcia, 1991: 59). Por su parte, Pratedip se encuentra cerca del camino más usual entre Gandesa y Barcelona, recorrido habitualmente por el juez.

El pequeño pueblo de Albinyana está situado cerca de la zona del Camp de Tarragona, es decir, en la parte más tarraconense del Penedès. En principio, a nivel ficcional (en concreto en la novela que analizamos) se trata de la parte más civilizada, la más armoniosa y serena, de las que aparecen en esta especie de Triángulo de las Bermudas, al ser la más próxima a la urbe racional, Barcelona. De hecho, sus conocidos comentaban que Perucho gustaba de comparar ese paisaje del Penedés con “un paisaje romano lleno de equilibrio y de armonía” (Pujol, 1986: 54). No obstante, en la casa de Albinyana el escritor aseguraba disponer de un fantasma particular que rondaba nocturnamente, asustando de vez en cuando a los invitados de turno.

A mi parecer, en la novela de Perucho el papel del Maestrazgo, como también el de la Terra Alta, el Baix Camp, el Priorato y Les Garrigues, está en íntima conexión



PUERTAS *a la* LECTURA

con lo político y lo cultural, en especial con el imaginario cultural catalán. Toda esta zona, que era y continúa siendo de habla catalana, se caracteriza por pertenecer a la denominada Cataluña Nueva y a sus comarcas colindantes del sur. La denominación procede de su permanencia bajo dominio árabe a lo largo de más siglos que la Cataluña Vieja¹⁸. Con todo, el impulso y fuerza incomparables de Barcelona en el marco catalán, la progresiva decadencia económica y demográfica de las zonas mencionadas a lo largo del siglo XX, la territorialización de Cataluña por provincias, con unas capitales centralizadoras en lo que respecta al dominio de la cultura, y la fijación de ciertos espacios de la Cataluña Vieja como cuna y/o feudos de la catalanidad, mermaron el posicionamiento, entre otros, del Maestrazgo, la Terra Alta, el Priorato y Les Garrigues en el imaginario cultural y literario catalán, en especial en el espacio dual de reflexión acerca del propio país o de mitificación de los *lieux de mémoire*,

¹⁸ A partir de mediados del siglo XII, Ramon Berenguer IV, monarca de la dinastía de Barcelona, fue ocupando de forma permanente los territorios situados al sur de la cuenca del río Llobregat, entre las cuales destacaron Lérida (liberada de los sarracenos en 1149) y la zona del Camp de Tarragona.

que cada pueblo habilita para fortalecer sus presupuestos de cohesión interna¹⁹. Estas tierras se fueron convirtiendo en verdaderos territorios fantasmagóricos, en lugares de incertidumbre vital y geográfica: Vital para los propios habitantes, puesto que muchos las abandonaban en la larga marcha de la migración interior hacia las ciudades (intentando olvidar a menudo sus orígenes), y geográfica para aquellos ajenos al territorio.

Todas las zonas mencionadas son tierra de vinos, o lo han sido históricamente²⁰. En concreto, Prats dip conserva una parte de sus viñedos, pero en la actualidad no pertenece a ninguna de las dos denominaciones de origen con las que hace frontera su término municipal: Montsant (que abarca muchos municipios del Priorato no histórico) y Tarragona (que abarca bastantes municipios del Baix Camp). En realidad, si

¹⁹ La zona fronteriza aragonesa con la actual demarcación de Tarragona, parte constituyente de la Franja de Aragón de habla catalana, fue salvada del olvido y recuperada para este espacio cultural de memoria gracias a Jesús Moncada y toda su narrativa (también fantástica, por cierto), que otorgaron carta de dignidad a la zona.

²⁰ Hoy en día, incluso la Poble de Cérvoles ha recuperado la producción de vinos de calidad para ser comercializados. Más en concreto, la localidad y sus alrededores se sitúan en un diminuto (y aislado del resto) terreno de la subzona de Les Garrigues, en la DO Costers de Segre, predominante en la zona noroccidental de Cataluña.



