Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 62 (2015)

Heft: 3: Fascículo español. El cuento español en los albores del siglo XXI

Artikel: La mirada transgresora : a propósito de "Lucernario" de Ángel Olgoso

Autor: Schneider, Gina Maria

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-587539

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

La mirada transgresora: a propósito de «Lucernario» de Ángel Olgoso

Despojar al lector de sus «gafas de espacio-tiempo»

Entre los diversos procedimientos que la literatura fantástica suele emplear para transgredir, cuestionar o perturbar nuestro paradigma de realidad, destaca la reinterpretación de las coordenadas espacio-temporales como uno de los más frecuentes. Juan Jacinto Muñoz Rengel[1] habla a este propósito de «[l]os desórdenes del continuo espacio-tiempo», una técnica clásica de la literatura fantástica que Irene Andres-Suárez[2] ha constatado también en la narrativa breve del granadino Ángel Olgoso (*1961). En Olgoso, esta voluntad de derogar las leyes de la naturaleza dista, sin embargo, de ser un simple recurso de lo fantástico; antes bien se encuentra en íntima relación con uno de los principales objetivos que el granadino pretende alcanzar a través de su escritura: el de impedirle al lector la aceptación ciega de una realidad dada. Y es que, siguiendo las consideraciones del periodista estadounidense Martin Gardner, también Olgoso parte de la suposición de que el lector-contemplador del mundo está obligado a llevar unas «gafas de espacio-tiempo», una especie de anteojos metafóricos que la razón le impone y «sin las cuales no veríamos nada». En contraste con estas restricciones de la mirada racional, concibe su propia escritura como un acto de liberación:

> [U]no de mis motivos para escribir es el placer que me procura intentar despojar al lector de esas gafas, impidiéndole una aceptación sumisa de las leyes espacio-temporales. Todos estamos presos en el tiempo como insectos en ámbar y a todos nos gusta escapar por un rato de la prisión[3].

---

[1] Juan Jacinto Muñoz Rengel, «La narrativa fantástica en el siglo XXI», en D. Roas & A. Casas (coords.), *Lo fantástico en España (1980-2010)*, *Insula*, 765, 2010, p. 9.

[2] Irene Andres-Suárez, «Ángel Olgoso. Un maestro de la brevedad», *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010, pp. 334-335.

[3] Revelaciones de Ángel Olgoso a Miguel Ángel Muñoz, «Siempre me ha obsesionado la extravagancia que supone lo efímero de la vida», blog *El síndrome Chéjov*, 9 de noviembre del 2009 [http://elsindromechejov.blogspot.com.es/2009/11/angel-olgoso-siempre-me-ha-obsesionado.html].

Gina Maria SCHNEIDER, «La mirada transgresora», *Versants* 62:3, fascículo español, 2015, pp. 149-162

Frente a una mirada racional de tipo normativo –nótese aquí el empleo del término «leyes», que subraya el carácter obligatorio de estas normas–, Ángel Olgoso nos ofrece en sus textos miradas transgresoras de índole fantástica, marcadas por ver el mundo distintamente a como es. De ahí también que, en sus entrevistas, insista en calificar sus cuentos o microrrelatos como «visiones»[4], o sea, como manifestaciones visuales de carácter irreal. Es este el caso sobre todo de los textos pertenecientes a *Los demonios del lugar* (2007), un libro en el que, ya desde el título, se evidencia una interacción entre lo sobrenatural (aquí un actor en plural: *Los demonios*) y lo natural (aquí un espacio no determinado: *el lugar*). Veamos a continuación «Lucernario», uno de varios relatos donde el protagonista nos cuenta en primera persona la historia de su «increíble visión» (p. 407), pero tal vez el único donde los límites y las posibilidades de la mirada vienen a ser tematizados con tanta explicitud[5].

«Lucernario» y la distorsión de la mirada racional

«Lucernario», el 41° de los 49 textos que componen *Los demonios del lugar*, presenta lo que Ángel Olgoso ha denominado una «estructura iniciática»[6]. El protagonista, un anticuario que se pretende llamar Isak Neckelbaum, nos cuenta cómo en un pasado distante la advertencia de su «supuesto [...] informador» Ryszard (p. 407) le hizo viajar a Graz para participar en una subasta clandestina, designio que al final no realizó. La causa de este giro es un descubrimiento extraordinario: la presencia simultánea de «tres lunas» en el espacio celeste (p. 410), una «visión» que le hace olvidar no solo el objeto de deseo que iba a

[4] *Vid.*, entre otros, la ya señalada entrevista de Ángel Olgoso con Miguel Ángel Muñoz, o también aquella con Luis García, «Eran otros tiempos. ¿Eran otros tiempos?» [http://www.literaturas.com/v010/sec0803/entrevistas/entrevistas-02.html].

