

En las fronteras del wéstern y de lo fantástico: los casos de *Basilisco* (2020), de Jon Bilbao, y *Peregrino transparente* (2023), de Juan Cárdenas

ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA¹
alvaro.lopez-fernandez@uv.es

Introducción

1. Desde la revisión crepuscular del wéstern, aunque en ocasiones se hayan distorsionado y reorientado sus parámetros realistas hacia lo grotesco, el wéstern se ha asentado en el ideario popular como un género bronco, que propone una dialéctica desengañada del abuso y de la justicia en un territorio muy reconocible iconográficamente y marcado por la idea de «frontera» (Kitses, 2004). Como dice Cawelitti: «the wéstern is essentially defined by setting. I refer here not so much to a particular geographic setting like the Rocky Mountains or the Great Plains, but to a symbolic setting representing the frontier between order and chaos, between tradition and newness. It is this setting which generates certain types of crisis which involves certain kinds of characters and call for the intervention of a particular kind of hero» (1999; 9). En el ámbito literario, destaca la figura de Cormac McCarthy como uno de los grandes reformadores contemporáneos del género. Una de sus propuestas destacadas, rayana en el terror, fue la novela *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* (1985), en la que la violencia tiránica del juez Golden contrastaba con la plasticidad lírica de su prosa, ya desde el subtítulo de la obra, para asomarnos al horror del pasado colonizador estadounidense. Con todo, a lo largo de su trayectoria narrativa McCarthy no ha dejado de experimentar con imaginarios y retóricas propias del wéstern y de la direccionalidad que impone el carácter inabarcable y marginal de su espacio, entendido como un camino de incertidumbre en torno a una búsqueda prometidora (un tesoro, un asentamiento seguro, etc.) o una persecución. Sucede así en las novelas que constituyen

¹ Este artículo ha sido realizado con la ayuda de una Subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (APOSTD) de la Generalitat Valenciana (número de referencia: CIAPOS/2022/005).

su *The Border Trilogy* (1992-1998), en *No Country for Old Men* (2005), con otro antagonista de espanto imparable, o en *The Road* (2008), cuya trama se ubica en unas coordenadas posapocalípticas y, por tanto, inconcretas, fuera de la Historia.

2. A pesar del purismo que emana el wéstern, ya desde los años sesenta no ha sido infrecuente la exportación de muchos de sus registros clásicos a otros géneros, incluso no miméticos, tanto por las resonancias fundacionales, casi arquetípicas, de sus argumentos como por la tendencia posmoderna a la «desterritorialización» de sus imaginarios (Sloktin, 1992). De este modo, advertimos los patrones y los paisajes yermos del wéstern en la saga *Mad Max*, de George Miller, sus tramas forajidas en *The Mandalorian* (2019), y nos convencemos de su proyección como simulacro en episodios como «Spectre of the Gun» (1968) de *Star Trek* o en la película *Westworld* (1973) de Michael Crichton, y después en la serie homónima de Jonathan Nolan (2016), por mencionar algunos ejemplos señeros de la cultura popular. Sin embargo, mientras que lo maravilloso y la ciencia ficción han sido más proclives a la hora de adaptar las convenciones del wéstern, no se habían producido hasta ahora apenas estos trasvases en lo fantástico, es decir, en aquel género no mimético en el que un elemento imposible irrumpe y quiebra las reglas de un mundo que reconocemos como propio (Campra, 2008; Roas, 2011), y que, por tanto, acostumbra a suscitar un «miedo metafísico» (Roas, 2011) ante la desactivación de nuestras convicciones sobre lo real.
3. Un ejemplo precursor de posible lectura fantástica, aunque no llega a concretarse el carácter diabólico al que alude –es decir, en todo caso se ajustaría a la definición de fantástico propuesta por Todorov (1974), en torno a la duda del lector– sucedía precisamente al término de *Blood Meridian*. Décadas después de los eventos principales de la novela, el protagonista encuentra de nuevo al sádico e infanticida juez antagonista (que ya se le ha aparecido en varias alucinaciones), sin que parezca haber envejecido y sin haber perdido un ápice de su escalofriante perspicacia para conocerlo todo, que resulta tan inverosímil como su aspecto monumental (mide más de dos metros diez) y albino por el desierto. La última imagen del libro lo describe bailando, y así estira y ralentiza su imagen, centro de una suerte de aquelarre tabernario estrictamente «grotesco», es decir, a medio camino entre lo cómico y lo terrible (Iehl, 1997; Roas, 2009). La noción sobrenatural que emanan las propias palabras del juez, así como la visión estremecida

del protagonista en el que se focaliza la narración, no hacen sino agudizar el carácter monstruoso e indestructible del juez, como si encarnara en sí el mal y lo estuviera celebrando entre las prostitutas del *saloon*, los borrachos y el cadáver simbólico de un oso todavía sangrante. Escribe McCarthy (en traducción de Luis Murillo Fort):

Dominándolos a todos está el juez y el juez baila desnudo con sus pequeños pies vivaces y raudos y ahora dobla el tiempo, dedicando venias a las damas, titánico y pálido y pelado, como un infante enorme. Él no duerme nunca, dice. Dice que nunca morirá. Saluda a los violinistas y luego recula y echa atrás la cabeza y ríe desde lo hondo de su garganta y es el favorito de todos, el juez. Agita su sombrero y el domo lunar de su cráneo luce pálido bajo las lámparas y luego gira y gira y se apodera de uno de los violines y hace una pirueta y luego un paso, dos pasos, bailando y tocando. Sus pies son ágiles y ligeros. Él nunca duerme. Dice que no morirá nunca (2019; 395-396).