PUERTAS a la LECTURA

hoy en día la Terra Alta y el Priorato están consiguiendo avanzar económicamente, sin duda alguna uno de los factores decisivos es la vitivinicultura, en especial en esta última comarca, que comprende la DO Montsant y la DOC Priorat.

En lo referente a *Les històries naturals*, la historia vinícola del Priorato hace de trasfondo subyacente para orientar determinadas interpretaciones acerca de la figura del vampiro, en la persona de un antiguo señor de la zona. Scala Dei, la cartuja, era el centro de producción de vino de la comarca. La segunda desamortización de bienes eclesiásticos en 1835 supuso la pérdida sin remedio de estos privilegios. Como es sabido, los principales beneficiarios de la desamortización fueron las familias adineradas, que adquirieron los bienes. Justo de los años del tiempo del relato y de años posteriores datan las casas en propiedad de estas familias, augustas e imponentes, todavía en pie en las poblaciones de la comarca. Ahora bien, tras la desamortización, el pueblo de Scala Dei, harto de diezmos y de abusos por parte de los cartujanos, asaltó el monasterio y no dejó piedra sobre piedra. Estas acciones no debieron dejar

indiferentes a las fuerzas vivas de la época, que podían temer más ataques hacia ellos, los nuevos señores. A nuestro parecer, Perucho hace uso de la tradicional lectura socio-política del vampirismo como representación simbólica del feudalismo, situándolo en esa época de inestabilidad y cambios sociales: El Dip es un vampiro débil y agotado, como los opresores del *ancien régime* de entonces.

Estas reflexiones de pasado y presente nos conducen a un elemento característico de Perucho que todavía contrapunta la imagen que de él se prodiga: La gastronomía. Su afición al tema surgió un poco como su hábito de escribir: Gracias al tiempo libre que le proporcionaba la profesión de juez, y al aburrimiento al que estaba condenado si no hubiese tenido otros quehaceres en lugares tan inhóspitos como Gandesa o Les Borges Blanques²¹. De este modo, lo culinario se encuentra estrechamente unido a lo literario en Perucho, tanto en el mundo ficcional, evidente al leer sus obras, como en el mundo real. Al final, llegó a ser miembro de la Academia Nacional

²¹ “La feina d’un jutjat rural et deixa molt de temps lliure, que jo aprofitava per a escriure o viure aquells indrets, descobrir la natura. [...] Com la vida en un poble és prou avorrida, calia cercar alguna distracció, i ens vam afeccionar a la gastronomia” (García, 1991: 60-61).



española de Gastronomía, según apuntan sus biógrafos (Pujol, 1986: 66). En este ámbito, debemos destacar que, en colaboración con su amigo y compañero de andanzas juveniles Nèstor Luján, también escritor, apareció publicado un libro a cuatro manos que continúa siendo hasta el día de hoy un volumen de referencia en lo que respecta a la cultura y la historia gastronómica de las distintas regiones del Estado español: *El libro de la cocina española*. En este compendio, que se sitúa entre la erudición y el regocijo del *bon vivant*, los autores dividieron la cocina catalana en dos territorios que ya hemos mencionado en este trabajo: La Cataluña Vieja (Barcelona y Gerona) y la Nueva (Lérida y Tarragona). Resulta curioso descubrir, sin embargo, que a pesar de la relación directa de Perucho con los territorios mencionados, el libro sólo trate en detalle de la cocina de la costa de la Cataluña Nueva, dejando de lado ese *hinterland* misterioso, como si quisiera velarnos también un mapa claro de la cocina de esa zona, dándole un toque de intriga muy ficcional. Se mencionan únicamente algunos dulces (los pastelitos de Tortosa o el *menjar blanc* de Reus) y se cantan las excelencias vinícolas de la zona,

totalmente diferentes de las actuales, obviamente:

[...] En Tarragona hay bastantes comarcas vinícolas, en las que destacan el Priorato y su capital, Falset, por su vino tinto, apreciado incluso internacionalmente, y la comarca de la Terra Alta, con su capital, Gandesa, que produce excelentes vinos blancos. Ambas comarcas dan vinos de excepcional calidad, de graduación muy alta. (Luján & Perucho, 2005: 246)