[5] Las citas de «Lucernario» en lo sucesivo siempre irán referidas a la versión que figura en la antología de Ángeles Encinar (ed.), *Cuento español actual (1992-2012)*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 407-413. Según Ángel Olgoso le confirmó a la editora, y ella a nosotros, es esta la versión definitiva del cuento. Para la versión original, *vid.* Ángel Olgoso, *Los demonios del lugar*, Córdoba, Almuzara, 2007, pp. 162-171.

[6] Con respecto a esta estructura particular de algunos de los relatos de Ángel Olgoso, *vid.* sus revelaciones a David González Torres, «El cuento de miedo es uno de los placeres más poderosos», octubre del 2008 [http://www.aviondepapel.tv/2008/01/angel-olgoso/].

comprar en la subasta, el reloj que Breguet un siglo antes había realizado para la reina María Antonieta, sino que acaba por cambiar, además, su vida entera.

Si esta, a grandes rasgos, puede ser una lectura sintagmática de «Lucernario», desde un punto de vista paradigmático el relato se articula en torno a dos cenas, que inician respectivamente las dos partes textuales que en él se pueden distinguir. La primera de estas comidas se celebra en un «lejano atardecer», presuntamente a finales de agosto, y –en palabras del propio protagonista– es una «excelente cena en soledad» que se ve interrumpida por la llamada de Ryszard, informándole este sobre el robo del valioso Breguet y la «reunión para la puja» (p. 408). La segunda cena del relato, que tiene lugar en Graz unos «días más tarde», el «3 de septiembre –viernes–» (p. 409), es, a diferencia de la primera, más bien improvisada: «Comprendí que era tarde para regresar al hotel y, con pocas esperanzas, cené en un diminuto restaurante hindú» (p. 410), aclara el protagonista. Pero las dos comidas se diferencian también en otro aspecto más, pues en la segunda cena Isak Neckelbaum logra obtener la satisfacción carnal que tras la primera le había sido imposible conseguir. Si la llamada de Ryszard «derrotó las consistentes expectativas de la noche» (p. 407), muy probablemente de índole amorosa, tras la segunda cena se dirige a un «distinguido burdel» que el recepcionista del hotel le «había recomendado imperiosamente» (p. 410). A despecho de esta serie de desigualdades existentes entre las dos cenas (planeada/ improvisada, hogar/ restaurante, deseo estancado/ preludio erótico), en este relato es (o parece ser) semejante la función que desempeñan. De la misma manera que el narrador-protagonista nos presenta la cena en casa como punto de partida de su viaje a Viena y de allí a Graz, la «indigesta cena» (p. 410) en el restaurante hindú y la posterior estancia en un burdel constituyen una posible causa natural de la «visión» que este va a tener:

> A eso de las dos de la madrugada abandoné el local, manso de impulsos y vísceras. Recuerdo que, en aquella noche apacible, comencé a andar por la acera en busca de un taxi como si me arrastrara, con pasos rudimentarios, por el interior de un acuario poco iluminado. Atribuí de inmediato esa especie de estado flotante, de hormigueo y disgregación de fuerzas a las dos tazas de té de cardamomo que coronaron la indigesta cena. Y parecía también bastante probable que el levísimo estertor que producían ahora mis pulmones tenía su causa en los maternales criterios con que fui atendido en el edificio cercano a la Hauptplatz. (p. 410)