4. Entre lo fantástico y el wéstern media, no obstante, un concepto vehicular que puede facilitar la comunicación entre las dos categorías: lo liminar. Si para Kitses la frontera en el wéstern era el eje, a veces reversible, entre «wilderness and civilization» (2004; 13); la profesora Patricia García encuentra que «en el texto fantástico el umbral, con sus múltiples variantes, es el motivo liminal por excelencia» (2013; 27). Este umbral puede ser incluso lingüístico y formal, como se verá en los pasajes analizados más adelante. Al hilo, García hablaba de una «frase umbral», es decir, de la capacidad del propio lenguaje para propiciar la «dificultad de discernir si la acción se sitúa en el dominio real o no» (2013; 28), en consonancia con lo que estipulaba Rosalba Campra sobre la narración fantástica: «una distorsión en el nivel sintáctico, o un uso particular del nivel verbal constituye, con tanta legitimidad como los colmillos ensangrentados de un conde transilvano, el índice de lo fantástico» (2008; 163).
5. En una órbita más figurativa y tangible, a lo largo de su estudio clásico sobre la pervivencia de las imágenes románticas en la literatura moderna, Frank Kermode (1957) ya aludió varias veces a la importancia del umbral o de la frontera como espacios intersticiales, antesalas de lo irreversible, donde se producen las revelaciones. Es el punto donde, como expresaba Paul Celan en su poemario *De umbral en umbral* (1955), todo alrededor, hasta la muerte, se hace viviente y, por tanto, se ha de hablar: «sé el último en hablar,/ di tu decir», interpelaba, pero advertía «da a tu decir sentido:/ dale sombra» (en Valente, 1995; 47).

6. En la última década, en la que se está produciendo en torno al wéstern una re-territorialización basada en la consciencia y resignificación de la historia del territorio (y de sus narrativas), así como una deconstrucción de su funcionamiento como mito patriarcal y fundacional; lo fantástico, gracia a esta vía liminar, puede ser un medio para reforzar la naturaleza crítica de las nuevas propuestas. Al fin y al cabo, lo fantástico se caracteriza por su poder de transgredir la idea compartida de realidad y, como prueban las últimas incursiones del género, este mantiene «su capacidad de mostrar la complejidad del mundo y del individuo en la posmodernidad» (Álvarez Méndez, 2013; 196) y, por tanto, sigue resultando óptimo para encarar las distintas tribulaciones, visibles y soterradas, del presente y proyectar nuevos miedos que nos afecten.
7. Relacionado con ello, en las páginas que siguen se van a analizar dos escenas de una violenta y súbita imposibilidad, ligadas a la plasmación de una crisis identitaria, que significativamente coinciden en la imagen del agente aterrador empleado: una gigantesca araña que succiona y fecunda al protagonista masculino. Sendas escenas no solo clausuran de forma inesperada la trama principal del wéstern en las que se desarrollan, *Basilisco* (2020), del autor español Jon Bilbao, y *Peregrino transparente* (2023), del autor colombiano Juan Cárdenas, sino que «dislocan» la presunta continuación natural del libro, afectan metaficcionalmente a su narración, como reflejo de la perturbación de la mezcla efectiva de los dos géneros. En ambas, además, se explicita por parte del narrador o de los personajes la relevancia de la frontera-umbral como canal de aparición de esa salvaje imposibilidad.

1. *Basilisco* y sus telarañas narrativas

8. Aunque han sido sus últimas obras, el libro *Basilisco* (2020) y su continuación *Araña* (2023), así como la novela corta *Los extraños* (2021), todas ellas publicadas en la editorial Impedimenta, las que han generado una mayor atención crítica, Jon Bilbao (1972) es un narrador de consolidada trayectoria, especialmente como escritor de relatos. En 2011 David Roas lo incluía ya en la lista de autores nacidos entre 1960 y 1975 que más estaban apostando por el cultivo y reformulación de lo fantástico en la narrativa española. El inicio de su producción coincide con la crisis económica

y «crisis» será uno de los términos, aunque mutables, más asociados a la temática de toda su obra.

9. Al hilo de esto, en el último capítulo del ensayo *Novela española del siglo XXI* (2017), José María Pozuelo Yvancos hablaba de dos direcciones contrapuestas de la novela española tras la crisis: una eminentemente realista, y otra a la que denominaba, en plural «formas de la distopía» (2017: 351), donde ubicaba a Sara Mesa, Lara Moreno, Andrés Ibáñez o Pilar Adón. En sus palabras estas formas distópicas «sitúan de manera dialéctica la relación entre los personajes y el entorno, creando un contexto propio que es alienado, enajenado respecto a la referencia realista, cuya verosimilitud ha de ser subvertida, pero con un valor crítico no menor» (2017: 352). Jon Bilbao pertenecería a esta última categoría. Sin embargo, resulta revelador que, sobre todo a partir de *Basilisco*, la crítica haya ponderado la crudeza y magisterio de su realismo frente a los elementos no miméticos, y a ello parece haber contribuido intuitivamente la elección del wéstern crepuscular como conductor narrativo. Por supuesto, toda construcción fantástica está guiada –para que su efecto tenga éxito– por una voluntad de verosimilitud y así lo reconocía, por ejemplo, el profesor Santos Sanz Villanueva en una de las reseñas más lúcidas del libro. Se titulaba «El inquietante realismo de Jon Bilbao», y comenzaba de este modo: «pocas obras hay en las que el verismo documental y la invención cercana a la pura fantasía convivan en un mismo texto narrativo con absoluta naturalidad» (2020). Se refería a una naturalidad estilística, que no empaña el carácter conflictivo de transgredir los límites de la realidad convenida. No obstante, el tratamiento analítico de los dos conceptos en *Basilisco* –el naturalismo y lo fantástico– ha sido muy desigual en la crítica. Esta descompensación es comprensible en un esquema cuantitativo: el número de páginas que ocupa esa escena imposible en el libro es ínfimo con respecto al total, aunque sea irreversible; sin embargo, por más que Bilbao se haya valido recientemente de una mezcla de atmósferas y géneros reconocibles, el recurso no mimético sigue siendo hasta ahora clave para desentrañar el sentido final de sus textos y no solo un método de ensamblaje o una forma de epatar.
10. La falta de atención a este elemento de ruptura salpicó también las reseñas siguientes de *Los extraños* (2021), en la que Bilbao recuperaba la versión autoficcional del autor que ya había aparecido como personaje en *Basilisco*. En esta ocasión, Sanz Villanueva definía a Bilbao como un «fabulador de la extrañeza» (2021), haciéndose eco de una etiqueta previa de

Gonzalo Sobejano. El crítico volvía a elogiar la traza realista del relato y la espontaneidad simulada con la que se sucedían los conflictos psicológicos de la pareja protagonista en torno a la incomunicación, la soledad, la mentira y una violencia íntima que provenía de fuera. Concedía, sin embargo, que el realismo no era absoluto y señalaba que *Los extraños* incorporaba algunos recursos perturbadores que dejaban un fondo «de novela gótica estilizada que añade pinceladas de terror a la existencia diaria» (Sanz Villanueva, 2021), pero apenas incidía en el impactante marco en el que esta transcurre. Y es que la novela se abre y se cierra con el avistamiento de unos ovnis en Ribadesella, es decir, con un dispositivo de ciencia-ficción, que constituye uno de los grandes núcleos de significación de la historia. Por un lado, porque funciona como supermetáfora de la incomunicación, del otro (del extraño) como motivo de amenaza y fascinación, y como símbolo de la invasión de un espacio: los tres ejes del libro; y, por otro lado, porque condiciona las expectativas del lector y su visión sobre los inusuales acontecimientos siguientes de la novela.