Para Perucho, la gastronomía y la enología no son meros placeres de un cosmopolitismo aburguesado, sino más bien emanaciones formales de un arraigamiento: A la tradición, a la tierra, al hogar, etc... Otro de los elementos que dan cuerpo a este arraigamiento con presencia en la obra del autor catalán son los mitos y leyendas que tendrán también un peso en su lectura ideológica. Tal y como indica Cabré (1998: 56-57), Perucho da a sus relatos fantásticos una determinada dimensión mítica, construyendo situaciones y personajes que se pueden identificar con algunos de los grandes



PUERTAS *a la* LECTURA

mitos de nuestra cultura, como el Mal Cazador o el Conde Arnau: Dip o Lichnowsky en el caso de *Les històries naturals*. Tanto el Mal Caçador, condenado *in eternum* a perseguir una liebre por haber abandonado una misa en busca de ese mismo animal, como el Conde Arnau, condenado a cabalgar por las noches por haber mantenido relaciones con una abadesa, poseen rasgos cercanos a o propios del mito vampírico. Y ambos pertenecen más bien a la tradición de la Cataluña Vieja.

Perucho, al inscribir en la literatura de calidad de su país al Dip, popularizado entre los lectores catalanes en los años 80 y 90 del siglo pasado, también estaba transmitiendo (conscientemente, a nuestro juicio) un mito propio de la Cataluña Vieja, de la zona noreste y central, hacia la Cataluña Nueva, la Cataluña del sur. Tal transmisión no surge de un arbitrarismo particularista de Perucho, sino que reproduce el modelo que aprendió de uno de sus primeros y más respetados maestros en lo artístico, Eugeni d'Ors. En efecto, antes de su defenestración y posterior asunción de las tesis franquistas, como verbalizador del movimiento cultural y político novecentista catalán, d'Ors había

proclamado la necesidad de una expansión imperialista de distintas formas culturales para otorgarles un carácter nacional, con un ejemplo muy simple: La sardana, baile típico de la zona del Ampurdán (epicentro de lo catalán y de armónica mediterraneidad), había de convertirse en el baile nacional de Cataluña. Esto era posible a través de la Cultura, una herramienta de imposición arbitraria al servicio de la Tradición, la Inteligencia y el *Seny* (el sentido común propio de los catalanes). Para Perucho, igual que en el caso de d'Ors, la Literatura (que ambos cultivaban con espiritual apasionamiento) formaba parte de la Cultura, y por lo tanto debía ser un medio de transmisión de este tipo de mitos nacionales. Así, el creador de *Les històries naturals* emplea su potestad autorial para hacer del dip el vampiro oficial de Cataluña, por lo menos en el imaginario mítico-literario. Con ello, una leyenda localizada en Pratedip y los pueblos adyacentes, propia pues de unas tierras poco extensas y aisladas, adquiere un carácter nacional. Se trata de un trasvase hacia la Cataluña Vieja, la cuna y primer bastión de lo catalán, desde la Cataluña Nueva, la que sirvió a Jaume I de plataforma para sus conocidas y



PUERTAS *a la* LECTURA

memorables conquistas de Mallorca y Valencia.

Al tratar de la lectura política o ideológica del texto, no podemos pasar por alto un pequeño fragmento que otorga una dimensión de aires catalanistas a los dos compañeros de lucha, Montpalau y su primo Novau: “[Isidre] descendia d’una il·lustre nissaga que, com la del nostre protagonista, havia pres partit, en els anys de desgràcia, per la causa de l’arxiduc” (Perucho, 1989: 158). El archiduque mencionado no es otro que Carlos de Austria, el gran derrotado en la Guerra de Sucesión, que estalló por la unión de fuerzas de los antiguos territorios de la Corona catalana-aragonesa en contra de Felipe V. La carga simbólica del pasado familiar antiborbónico (lo que significa no *botifler*²² y de tendencia federalista) es más que evidente. El espíritu romántico que acaba uniendo a los dos aventureros por tierras catalanas no es sólo una proyección de intereses literarios y metafísicos, sino que pone de manifiesto figuradamente el avance de la *Renaixença*, el movimiento de recuperación cultural y