Es así como el protagonista recuerda el momento anterior a su «visión», y el lector intuye aquí ya aquella ambigüedad que según Todorov[7] puede ser considerada como el rasgo definitorio de lo fantástico: la vacilación entre una explicación natural y otra sobrenatural de los hechos. Pese a que el protagonista al final de su experiencia ya no dude de que «los hechos fueron reales y no un espejismo o un despropósito» (p. 407) –y esto lo anticipa ya en la segunda frase del cuento–, el texto en ciertas ocasiones sí evoca la posibilidad de una explicación natural. Por ejemplo cuando, en una especie de continuación de las «dos tazas de té de cardamomo» de antes (p. 410), el yo narrador relaciona las tres lunas por él observadas con tres diferentes tipos de aguardiente: la luna más grande, de color «verde», con la «chartreuse»; la mediana, un «mundo plenamente púrpura», con el «brandy»; y la más pequeña, «de color miel», con el «kummel» (p. 412). O también cuando, ya de camino al hotel, el protagonista se imagina una posible secuencia dialógica con el recepcionista de su hotel, el cual le contestaría: «Todo lo que puedo decirle, señor, es que se trata de una observación encantadora viniendo de un loco» (p. 413). Al igual que imaginado es aquí el diálogo del protagonista –un contraste con el diálogo 'real' de la primera parte del relato–, el texto nos parece sugerir que imaginado es también el espectáculo que este percibe en el escenario celeste. Pero sean o no razones naturales (la comida extranjera, el alcohol o la locura) las que causen la «visión» del protagonista, la definición de lo fantástico en nuestro caso se traduce antes que nada en la transgresión de un código establecido[8]. Y, de hecho, a partir del fragmento que acabamos de citar, crucial para la estructura del texto, va a ser profundamente distinta la manera en la que Isak Neckelbaum contempla el mundo que le rodea.

Así, desde el momento en que abandona el prostíbulo, el espacio urbano de la ciudad de Graz parece haberse transformado para él en un «acuario poco iluminado» por el cual se está «arrastra[ndo]» «en busca de un taxi» (p. 410). Si este recipiente dotado de paredes transparentes normalmente permite observar al ser humano la vida acuática que en él se encuentra, en «Lucernario» el protagonista tiene la impresión de estar

[7] Tzvetan Todorov, «Définition du fantastique», *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 28-45.

[8] Seguimos aquí las consideraciones de David Roas, «La amenaza de lo fantástico», *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 7-44.

ubicado en su interior y de contemplar –desde este espacio interior y como una especie de ser acuático– lo que está afuera[9]. La idea de encontrarse recluido en un «acuario» aquí no es una mera metáfora del estado físico de Neckelbaum, pues vuelve a retomarse más tarde en el relato, donde esta impresión suya se convierte en certidumbre. En el camino a su hotel, por ejemplo, nota que «[e]n ocasiones llegaba hasta [él] un fortísimo olor yodado a mar», un hecho que le parece «del todo incongruente tierra adentro» (p. 413). Y, al entrar en el ascensor del hotel, observa que toda su ropa está «húmeda» (p. 413), una humedad que efectivamente podría confirmar la supuesta estancia en el «acuario». En ambas ocasiones una determinada sensación –olfativa, primero, y táctil, después– confirma la experiencia fantástica, hasta aquel momento perceptible tan solo por medio de la vista. En consonancia con esta disolución de las fronteras entre un espacio exterior (las calles de Graz) y otro interior (el supuesto «acuario»), se relativizan para Neckelbaum también los límites del eje vertical. Así constata durante su «visión», con una significativa repetición del verbo «poder»: «*[p]odía* tocar aquella luminiscencia. Si alargaba el brazo *podía* tocar también aquella enorme luna verde» (p. 411)[10]. Gracias a una reducción sorprendente de las distancias, el ser humano logra transgredir las fronteras establecidas, tanto entre interior y exterior como entre cielo y tierra.

Pero no solo las coordenadas espaciales, también aquellas temporales cambian profundamente después de la segunda cena del relato. El tiempo se caracteriza ya no por el ritmo lineal que mantenía hasta este momento, sino que destaca por una extraña simultaneidad donde coexisten de forma oximorónica entidades que normalmente se excluyen: una luna con otra luna o el día y la noche, es decir, el astro diurno y aquellos nocturnos, una posibilidad que el narrador trae a colación en la extensa descripción de las «tres esferas».

> [L]a luz de algún sol –acaso más poderoso que el nuestro– debía estar proyectándose sobre las tres esferas en el preciso momento en que coincidían sus ciclos

---

[9] En comparación con la versión original del relato, donde el narrador afirma «comencé a andar por la acera en busca de un taxi como si me arrastrara, con pasos rudimentarios, sobre el mar o en el interior de un acuario iluminado» (*vid.* Ángel Olgoso, *op. cit.*, p. 166), falta en la versión definitiva del relato la alternativa «sobre el mar». Esta supresión sirve para intensificar todavía más la concepción metafórica del espacio urbano como «acuario».

[10] La cursiva es nuestra.