11. En lo que respecta a *Basilisco*, cabe precisar que es un libro compuesto de ocho relatos hilvanados, como patas de una araña, que se distribuyen intermitentemente en dos grupos principales. Por un lado, están aquellos que siguen por medio de una tercera persona focalizada el itinerario de John Dunbar, un antiguo soldado de la guerra civil americana que ofrece sus servicios de pistolero a una expedición paleontológica que se interna en Utah. Dunbar encarna los rasgos del wéstern –masculinidad, independencia, desapego, hostilidad– y, por tanto, a un hombre sin raíz, destructivo, cuya búsqueda de vestigios de fósiles en las cuevas, fronteras y primitivas en toda su amplitud conceptual, le lleva a encontrarse de cara con el horror y a sobrevivir a él. Lo decía el propio Bilbao: «Una de las dificultades, a mi entender, de escribir narrativa del Oeste es que, te guste o no, vas a ser intertextual: tu referencia no va a ser tanto la realidad como una infinidad de narraciones previas» (en Cutillas, 2021), como producto de su carácter de simulacro convenido. En este sentido, se pueden percibir en esta narración ecos de las tensiones y asperezas de *A lo lejos* (*In the distance*, 2017) la novela wéstern de Hernán Díaz que tradujo precisamente Jon Bilbao para la editorial Impedimenta, de la mentada *Blood Meridian*, de Cormac McCarthy o de las películas de Sam Peckinpah y de producciones audaces recientes que orillan el gore como *Bone Tomahawk* (2015), de S. Craig Zahler.

12. Por otro lado, quedan los incómodos relatos cotidianos, asentados en nuestra contemporaneidad y escritos en primera persona. Los protagoniza un personaje de nombre homónimo, Jon, con trazas inequívocamente autoficcionales que Bilbao retoma y amplía en este libro: se trata de un ingeniero, escritor frustrado, prematuramente melancólico que regresa tras un periplo estadounidense, donde escucha la primera parte de la historia de John Dunbar. Es decir, es alguien que busca su raíz, el movimiento contrario, y vuelve o huye, por tanto, a su destartalada casa familiar en Ribadesella (el pueblo natal real del escritor). La propia comparación de Ribadesella con Utah es singular en sí y, sin embargo, no descuadra el esqueleto del libro. De esta forma, el personaje, atravesado por una crisis vital múltiple –sentimental, laboral, de masculinidad– encarna las incertidumbres de la sociedad actual y las desilusiones y compromisos de la madurez, a medida que sus fantasías y carencias se proyectan inevitablemente en los nuevos escritos, progresivamente más cruentos, sobre Dunbar. De la mezcla, en cualquier caso, sale un libro híbrido, una novela informe, que solo se une definitivamente a través de la citada escena fantástica.
13. Esta sucede cuando Dunbar atraviesa, al fin, un *no man's land*. En un momento desesperado del wéstern, el pistolero es apresado por una sádica banda criminal que dirige una vieja chamana apodada «la Araña», hasta entonces no desvelada. Mientras Dunbar está forzadamente tumbado boca arriba la Araña se descubre, tira a una hoguera sus ropas masculinas –sombrero, cartuchera, pistola–, como un espejo de Dunbar, y se desnuda ante la mirada asqueada del pistolero indefenso, despojado de sus expectativas conocidas de acción. El narrador describe con repulsión desde sus ojos el cuerpo de la Araña como si se tratase de una bruja goyesca: «Los pechos le pendían flácidos, con unos vellos oscuros alrededor de los pezones. Tenía el pubis canoso y los labios mayores le colgaban como la papada de un gallo» (Bilbao, 2020; 199). El aquelarre sigue con la aniquilación del cuerpo de la bruja, como parte de un ritual controlado. «Si sale bien, obedecedle a él», había impelido a sus secuaces. Hay en ello una voluntad de castigo por parte de la sacrificada, pero también un inequívoco ofrecimiento ante la fascinación que ejerce sobre ella la ira perpetua del personaje de Dunbar. La Araña se autopercibe, de este modo, como una purgadora que quiere erradicar a los parásitos como él que explotan «la frontera» (2020; 197), que creen «que el oeste es un diván donde tumbarse a purgar el pus del alma [...]. Yo limpio la frontera» (197-198), esa es su función, insiste. Ello

no solo nos ofrece una sentencia demiúrgica al comportamiento de Dunbar o amplía de forma consciente los parámetros no miméticos del cronotopo (la frontera), sino que refuerza retóricamente el sentido de la abyección que va a emparar la escena. Y es que, como dice Mabel Moraña, suele haber un criterio de higiene social que delimita el campo de lo abyecto (2017; 189).

14. Aun así, es el cuerpo de la bruja quien lo paga y propaga su mal: los miembros de la banda comienzan a forcejear a sus órdenes para apuñalarla «la espalda, en las nalgas, la pantorrilla», mientras sueltan sentidos aullidos de pena. Tanto es así que «varios se arrodillaron para vomitar, y en los jugos de su tripa flotaban mechones de pelo. Otros cogían piedras del suelo y se las estrellaban contra los dientes» (2020; 200). Lo gore, no exento de cierto humor grotesco en la elección de los términos, se comunica con lo fantástico en el río de sangre que se precipita sobre Dunbar pues:

La sangre no caía en vertical, se curvaba en el aire, en busca de los orificios de Dunbar. Culebreaba fugaz sobre su cuerpo y se colaba por oídos, nariz, ano, por cada herida sufrida en el forcejeo con la banda... Él se atragantaba, escupía y la sangre expulsada buscaba otro acceso. Se filtraba bajo los párpados; sus ojos, dos sumideros que se hundían en el cráneo para dejar espacio al líquido espeso y ardiente. El rostro sonriente de la Araña se hizo más y más pequeño, al final de un túnel rojo, hasta desaparecer (Bilbao, 2020; 200).