literaria de la lengua propia. Y el Dip es el símbolo de una idea, una idea de nación fuerte, como en la época medieval de donde procede. Se trata de la representación peruchiana de un motivo recuperado precisamente de la literatura catalana de la *Renaixença*: La *Morta-Viva* (la Muerta-Viva), es decir, la imagen de la nación en forma de una bella dama enterrada, ya en la tumba, pero con un mínimo aliento de vida que hace de ella un ser entre la vida y la muerte. Onofre de Dip es el irónico “Muerto-Vivo” del siglo XIX de Perucho.

Sin la *Renaixença*, de marcado carácter romántico, es decir, medievalista y con ciertas veleidades de restablecimiento nacional, no hubiera podido cristalizar el catalanismo político. La derrota del ejército carlista del general Cabrera es una derrota del monarquismo absolutista, y también, a nivel más bien simbólico, de una derrota de los defensores de unos fueros y privilegios para las nacionalidades históricas. Pero en el libro de Perucho no podemos olvidar otra derrota: La derrota del cientifismo exacerbado de Montpalau, que resulta inherente a sus convicciones políticas, es decir, el liberalismo como proyecto de futuro para garantizar el

²² Con este término se designa en Cataluña a los traidores a la patria, ya sea por su castellanismo centralista o por su abandono en la práctica del *core value* de la catalanidad, o sea, la lengua propia.



PUERTAS *a la* LECTURA

progreso histórico, social y económico. La caída de las asunciones epistemológicas no puede sino comportar la caída de convicciones ideológicas que se apoyan en ellas. Esta situación, nueva para la personalidad de Montpalau, anuncia algo, de lo cual la novela no habla demasiado, sólo lo deja en una promesa de matrimonio entre Montpalau (la Cataluña Vieja) y Agnès (la Cataluña Nueva).

Pero, afortunadamente, conocemos la historia: Y sabemos que la burguesía catalana renunció al proyecto nacional español de base liberal por motivos de intereses fundamentalmente económicos, y que esto reforzó de forma considerable el incipiente movimiento catalanista. A través de una interesante sinécdoque, el paso de Montpalau de la cosmovisión liberal-progresista a un romanticismo idealista en la persona refiere el abandono de ese proyecto liberal, insuficiente para los intereses del mercado productivo catalán, y el paso a una nueva era, con otro tipo de reivindicaciones. Además, la amistad entre este personaje y el mando carlista Ramon Cabrera, situando los valores por encima de ideologías concretas, encamina dicho simbolismo hacia una conciliación nacional proyectada ficcionalmente. Para

una Cataluña decimonónica que se auto-redescubre no sirven ni el carlismo de los fueros ni el liberalismo del progreso centralizado: La tercera vía, la que une a los catalanes en una armonía renovada, el concierto nacional que se concretará posteriormente en el catalanismo político de finales del siglo XIX, con reivindicaciones comunes tanto desde sectores de izquierdas como conservadores²³. Todo esto es interpretable a nivel ideológico en una lectura profunda y contextualizada de la convergencia de pensamiento entre Montpalau y Novau.

Por otro lado, pero sin salirnos de la significación ideológica, recordemos que en los relatos fantásticos de género el personaje del vampiro es plano y previsible. Sin embargo, el Dip de Perucho decide transformar su apariencia, aunque sea en forma de máscara, haciéndose pasar por el guerrillero “El Mussol”. Esto, además de la parodia superficial que ha sido subrayada por algunos estudiosos de

²³ En el tiempo del relato la *Renaixença* se encuentra en sus albores, fijándose la fecha simbólica de inicio en 1833, con el poema “La Pàtria” de Bonaventura Carles Aribau. El movimiento avanza a mediados del siglo XIX con acontecimientos tan destacados como la recuperación de los Juegos Florales en 1859, hasta la aparición de los grandes autores en prosa (Narcís Oller) y en poesía (Jacint Verdaguer).