> de rotación y los de este planeta –¿la Tierra?–, iluminándolas por completo. (p. 412)

En la medida en que el protagonista iguala este espectáculo celeste a un «delicado mecanismo de relojería» (p. 412), se crea una oposición entre dos formas de temporalidad, relacionadas respectivamente con las dos partes del relato: entre una novedosa simultaneidad representada por las «tres lunas», por un lado, y el orden lineal del tiempo, por el otro, traduciéndose este último figurativamente en el «reloj» de Breguet y, desde el punto de vista narrativo, en la repetida recreación cronológica de determinados sucesos históricos. Así en el discurso de Ryszard, quien en su llamada telefónica con Neckelbaum documenta minuciosamente –y en base a datos reales[11]– los diferentes propietarios del Breguet (p. 408). O cuando, al enumerar todos aquellos objetos que ha conseguido a través de este informador, el protagonista-narrador por medio de una serie de objetos de valor recrea la historia europea antes y después de Cristo (pp. 408-409): empezando por las piezas provenientes de una época anterior a Cristo («un alado caballo etrusco de terracota»), pasa después del Medioevo («varios códices y beatos, un ciborium de plata») al Siglo de Oro («un astrolabio del XVI») y de allí a la Ilustración («uno de los tapices de 'La audiencia del emperador de China' según dibujo de Guy Louis Vernansal»), y finalmente a «una escribanía de la casa de Saboya», cuyo máximo esplendor se circunscribe a los siglos XIX y XX. El paso lineal del tiempo se evoca, por último, en la serie de verbos en indefinido que esbozan los acontecimientos del «3 de septiembre», aquel día que el protagonista viaja a Graz: «volé», «Subí», «Llegué», «Tomé», «recogí», «Salí», «Compré», etc. (pp. 409-410). A partir de la segunda parte del relato, esta linealidad del tiempo –y, con ella, el «reloj» que la simboliza– va a ser reemplazada por las «tres lunas» y una temporalidad simultánea, un cambio que se hace evidente en la renuncia del protagonista al Breguet y en su intento de revivir el espectáculo celeste.

A lo largo de «Lucernario» asistimos, pues, no tan solo al paso de un mundo fundamentalmente 'realista' a otro fantástico[12], construyéndose

---

[11] *Vid.* Emmanuel Breguet, Nicole Minder & Christine Keller (eds.), *Abraham-Louis Breguet. Die Uhrmacherkunst erobert die Welt*, Prangins, Musée National Suisse, 2011, pp. 46-49.

[12] De acuerdo con David Roas, nos encontramos aquí ante otro procedimiento usual de lo fantástico que consiste en hacer seguir la irrupción de lo sobrenatural a la descripción de un mundo altamente verosímil. *Vid.* a este respecto sobre todo su capítulo «3. El realismo de lo fantástico», *op. cit.*, pp. 24-30.

ambos en torno a una de las dos cenas, y siendo ambos introducidos por una expresión parecida del narrador, quien afirma respectivamente «Aún *recuerdo que* en ese lejano atardecer [...]» (p. 407) y «*Recuerdo que*, en aquella noche apacible [...]» (p. 410)[13]. Asimismo, en el paso de la primera a la segunda parte del relato, el lector presencia un cambio en su manera de percibir el mundo que le rodea, transformación que se manifiesta doblemente. Por una parte, en un cambio de mirada metafórico, que se traduce en el hecho de abandonar el valor pecuniario de las cosas (la posesión del 'valioso' reloj, una obra que originariamente «costó unos 30.000 francos», p. 408) y en su decisión de dirigir su mirada hacia otro valor estético (la contemplación de las «lunas»). Por otra parte –y este es el aspecto que aquí más nos interesa–, en la efectiva distorsión de la mirada racional que parece sufrir el protagonista, un cambio al que hace referencia cuando se interroga sobre lo que él mismo llama «transferencias espaciales y temporales» (p. 412), esas transgresiones que acabamos de esbozar: se siente como si estuviera en un «acuario», observa en el espacio celeste «tres lunas» en vez de una y es, además, capaz de tocarlas.