15. Se está produciendo una fecundación a través de la muerte que antecede un nuevo nacimiento del personaje y, a la vez, una posesión y un acceso a lo esotérico encarnado en Dunbar. En el siguiente fragmento el pistolero se encontrará ante un agresivo silencio, como en aquel soneto de Cortázar, cuyas coordenadas góticas resultan fortuitamente aplicables al desarrollo de la escena: «Todo sucede en un silencio ucrónico./ Ceremonia de araña y de falena/ danzando su inmovilidad sin mácula,/ su recurrente espacio catatónico /en un horror final de luna llena» (Cortázar, 1985; 59). Dunbar aparece suspendido en el seno de un líquido rosado, «en una pecera antropomórfica», como «un feto flotando detrás del esternón» (Bilbao, 2020; 200) de otro personaje que el lector reconoce: es una proyección del cansado ingeniero y escritor frustrado, Jon, que protagoniza en la actualidad una escena de distanciamiento e incomunicación con su mujer y sus hijos ante el desprecio invisible de la Araña, reaparecida en la escena como un fantasma-guía de Dunbar. Este es testigo prisionero de las dos realidades comunicadas. Alojado dentro de Jon todo lo ve como un panóptico y todo le produce una impotente perplejidad. La Araña asienta el vínculo entre los dos: «Él también está enfadado, dijo, pero su enfado es mucho

menor que el tuyo. Es absurdo. Es infantil [...] Tú, John Dunbar, que ardes en tu rabia sin nunca consumirte eres el Basilisco» (2020; 204-205). Decía Rosalba Campra que «la literatura fantástica insiste en demostrar que dar nombre a las cosas no es una actividad paradisiaca, sino apocalíptica» (2008; 208). La acción de la Araña, cuya evocación sirve de título y punto de unión a la secuela de la novela (*Araña*, 2023), de bautizar de ese modo a Dunbar resulta axial en una obra que al final sondea las expectativas de la identidad y sus desengaños. En la tradición de los bestiarios, el Basilisco se presenta como un monstruo híbrido, conformado a partir de una serpiente –el animal más temible del desierto–, que presuntamente era capaz de arrojar su veneno por los ojos, como Gorgona, y presentaba un «carácter netamente infernal» (Cirlot, 1997; 98). Al apodarar así a Dunbar, la Araña fija a este en el ámbito legendario de la frontera. No en vano, como le había prevenido: «esta tierra fantástica es también peligrosa, tiene el poder de inmortalizar» (2020; 198).

16. Mientras tanto, la Araña no se materializa en el líquido rosado de la jaula interior del ingeniero, sino fuera, en su propia casa, como un monstruo invasor de lo íntimo que deambula por ella con su cuerpo viejo reconstituido, salvo por una notable diferencia: está claramente embarazada, fruto del rito no consentido con Dunbar. La Araña, invisible para el personaje de trazas autoficcionales de Jon Bilbao, se aproxima inquietantemente a su mujer y a sus hijos, rodea su mesa, y toquetea repulsivamente la comida mientras «de su boca entreabierta colgaban hilos de saliva sobre los platos, en la papilla de la niña» (Bilbao, 2020; 204). Progresivamente opera una metamorfosis: se va convirtiendo en una araña gigante, que se mueve «con tiento, cuidando de no empujar ningún mueble», lo cual no es fácil ya que «arrastraba el abdomen hinchado de huevos» (2020; 208), que va a diseminar.

17. Convertida ya en una migala «tan grande como un ser humano» (2020; 208), perpetra una segunda duplicación. El ingeniero y escritor se transmutan en prisioneros de otra sucesiva proyección narrativa, acaso más cercana al autor real, «como en un juego de matrioskas». Es entonces cuando Dunbar y él son obligados a contemplar estremecidos cómo «La Araña se colocó cabeza abajo sobre el pecho del hombre, abrazándolo con las patas. Lentamente aproximó el extremo posterior de su inflado abdomen hasta apoyarlo en la boca entreabierta del hombre. Su cuerpo comenzó a temblar. El abdomen palpitaba. Se hinchó hasta el punto de reventar y

entonces depositó sus huevos en el interior del segundo hombre en una única y brusca descarga que la desinfló» (2020; 209-210). Se inicia así una terrorífica y repugnante *mise en abyme* en la que los huevos, como un cardumen dirigido, van a descender en masa y a refecundar, primero, al personaje de Jon y, más tarde, al de Dunbar. Esto sella la definitiva relación fantástica, no solo a través de la metaficción del libro, entre los dos *alter ego*. Dunbar, sabedor de lo repulsivo de esa invasión que ningún anticuerpo puede sofocar, intenta evitarlo, pero tras una incertidumbre grotesca –agudizada por el diminutivo que emplea el narrador– «el banco de huevecillos se estiró de nuevo y aceleró directo a su boca, en un aullido inaudible. Nunca cesaban de entrar. Lo hinchaban como un odre, se formó un atasco» (2020; 210-211).

18. Todo el sistema de paralelismos (de deseo insatisfecho entre el pistolero y el ingeniero, de icono masculino desengañado, de continuidad de la rabia) que percute la novela germina y se explicita aquí. Merced a esa conexión, la peripecia de la figura de Jon –que no recordará este suceso– es reinterpretada por el lector, de forma indispensable para la trascendencia del capítulo-relato final. Al tiempo, se completa la degradación de componentes míticos del wéstern (y su insólita renovación) que Bilbao había emprendido con Dunbar desde el principio. No en vano, el wéstern es, en su forma de articular el relato, los personajes y su impronta, lo más cercano a una mitología estadounidense y, si se aplicara la lógica del mito del héroe de Joseph Campbell, Dunbar efectivamente, después de haber superado etapas como la cuerva más profunda y la muerte figurada, ahora debería, como hace, resucitar con el elixir, siendo ya *otro* y regresar a casa, como dicta la pauta heroica. Sin embargo, no es un otro triunfal, sino un otro traumatizado, vulnerado por lo que ha vivido y cuya primera respuesta es la incomunicación y destrucción: mata entre gruñidos a toda la banda criminal, que no opone resistencia, siguiendo el imperativo póstumo de la Araña. Por el contrario, quien sí cumple el regreso a casa como llamado por una corazónada subterránea es el personaje contemporáneo de Jon.