la obra de Perucho, supone un historicismo “galopante” (siguiendo una *boutade* de Perucho) asumido por el propio Onofre, que es, en realidad, un “personaje histórico”, es decir, un embajador de la corte de Jaime I atrapado en la intemporalidad de la frontera fantástica. Referirse a un ser humano como “personaje histórico” puede resultar o elitista o redundante, ya que todos somos personas existiendo en la Historia. Pero, en este caso, aunque se trate de un personaje inventado por la mente prodigiosa de Perucho, a nivel textual es un personaje de la Historia, que es como entiende los sucesos históricos el escritor catalán, como mínimo en el plano literario: En mayúsculas y con un sentido -una dirección- que puede resultar positivo e idealizador, como en la obra que aquí se analiza, o degenerador y destructivo, como en novelas posteriores. En cualquier caso, la historicidad de un vampiro guerrillero con un apodo que lo humaniza refuerza la interpretación de orientación ideológica de *Les històries naturals*.

4. A modo de (breve) epílogo

En resumen, Perucho, hacedor de una literatura fantástica personal e

intransferible, trasfiguró su imaginario geográfico del plano literario en proyecciones de un mundo que se pierde, un mundo fantástico en intensa relación ideológica con la historia de la Península ibérica (carlismo, fantasía y exotismo interior), al mismo tiempo que elaboró una mitología literaria propia que entroncaba con diferentes tradiciones culturales. De hecho, yendo a cuestiones prácticas, a nuestro parecer el potencial mítico-literario de las obras de Perucho no ha sido considerado con la atención suficiente a la hora de plantear nuevas salidas agroturísticas para las comarcas mencionadas: Fabulación mítica y literaria, historia reciente no zanjada en lo ideológico, y potencial turístico en forma de zonas agrestes y vitivinícolas.

Para finalizar este breve epílogo, quizás vale la pena citar unas ajustadas palabras de uno de los amigos artistas de Perucho, Carlos Pujol (1986: 11), que sintetiza con buen gusto la ideología estética del escritor analizado: “El arte de vanguardia nos hace adivinar lo imposible, pero los objetos antiguos, con su aura de antaño, conjura esos vértigos con las lecciones de la tradición, y enseñan arraigo y una sabia paz”.



Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, J. (2001). “¿Qué es lo neofantástico?”. En D. Roas (Ed.). *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-282). Madrid: Arco Libros.
- AYUNTAMIENTO DE PRATDIP [AdP]. (2007). “Pratdip: Cultura”. Recuperado el 20 de mayo de 2007, de <http://www.pratdip.altanet.org/ajtms/pratdip/cat/cul.html>.
- CABRÉ, R. (1998). El discurs fantàstic de Joan Perucho. En R. Cabré. *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall* (pp. 39-67). Vic: Eumo / Universitat de Barcelona.
- GARCIA, J.M. (Ed.). (1991). *Joan Perucho*. Barcelona: Enginyers Industrials de Catalunya.
- GUILLAMON, J. (1989). *Joan Perucho i la literatura fantàstica*. [Volumen 242 Llibres a l'Abast]. Barcelona: Ed. 62.
- LUJÁN, N. & PERUCHO, J. (2005). *El libro de la cocina española: Gastronomía e historia*. 2ª ed. Los 5 Sentidos. Barcelona: Tusquets.
- PERUCHO, J. (1986). *Obres Completes, 2: Narracions, 1*. Clàssics Catalans del Segle XX. Barcelona: Ed. 62.
- (1989). *Obres Completes, 4: Llibre de cavalleries / Les històries naturals*. Clàssics Catalans del Segle XX. Barcelona: Ed. 62.
- PUJOL, C. (1986). *El mágico prodigioso*. (Monografías de Cuadernos de Traducción e Interpretación, 3). Bellaterra: Universitat Autònoma de Catalunya.
- ROAS, D. (2001). “La amenaza de lo fantástico”. En D. Roas (Ed.). *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: Arco Libros.
- TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París: Le Seuil.