«Lucernario» y la verdad de la mirada

Dediquémonos ahora, sin embargo, ya no a lo que el yo narrador percibe durante su así llamada «visión» (p. 407), sino a la manera en la que surge y se va a confirmar esta en nuestro relato. Y es que el comienzo y el final de la «visión» del protagonista coinciden aquí precisamente con los actos de (re)ponerse y de quitarse sus anteojos. Neckelbaum descubre las «tres lunas» en el espacio celeste tan solo después de «levantar las patillas de las gafas y colocár[se]las» (p. 410).Y después de haber observado la progresiva desaparición de este espectáculo celeste desde el «balcón» de su hotel, resume su estado de resignación con el acto de quitarse los anteojos y de devolverlos a aquel lugar al que pertenecen: «Guardé las gafas en su funda. Me dolía el cuello y estaba transido de sueño. La obscena claridad del sol y una repentina algarabía de carrillones borraban ya los últimos vestigios de aquel episodio» (p. 414). Partiendo de la cita

[13] La cursiva es nuestra.

inicial de Ángel Olgoso y de su deseo de «despojar» al lector –a través de lo fantástico– de lo que él ha denominado las «gafas de espacio tiempo», bien podríamos concluir que aquí, en un nivel ya no extra sino intratextual, se da el fenómeno contrario: son nada menos que los mismísimos anteojos los que en «Lucernario» logran hacer perceptible el hecho fantástico. Que el final de este «episodio» coincida con el amanecer –esto es, con el comienzo de un nuevo día– no es casual, pues, conforme a la tradición literaria occidental, lo sobrenatural suele producirse durante la noche, caracterizada por la presencia de la oscuridad y de los sueños. El día, en cambio, supone una vuelta al mundo racional.

El vínculo que en nuestro caso se establece entre el elemento fantástico y la figura del cristal supone otro motivo literario recurrente (pensemos tan solo en la bola de cristal y su capacidad de evocar mundos lejanos, etc.)[14], y se presenta ya en diferentes ocasiones de *Los demonios del lugar*. En el relato con el título «Extremidades», por ejemplo, el protagonista se siente «observado» por su propio muñón, una pierna amputada a los veinte meses y guardada desde entonces «en el formol de un recipiente de cristal»[15].Y en «Gabinete de las maravillas» cuenta cómo en la Ámsterdam de finales del siglo XVII las cabezas del hidrocéfalo Jan van Bilderdijk y de su mujer (y asesina) Anna Hengsten fueron recluidas en dos «recipientes» cristalinos, exhibidos en el gabinete del doctor Ruysch[16]. Pero también «El tendedero» o «Los palafitos» son testimonio de cómo el acceso a un mundo alternativo se da, en un primer momento, por medio del acto de mirar a través del cristal. Si en «El tendedero» la familia protagonista conoce a sus vecinos solo «[d]esde la ventanita del baño superior», desde donde alcanzan a ver «el descolorido toldo que cubre su patio»[17], en «Los palafitos» el yo narrador afirma que «[s]e llev[ó] los prismáticos a los ojos para inspeccionar pormenorizadamente las márgenes del lago ribeteadas»[18]. Sean ventanas, prismáticos o simples recipientes cristalinos, en *Los demonios del lugar* asistimos a la

[14] *Vid.* Günter Butzer & Joachim Jacob, *Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart, Metzler, 2008, *sub vocibus* «Glas» y «Kristall», pp. 130-131 y 192-193.
[15] Ángel Olgoso, *op. cit.*, pp. 11-12.
[16] *Ibid.*, pp. 113-123.
[17] *Ibid.*, pp. 75-76.
[18] *Ibid.*, pp. 45-62.

repetida posibilidad de observar a través del cristal una realidad *otra*, distinta de la que se observa habitualmente[19].

Lo que llama la atención en «Lucernario» es que el cristal curiosamente no consiste en aumentar la ilusión sino que contribuye, al contrario, a dar veracidad a lo que el yo narrador desde el comienzo ha denominado una «increíble visión» (p. 407). Relacionemos las «gafas» del protagonista, a este propósito, con el «acuario» donde parece moverse, dos figuras cristalinas que menciona en un mismo párrafo y entre las cuales establece una conexión de causa y efecto:

> Quizá la pretensión de guiarme mejor en esa aparente planicie submarina, me llevó a levantar las patillas de las gafas y colocármelas. Solo entonces, al mirar hacia arriba, vi las tres lunas destacándose claramente en el cielo sin nubes. (p. 410)