19. Para Julia Kristeva lo abyecto, cuando funcionaba, implicaba una perturbación radical de las bases identitarias, una impureza que borraba las huellas de la cultura y devolvía al sujeto abruptamente a un estado prenatal, instalando la extrañeza en el lugar del yo, siempre «en el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila» (1988; 16). Toda la escena comentada rezuma ese sentido de la

abyección. Desde ahora Dunbar, reconocido como monstruo de la frontera, ya solo podrá ser Basilisco y por tanto solo podrá comportarse como implica su fama, lo cual, en la práctica, solo podrá resultar decepcionante y desmitificador. Así ocurre en el último relato dedicado a su figura, titulado «Basilisco». En sus páginas, Dunbar, que ha perdido toda capacidad de empatía, exige un curioso pago a los forasteros, atraídos por su leyenda, que peregrinan para hablar con él: un libro, precisamente como los que había visto acumulados en la biblioteca de Jon en su visión amniótica. Con un simbolismo inconsciente, el último visitante le lleva la tragedia del rey asesino, perdido entre sus fantasmas, *Ricardo III*, aquel que estaría dispuesto a ceder todo su reino por un caballo. Las consecuencias de esta visita evidenciarán que las escenas de violencia más perturbadoras del texto se ejercen contras las mujeres. En este caso, el Basilisco, como juez inhumano y salomónico, descerrajará un tiro a la conocida que llegó a ofrecerle su mano como salida ventajosa frente a un grupo de hombres que se la disputaba: «La cabeza de la mujer se balanceaba. Un trozo de maxilar se desprendió por el camino» (2020; 257). Al hilo, en la secuela *Araña* veremos a Jon como guía de una peregrinación en el que un místico pretende establecer un Paraíso de los Hombres al Norte de Oregón, vedado para las mujeres.

20. A pesar de todo ello, y en una muestra posmoderna de monstruosidad femenina como forma de transgresión (Roas y Massoni, 2020; 9), será la Araña el verdadero agente totémico que suscitará el sobrecogimiento fantástico, después de más de doscientas páginas de un realismo innegociable, atravesado de una calculada escalada hacia el horror. La elección del animal puede no ser original, pero sí pertinente, tanto por su concreción y repulsión cotidiana –que el Basilisco, por su naturaleza fabulosa, no puede provocar– como por la vasta tradición simbólica que actualiza. En este sentido, Marius Schneider (1946) sugería que las arañas, por su continuo proceso de destrucción y edificación, representan una forma de sacrificio constante, mediante el cual el ser humano se transforma sin cesar durante su existencia. A su vez, la araña despliega como símbolo tres sentidos distintos, todos modulares en el texto: su capacidad creadora, al tejer su tela; su temida agresividad; y la lógica de su propia tela, como red espiral dotada de un centro (del relato).

21. Jon Bilbao ya había usado al animal como generador de desasosiego en el relato «Avicularia, avicularia» de su libro *Estrómboli* (2016). En él un hombre se veía forzado a comerse una tarántula viva ante las cámaras de un

programa de televisión para solucionar los problemas económicos de su familia. Si pensamos, no obstante, en relatos fantásticos escritos por otros autores hispánicos es ineludible mencionar el virtuoso texto de Félix Palma «Los arácnidos» (2003), donde aparece una araña gigante que también se corresponde con una anciana temible y que llega a altas cotas de repulsión y terror gótico. A su vez, el cine reciente se ha fijado el impacto de lo arácnido gracias, por ejemplo, a la película *Enemy* (2013), de Denis Villeneuve, con guion de Javier Gullón, que adapta libremente *El hombre duplicado de Saramago*, y plantea también la figura del *doppleganger* como manifestación de una crisis de identidad masculina, trauma y compromiso. Todo el laberinto narrativo de espejos y contrapuntos que construyen Gullón y Villeneuve desemboca, así, en una escena imposible final en la que la esposa desengañada del protagonista duplicado se convierte súbitamente en una tarántula gigante ante la mirada suspendida de Jake Gyllenhaal, que entiende resignado la revelación que trae el monstruo.

22. El capítulo-relato final de *Basilisco* enlaza de forma afín las dos historias, ya a través de su título: «Hacia el nido de la araña». El personaje del escritor, Jon, ha regresado a su casona familiar de Ribadesella, que se emplaza singularmente sobre otras cuevas, las de Tito Bustillo, conocidas por sus pinturas rupestres. De vez en cuando, en su nueva rutina el personaje no solo limpia y reordena la casa, sino también las cuevas, movido por una poderosa y extraña sensación de la que no logra zafarse:

Imagino que la cueva no es un desaguadero del monte, sino el nido de una araña gigante. El barro que retiro a diario no es barro, sino alguna secreción de la criatura, o puede que sus propios excrementos con los que selló la galería para enterrarse en vida e invernar durante años. Allí, en el fondo hacia el que avanzo, ella sueña, ovillada, y mis pesadillas son ecos de sus sueños. Siente los golpes de la azadilla, lejos aún. Abre uno o varios de sus múltiples ojos y continúa viendo nada más que oscuridad. Vuelve a cerrarlos a la espera de mi llegada (Bilbao, 2020; 280).

23. Como si los túneles pudieran conectar Utah y Ribadesella, en una temible continuidad subterránea, ambas tramas quedan sometidas a ese rumor arácnido. Jon comienza entonces a reconciliarse con su mujer (aunque se separarán en *Araña*), a construir una comunicación efectiva, en el marco de un descubrimiento que quiere mostrarle: una zona inaccesible de pintura rupestres, tan alegórica en su representación como los restos antediluvianos que perseguía la expedición de Dunbar. Es ahí, ante el movimiento primitivo de las líneas, cuando concluye de forma visionaria: «El

nido de la araña se encuentra más adentro de la galería, inalcanzado y así continuará. Ella se acomoda, se hunde en el letargo. Los huesos se remontan a los iguanodontes», aunque se replica a sí mismo: «no, en realidad no existe ninguna araña, me digo, y me regaño por dejar que la fantasía arrastre ese momento» (2020; 287). Más allá de la duda fantástica que tiende al lector –conocedor y testigo asqueado de esa inoculación de la Araña en capítulos previos–, ¿podría Jon haberse reconciliado con su mujer sin esa obsesión recurrente que le había impelido oscuramente a seguir cavando? ¿habría descubierto esa sala de la cueva? La araña parece pagar su búsqueda con revelaciones.