En comparación con la versión inicial de «Lucernario», donde el yo narrador ignora el motivo que le indujo a recolocarse las «gafas» («No sé por qué en ese momento destumbé las patillas de las gafas y me las coloqué»[20]), aquí este acto lo vincula con un deseo concreto: el de orientarse mejor en el espacio donde cree ubicarse, el «acuario poco iluminado» de antes (p. 410). Y las «gafas», como se sabe, en su calidad de instrumento óptico sirven para remediar un defecto de la vista. La claridad a la que dan origen es doble en nuestro caso, un hecho que se hace evidente en la frase final del párrafo arriba citado, cuando el yo narrador afirma que vio «tres lunas destacándose claramente en el cielo sin nubes». El adverbio «claramente» puede ser leído sea como alusión a la luminosidad de las «tres lunas», sea como referencia a la nitidez y a la extraordinaria capacidad de la mirada, un aspecto en el que el narrador vuelve a insistir más tarde, cuando dice que podía «apreciar a lo lejos y con detalle todos aquellos trazos» del espectáculo celeste (p. 412). Aquí esta capacidad de las «gafas» de aclarar la vista se refleja directamente en el espacio del cielo. Si los anteojos de Neckelbaum le permiten ver «claramente» el espectáculo celeste, también el propio cielo se caracteriza por estar despejado, por prescindir de aquellos elementos que podrían

---

[19] Debido a la extensión del presente trabajo, nos limitamos aquí a un análisis de *Los demonios del lugar*, sin tener en cuenta las otras aportaciones literarias de Ángel Olgoso.

[20] Ángel Olgoso, *op. cit.*, p. 166.

enturbiar su claridad («sin nubes»), en una significativa coincidencia entre el sujeto observador y el lugar observado. El espacio urbano visto a través de un «acuario», en cambio, está «poco iluminado» y le dificulta al protagonista la orientación por medio de la vista.

Este énfasis en 'ver bien' y 'no ver bien' es fundamental en nuestro cuento, pues acaba por subvertir la forma en la que el protagonista contempla el mundo que le rodea. En la medida en que tiene dificultades para reconocer el espacio urbano donde se mueve, mientras que sí es capaz de ver «claramente» e incluso con naturalidad el espectáculo celeste, el cielo adquiere a sus ojos una mayor veracidad que el espacio urbano, esa «*aparente* planicie submarina»[21]. Es lo aparentemente imaginado lo que el protagonista contempla bien, y no lo que hasta ahora se ha declarado como 'realidad'[22]. Un efecto óptico semejante se nos presenta más adelante, cuando el yo narrador afirma que «*[p]arecía* [...] la misma ciudad austríaca por la que camin[ó] la tarde anterior» (p. 412)[23]. O en el camino de regreso a su hotel, cuando declara:

> Reconocí a duras penas las bóvedas del Parlamento, la universidad, el Arsenal y los esgrafiados góticos de la calle Kaiser-Franz-Josef. En ocasiones llegaba hasta mí un fortísimo olor yodado a mar, del todo incongruente tierra adentro. Después de este recorrido nocturno, alucinatorio (cuya duración se niega a asentarse en mi memoria), bajo la imagen febril de las tres lunas que recordaba a un diorama de descomunal magnitud situado a la intemperie, alcancé finalmente la puerta giratoria del Schlossberg. (p. 413)

Parecido a la cita anterior, donde las calles para el protagonista parecen haber asumido el aspecto de un «acuario poco iluminado» (p. 410), se desdibujan aquí los contornos de la ciudad de Graz –una ciudad real y no ficticia–, cuyas calles y monumentos en la primera parte del relato identificaba sin problemas. Y se vuelve a cuestionar en cierta manera la veracidad de un lugar efectivamente existente, una duda que llega a su

---

[21] La cursiva es nuestra.

[22] Las modificaciones que hace Ángel Olgoso en la frase «Quizá la pretensión de guiarme mejor en esa aparente planicie submarina, me llevó a levantar las patillas de las gafas y colocármelas» (p. 410) son, en este sentido, sumamente importantes. Con respecto a la segunda modificación de contenido presente en «Lucernario», que concierne a la frase «como si me arrastrara, con pasos rudimentarios, por el interior de un acuario poco iluminado», *vid.* nota 9. Las demás correcciones están relacionadas casi en su integridad con algún aspecto formal o de estilo.

[23] La cursiva es nuestra.

clímax cuando el propio «recorrido nocturno» (y significativamente no la «visión») es definido como «alucinatorio». En cambio, el narrador también esta vez insiste en subrayar el efecto de verdad producido por el espectáculo celeste, recurriendo para ello a la figura del «diorama» («la imagen febril de las tres lunas [...] recordaba a un diorama de descomunal magnitud», p. 413). Se trata de una forma de representación tradicional desde finales del siglo XIX, inventada por Daguerre, que se propone superar el panorama en tanto que reproducción artificial de la realidad, creando ante los ojos del contemplador –y a través de determinados efectos de la luz– una ilusión de realidad[24]. De la misma manera que lo hacía el cristal de las «gafas», la luminosidad inherente al «diorama» parece convertir el espectáculo celeste en algo aparentemente real para el protagonista.

La «puerta giratoria» del hotel «Schlossberg», que alcanza al final de su camino, bien podría ser expresión figurativa de esta transformación –o, mejor dicho, transgresión– de la corriente distinción entre realidad e imaginación: lo que hasta ahora se representaba como realidad se transforma en un parecer; y lo imaginado, en cambio, en una imaginación verdadera. Y es que, en un mundo basado no en el *ser* de las cosas sino en su *parecer*, lo que tan solo *parece* ser verdad va a revelarse como única verdad aprehensible, al menos para quien forma parte de esta realidad aparente: una realidad en la que no tienen constancia ni el comportamiento de los personajes, ni las identidades que se les atribuyen. Recordemos tan solo las «falsas credenciales» de Isak Neckelbaum (p. 414), cuyo verdadero nombre no logramos conocer en todo el relato; o el «nombre supuesto» de su informador «Ryszard», quien en alguna ocasión de nuestro texto incluso aparece con una variante ortográfica («Rysarzd», p. 407)[25]. En consonancia con esta descripción de una realidad basada en el parecer, se explica también la

[24] En lo que concierne al concepto de «diorama», *vid.* Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente*, München, Fink, 1970, pp. 25-49.

[25] Teniendo en cuenta el gusto de Ángel Olgoso por «repujar» sus palabras (*vid.* su entrevista con Juan Luis Tapia, «Mis relatos son cápsulas estimulantes», 7 de diciembre del 2009 [http://www.ideal.es/granada/20091207/cultura/relatos-capsulas-estimulantes-20091207.html]), y también la revisión del texto entero con ocasión de su publicación en la antología de Ángeles Encinar (*op. cit.*, pp. 407-415), no nos parece tratarse aquí de un simple error.

reacción final del protagonista ante la «tarjeta» con su identidad ficticia (p. 414):

> Antes de acostarme, y por última vez, leí la tarjeta impresa con mis falsas credenciales como si no me reconociera en ella, como si deseara encontrar allí una explicación al particular misterio que me fue dado presenciar y que me conmovió formidablemente:
>
> Isak Neckelbaum, F. S. A.
> (*Fellow of the Society of Antiquaries*)

Así como el protagonista en el camino de regreso a su hotel «reconocí[a]» tan solo con dificultad las calles y los monumentos de la ciudad de Graz (p. 413), ahora le cuesta «reconoc[erse]» a sí mismo en aquel documento que iba a certificar su identidad. Y es que tanto la realidad 'ficticia' en la que vivía como los procesos racionales para descifrarla (aquí «reconoc[er]» y «explica[r]») han perdido vigencia. Frente a una 'realidad' meramente aparente pero aprehensible por medio de la razón, lo irreal perceptible a través de la «visión» resulta la única verdad efectivamente probada. De ahí también la segunda frase del relato, donde el narrador habla de «aquella increíble visión» para rectificar inmediatamente después con resolución que no debe «justificar ante nadie que los hechos fueron reales» (p. 407). Lo que a primera vista parece paradójico, en el fondo no lo es. Estamos ante una «visión», pero ante una «visión» que, pese a su inverosimilitud, se va convirtiendo en algo verdadero para quien la ha tenido. Este proceso de crear verdad es lo que dentro del ámbito de la semiótica se denomina *veridicción*[26].

El lector como contemplador de lo fantástico

«Olgoso es un autor que suele desenvolverse en esa ancha frontera que existe entre lo real y lo soñado», ha afirmado ya Fernando Valls con respecto a la obra del escritor granadino[27]. En el caso concreto de

---

[26] *Vid.* Algirdas J. Greimas & José Courtes, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión española de E. Ballón Aguirre & H. Campodonico Carrión, Madrid, Gredos, 1982, pp. 432-435.

[27] Fernando Valls, «Sobre el cuento español actual y algunos nuevos nombres», en G. Champeau *et al.* (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 141.

«Lucernario», nos parece que las reflexiones sobre la verdad de lo fantástico conciernen también al propio lector, de quien el protagonista viene a ser una representación ideal dentro del texto, o *mise en abyme*. Y es que, de la misma manera que ante los ojos de nuestro protagonista se convierte en verdad la «visión» que ha tenido, quien lee este cuento fantástico debe (o debería) asumir como verdadera la narración que se le ofrece, sea cierta o no, sin vacilar con respecto a las explicaciones naturales o sobrenaturales que se hallan en el texto. A ello contribuye no solo el pacto de veridicción instaurado por la comunicación literaria, sino también la presencia de un narrador autodiegético que cuenta su experiencia en primera persona y desde una focalización interna, esto es, desde una perspectiva confidencial y altamente subjetiva[28]. Si el espacio celeste para el protagonista se revela como un lugar donde se va construyendo una verdad hasta ahora inédita, el espacio textual cumple una función semejante para el lector, dándole acceso a una realidad 'ficticia' y, sin embargo, verídica.