24. En su ensayo *Tras los límites de lo real* David Roas aventuraba cuatro modos principales de cultivo y reformulación de lo fantástico que estaban empleando los autores nacidos entre 1960 y 1975. Eran la yuxtaposición conflictiva de los órdenes de realidad, las alteraciones de la identidad, el recurso de darle la voz al otro, y la combinación de lo fantástico y del humor, a menudo en clave grotesca. La escena vehicular analizada de *Basilisco* no solo contiene los cuatro, sino que acaba orientando el desenlace y el sentido de las acciones del personaje de Jon, apodado como verdadero «Protagonista» en uno de los relatos, frente al mito y la máscara del Basilisco. Se comprueba entonces que incluso cuando se vale de un wéstern crepuscular como escenario hurraño y terriblemente libre, y más allá de la revisión de hipotextos que emprende, Bilbao sostiene su crítica y su parodia de la realidad anodina de la clase media y de sus fantasías, de la masculinidad en crisis y sus modelos dañinos como Dunbar, en el elemento fantástico.

2. La mirada al umbral en *Peregrino transparente*

25. Si para la escritura de *Basilisco* Jon Bilbao tuvo en cuenta una variada documentación, que incluía, por ejemplo, los trabajos acerca de las expediciones paleontológicas de Edward Drinker Cope y Othniel Charles Marsh; Juan Cárdenas ha re-creado y tomado directamente como fuente e hipotexto para *Peregrino transparente* la crónica de viajes *Peregrinación de Alpha: por las provincias del norte de la Nueva Granada en 1850 y 51* (1853), de Manuel Ancízar. El narrador de Cárdenas, en primera persona, incide en las páginas introductorias de la novela en la extrañeza histórica que suscitan libros casi fundacionales como el de Ancízar «excepcio-

nales en la medida en que, para inventar un país, tenían que construir un género literario muy raro» (Cárdenas, 2023; 14). Los define como una mezcla entre «la novela de aventuras, el cuaderno de apuntes sociológicos, el inventario de prodigios naturales, la etnografía a mano alzada o el acopio de tradiciones y rumores populares» (2023; 14), todos ellos ingredientes que va a distribuir y adaptar, desde una óptica contemporánea, en *Peregrino transparente* (Periférica, 2023). Así las cosas, la propuesta de Cárdenas es la de proyectar a su modo la ruta por los territorios colombianos que realizó la Comisión Corográfica entre 1850 y 1852, base para el libro de Ancizar, así como sus posibles asombros, pero incorporando esquemas narrativos de otro género literario, el wéstern. La intención se hace explícita en estas primeras páginas en las que el narrador simula metaficcionalmente la gestación de la idea, como si se le acabara de ocurrir, y pergeña las pautas esenciales para ese «wéstern neogranadino» (2023; 39).

26. Estos anuncios de intervención resultan casi una marca de estilo. Así lo expresó el profesor Simón Henao en referencia a novelas previas del autor colombiano como *El diablo de las provincias* (Periférica, 2017) o *Elástico de sombras* (Sexto Piso, 2019): «que la representación se imponga a lo representado [es] algo característico de la escritura de Cárdenas en la que, con marcada insistencia, se ve el proceso que la produjo y en la que permanentemente son expuestas sus formas de representar» (2023; 73). En consecuencia, el narrador de *Peregrino transparente* llega incluso a justificar esa elección del género importado: «por eso que digo que es un wéstern: un tipo persigue a otro por un territorio “salvaje”. Cada hombre en uno de los extremos de la ley, y la ley, como lo enseñan los wésterns, es un espejo que todos atravesamos tarde o temprano, casi siempre sin darnos cuenta» (Cárdenas, 2023; 21-22). El perseguido es un pintor itinerante, comprometido con la revolución que impulsó el gremio de los artesanos, llamado José Rufino Pandiguando, que será apresado en la Guerra Civil colombiana de 1854. Tendrá este dos perseguidores: en la tercera parte y última de la novela, «Tigre Negro. 1855», un joven e interesado abogado que se impone capturarlo tras darse a la fuga; en la primera parte y mayor de la novela, «Gorgona. 1850-1852», un acuarelista inglés obsesionado con su arte, Henry Price, que fue miembro realmente de la Comisión Corográfica.

27. Price, la víctima de la araña de esta novela, presenta unas características antitéticas a las de Dunbar, más allá de que ambos se vean inmersos en una expedición de relativas aspiraciones científicas, aunque con diferente

papel. En *Basilisco* el dibujante del grupo era Patrick Clement, el protegido de Dunbar y narrador de parte de la peripecia a través de sus diarios, donde se quejaba, por ejemplo, de que su capitán no entendiera que «en ocasiones la representación de lo real obliga a su alteración» (Bilbao, 2020; 75). Igual que él, Price, que encarna además la mirada extranjera, instruida y bienintencionada, está muy alejado del perfil aventurero. Su esposa inglesa le califica, de hecho, como «alma muy sensible, un hombre de temperamento nervioso y romántico, quizás demasiado femenino» (2023; 44) para la exploración, mientras que él se autopercibe como «un hombre en busca de lo trascendente» (2023; 45). Esa visión de la trascendencia, que Cárdenas le acabará concediendo con oscura ironía, comienza con el hallazgo de un cuadro de Pandiguando. El trazo del pintor indígena se caracteriza por su contraste entre el convencionalismo «al que resigna la figura central de sus cuadros – un San Antonio indiferente, un Cristo demacrado y profesional– y el extremo detalle con que representa el mundo en la periferia de sus imágenes» (Cárdenas, 2023; 32); es decir, el contraste entre la asimilación de la tradición ajena, europea, y la plasmación del fondo propio, reflejo de una naturaleza desbordante, imposible de apresar por completo. Tanto es así que un personaje ciego asegura oír un pájaro encerrado entre el claroscuro y la profusa maleza que se pierde en la pintura. Cárdenas, devoto de las paradojas de la representación y la «sublevación de la imagen» (Henaó, 2023; 64), compone así una écfrasis de un cuadro fantástico y artísticamente puro, pues como termina pensando Price: «la verdadera pintura solo capta lo invisible» (2023; 49). Es un ideal y también, de alguna forma, un umbral de esa misma naturaleza oculta.