El título de «Lucernario», poco evidente a primera vista[29], nos parece particularmente logrado a este propósito, pues subraya el paralelismo existente entre el protagonista y el lector. Al igual que las «gafas» sirven a Isak Neckelbaum como instrumento óptico para contemplar el episodio sobrenatural, el texto mismo aparece aquí al lector bajo forma de cristal. Es una especie de «[l]ucernario», una ventana abierta en el techo que nos recuerda la idea de mirar el espacio celeste desde abajo y de forma parcial, tal y como lo hace en nuestro relato el protagonista o como lo hacían también Dante y Virgilio cuando estos, al final del *Inferno*, lograban ver al espacio celeste a través de una apertura redonda («un pertugio tondo») en la tierra[30]. Tanto en el caso del protagonista como en el del lector, la mirada a través del cristal es forzosamente parcial, limitada sea por el

---

[28] Empleamos aquí la terminología de Gérard Genette, *Figuras III*, trad. de C. Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.

[29] *Vid.* la entrevista de Ángel Olgoso con Miguel Ángel Muñoz (*op. cit.*), donde Olgoso afirma que «Lucernario» pertenece a aquella categoría de relatos donde «el hilo [entre el título y el contenido] es tan fino que resulta difícil de enhebrar».

[30] Dante Alighieri, *Commedia*, con el comentario de A. M. Chiavacci Leonardi, 3 vols., Milano, Mondadori, 2003, vol. 1, p. 1028: «Lo duca e io per quel cammino ascoso / intrammo a ritornar nel chiaro mondo; / e sanza cura aver d'alcun riposo, // salimmo sù, el primo e io secondo, / tanto ch'i' vidi de le cose belle / che porta 'l ciel, per un pertugio tondo. // E quindi uscimmo a riveder le stelle».

borde de los anteojos, sea por la extensión del texto. La figura del «[l]ucernario» (del latín *lucernarium* 'lámpara de aceite'[31]) es, por otra parte, una construcción utilizada para proporcionar luz a quien se halla en un determinado espacio interior. Para el protagonista ubicado en el «acuario poco iluminado» (p. 410), las «tres lunas» tienen este efecto en un sentido a la vez literal y figurado, pues iluminan –a través del «diorama»– a un tiempo el espacio y la mente de Neckelbaum. Pero también al género fantástico parece serle inherente este doble acto de «iluminación». De acuerdo con la poética olgosiana, es

> ese *fogonazo* del que hablaba Félix Grande, a cuya luz vemos de pronto y por primera vez un rincón apartado que había permanecido entre sombras. No se trata, por tanto, de un plan de evasión ni de huida, sino de *iluminación*; y, si lo fuera, sería una huida de los lugares comunes[32].

Al igual que la luz, símbolo tradicional del conocimiento y de la verdad[33], la literatura fantástica viene a ser para el escritor granadino una fuente de saber, creándose una paradójica relación entre los conceptos de luz, literatura fantástica y verdad. «Lucernario» de Ángel Olgoso es ejemplo de esta aparente contradicción, en la medida en que nos muestra una mirada doblemente transgresora. Y es que el lector a través de la mirada del protagonista no se limita a transgredir las leyes del espacio y del tiempo. Por medio de los dos instrumentos ópticos de las «gafas» y del «diorama» logra superar también una distinción convencional entre realidad y ficción, aprendiendo a valorizar la verdad fantástica como única verdad creíble.

Gina Maria SCHNEIDER
Universidad de Zúrich

---

[31] *Vid.*, a este propósito, el *Diccionario de la Real Academia Española.*

[32] Entrevista a Ángel Olgoso, *FIX 100. Revista Hispanoamericana de Ficción Breve*, 2, 2010, pp. 53-61 (la cursiva es nuestra). Para la relación etimológica del término «fantasía» con la luz, *vid.* su entrevista con Miguel Ángel Muñoz, *op. cit.*

[33] *Vid.* Günter Butzer & Joachim Jacob, *op. cit.*, pp. 205-206.