28. Decía Gabriel Giorgi que en las novelas de Cárdenas «allí donde la frontera entre naturaleza y cultura se problematiza y se desvanece, emergen escalas, fuerzas, magnitudes y perspectivas irreductibles a los tiempos de lo humano: un sismo de las formas de lo narrable, y, por lo tanto, de lo inteligible» (2020). La obsesión de Price por el arte de Pandiguando, sumado a su hartazgo de pintar tipos raciales para la Comisión, desencadena un proceso de súbitas y febriles revelaciones, hasta el punto de que «en algún plano oscuro de la conciencia sospecha que existe algo así como una secreta sinonimia entre racismo y realismo» (2023; 53). Más adelante, el narrador se excusa de esta ocurrencia, al tiempo que ayuda a fijarla como una de las coordenadas de la novela: «Ha sido Price quien me ha sugerido la idea – vaya, quizás equivocada, pero no por eso menos palpitante– de que existe

un vínculo oscuro entre realismo y racismo. No he sido yo quien le ha puesto en la boca esas palabras. Yo sencillamente no había pensado en eso jamás» (2023; 62). El recurso no mimético se ofrece, de este modo, como un revulsivo, una forma de representación más fidedigna y libre de lo patrimonial y cobra una dimensión política en su resignificación del territorio colombiano (entonces neogranadino). En relación con ello, el narrador llega a declarar en la última parte de la novela que:

Ningún país existe. Todos los países son fantasías, alegorías que se desvanecen como algodón de azúcar en la lengua materna. El meollo del asunto, sin embargo, es que no hay exterior de la fantasía. No hay manera de *salir* de ella. Lo que hay, en todo caso, son umbrales, portales patafísicos, fronteras especiales, barcos fantasma, barcos encallados, agujeros de gusano, trapiches de materia oscura, cavernas, pasadizos ocultos dentro de una catarata, por los cuales un peregrino transparente podría atravesar de una fantasía a otra (Cárdenas, 2023; 201).

29. Price atravesará el norte de Colombia en una sucesión narrativa de pasajes singulares aunque plausibles o, al menos, detenidos al borde de lo mimético, como su encuentro con el capitán de los Phnhê, que siempre porta el cráneo de su padre sobre la cabeza para ayudarlo a recordar; hasta alcanzar fortuitamente el pueblo donde tiene su taller el legendario pintor. Lejos de un desencuentro, las horas que comparte con Pandiguando y su gente llenan a Price de plenitud. Sin embargo, este no es el final (feliz) de su periplo. Todavía impulsado por ese entusiasmo, al día siguiente se topará con la brutal araña del libro, cuyo nombre bautiza la primera parte, «Gorgona», y que le comunica terriblemente con la trascendencia que perseguía. Sucede todo esto en los aposentos de una viuda hacendada, vestida de negro y definida por su presunto voto de silencio y una capacidad visionaria para los negocios, especialmente esclavistas. Price, que había sido invitado a una fiesta en su casa, la visualiza con insólito acierto como un «hada oscura» (2023; 159), de la cual se siente de inmediato atraído. Cuando todos se marchan, la viuda negra seduce a Price, pero antes de acostarse con él lo paraliza de algún modo, dejando su cuerpo tan rígido como excitado. El narrador en este punto previene con tensión de la irreversibilidad de la situación, de que nada puede intentar Price «para remediar lo que acaba de hacer y lo que van a hacerle» (2023; 165). El canal para la aparición fantástica será significativamente un mueble oscuro pintado por Pandiguando cuyo interior parece ser «una vía de acceso a algún recinto oculto

de la casa». Al grito de «Gorgona» por parte de la viuda –que solo usa voz con ella– emerge desde las profundidades del mueble una criatura:

Parece una araña de cuatro patas, pero tiene una cabeza que bien podría ser humana. Un rostro deforme, como de polluelo recién salido del cascarón, donde alumbran unos ojos de muñeca o de ángel. Unos mechones de pelo hirsuto le cubren parcialmente la cabeza calva [...] La criatura se desplaza en cuatro patas, con las extremidades flexionadas de una manera imposible. La viuda vuelve a romper su silencio: hola mamita, dice (Cárdenas, 2023; 165).

30. De modo similar a lo que ocurría en *Basilisco*, se hace explícita en esta escena la noción de umbral/frontera que se traspasa y que propicia el asalto de lo no mimético y el proceso de una fecundación imposible, capaz de alterar la línea cronológica. En torno a ello, la viuda anuncia a un perplejo Price, antes de ser violado por la Gorgona: «Ella es la madre, ella es el padre, ella es el hijo. Ella es hija de la madre y nieta del hijo. Hija del hijo de la nieta del padre. Ella es la matriz. El huevo. El hijo de hijos, el padre de todos los padres» (2023; 166). En este caso la ligazón entre los personajes es genital y no sanguínea, aunque el pasaje refleja también aquel sentido profundo y traumático de la abyección del que hablaba Kristeva:

La unión se consuma sin mayores ceremonias. La criatura trepa al cuerpo de Price y un gran coño muy peludo y viscoso en la parte inferior del tronco de la araña se abre para alojar la verga dura del hombre paralizado en el canapé. ¿Por qué yo?, alcanza a susurrar Price. La araña de carne humana trabaja con agilidad y sus contorsiones van extrayendo la semilla.

¿Por qué yo?, repite Price, agente involuntario del supremacismo internacional, espejo invisible, aparato de visión, umbral abierto de par en par, fisura óptica por la que se cuela la luz de la muerte y se establece definitivamente el tiempo del incesto, el tiempo de la extracción en la que el huevo se fecunda a sí mismo. La araña succiona, saca lo que tiene que sacar. Price eyacula. Madre, hijo, padre, todos saltan a través del umbral del tiempo (2023; 167).

31. El cuerpo de Price, como el de Dunbar, se convierte en otro conductor fantástico, al servicio de la vieja araña. De un modo circular, a través de esa fecundación imposible se manifiesta la totémica respuesta del medio a la intervención europea –más atroz en esta ocasión por la inocencia de la víctima–, pero, sobre todo, se manifiesta la unión y propagación de un capitalismo monstruoso e intersticial, que vive a través de ella. No en vano, la propia viuda acredita ser una maquiavélica inversora y su madre (e hija) arácnida, un ejemplo andante y grotesco de «la succión, la extracción, la máquina que chupa y no deja nada. Absolutamente nada. Una nada en cuyos rincones quedan fecundados los huevos. Muchos más huevos. Tantos que ya no se pueden contar en medio de tanta nada» (2023; 168). En las

primeras páginas de la novela, el narrador hablaba de la Colombia de 1850 como «un pequeño capítulo de la truculenta historia del capitalismo», todavía «lejos de ser el reino de horror en que se convertiría después» (2023; 15). En clave fantástica el libro propone en la escena una muestra de ese horror seminal que nos lleva a intentar «adivinar el presente» (2023; 62) a través de estas narrativas reformuladas del siglo XIX, ya sean crónicas de viaje o wésterns, motivadas por «la oscura intuición de que todo lo que estamos atravesando hoy se cocinó en otro tiempo. A destiempo» (2023; 62).

32. De esta forma, a la agresión arácnida le siguen la breve noticia del regreso de Price a casa, reducido a su identidad de «hombre blanco» no más y, por tanto, ajeno a la comprensión y pertenencia del territorio, y el anuncio de un proyecto político fallido y fractal en su fracaso para Colombia. Escribe Cárdenas con deje oracular:

Ya no vendrá el tiempo de los artesanos. Vendrá el tiempo de la madre que chupa. Los artesanos serán traicionados [...] Vendrá la revolución fallida y adentro tendrá una guerra civil y adentro de la guerra civil habrá otra revolución fallida con otra guerra civil adentro y otra vez la guerra y la revolución y los artesanos verán que su tiempo sigue sin cumplirse cuando vean que en el centro de todo siempre hubo un huevo (2023: 167).

33. De nuevo, se despliega a través de este huevo la triple simbología de la araña como creadora, inherentemente maligna, que condiciona todo a la lógica de su red espiral (de la historia).
34. Especialmente sugerente resulta que, como intermedio del libro, *Peregrino transparente* subvierta su consecución lógica y ofrezca una segunda parte breve, lírica y experimental, como si la desesperanzada digresión político-monstruosa y el miedo metafísico que ha suscitado la escena hubieran hecho estragos también en la forma. El apartado se titula «El jardín de los presentes» y Cárdenas practica una serie de textos rupturistas e hipnóticos que se orientan a la exploración de una mirada alucinada –«ojo» es el término más repetido–, propia de un *seer*, como diría Kermode (1957) para poder ver y ver más, lo secreto en aquello que nos circunda. Más allá de eso, los fragmentos textuales solo se comunican por la eventual recombinación o reaparición de algunas imágenes sorprendidas que van delimitando el conjunto, pero no supeditadas a servir de alegoría para algo mayor, como si siguieran el dictado de aquel poema de Montalbetti, «Sentido y ceguera del

poema», elogiado explícitamente por el narrador (2023; 62) cuando hablaba de los pensamientos y obsesiones de Price.

35. Por último, la tercera parte de la novela desembocará en una respuesta y coda fantástica a aquella irrupción arácnida, aunque más rotunda y colosal, que se abre con la aparición de la legendaria y cruel bestia de la Laguna de Tota, cuya creencia fue despreciada por Ancízar en su *Peregrinación de Alpha* (libro que, en otro guiño metaficcional, el propio abogado perseguidor ha leído). La bestia acude a la llamada de Pandiguando, el «Tigre Negro», conocedor de los umbrales y maestro de su plasmación, acaso el verdadero peregrino transparente a partir del cual poder empezar a buscar las huellas de una identidad alternativa tras los paisajes y los pliegues de la Historia del país. En este sentido, lo fantástico, cargado de mordiente ideológica, se configura como una respuesta al lenguaje oficial geopolítico, a través del cual Cárdenas no solo recartografía el territorio colombiano, sino que subvierte la representación fundacional del mismo.

Conclusiones

36. Afirmaba Jean Baudrillard en su ensayo sobre *La transparencia del mal* que el monstruo constituía un dispositivo con el que se operaba un reencantamiento del mundo, pues alteraba los intercambios previsibles entre identidad y otredad (1991). Las viejas y poderosas mujeres araña que en *Basilisco* y *Peregrino transparente* dinamitan los cánones del wéstern como espacio de confrontación exclusivamente masculino y se imponen a la «simple» violencia humana que caracteriza al género a través de su posesión del cuerpo del protagonista, ofrecen este reencantamiento terrible. Sin embargo, más allá de la coincidencia en la espantosa y abyecta imagen, llama la atención que dos de los escritores contemporáneos más singulares y conscientes de sus procesos narrativos del panorama español y colombiano, como son, respectivamente, Jon Bilbao (1972) y Juan Cárdenas (1978) hayan recurrido precisamente a la mezcla entre western crepuscular y fantástico, aderezada con notas metaficcionales, para abordar problemas contemporáneos ligados a la identidad, individual o nacional. El hecho de que la necesaria deconstrucción ideológica y la renovación narrativa de un género tan reconocible como el wéstern provengan del efecto fantástico marca una prometedora pauta apenas transitada que puede albergar nue-

vos monstruos e incertidumbres en los que reconocernos al otro lado. Al fin y al cabo, es el camino de ida y vuelta que emprenden los dos autores: no solo asomarnos a ese horror fronterizo de mediados del siglo XIX (que tiene mucho que ver con el estremecimiento que dejaba *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad), sino hacernos ver que nuestra cotidianidad también tiene ocho patas.

Bibliografía

ÁLVAREZ MÉNDEZ Natalia, «Presentación», *Lo fantástico en la cultura española del siglo XXI, monográfico de Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 1, nº 2, 2013, p. 195-200.

BAUDRILLARD Jean, *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1991.

BILBAO Jon, *Basilisco*, Madrid, Impedimenta, 2020.

CAMPRA Rosalba, *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.

CÁRDENAS Juan, *Peregrino transparente*, Buenos Aires, Sigilo, 2023.

CAWELTTI John C., *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1999.

CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.

CORTÁZAR Julio, *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara, 1985.

CUTILLAS Ginés S., «Entrevista al escritor Jon Bilbao: ‘Podemos hacer daño a los que nos rodean si nos da por pensar que son ellos los que nos impiden la materialización de unos sueños descabellados’», *Revista Quimera*, nº 445, enero de 2021.

GARCÍA Patricia, «La “frase umbral”, desliz al espacio fantástico», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico*, E.D.A., Benalmádena, 2013, p. 27-38.

GIORGI Gabriel, «‘Temblor del tiempo humano’: política de la novela en Juan Cárdenas», *Cuadernos de Literatura*, vol. 24, 2020.

HENAO Simón, «La escritura del reverso en Colombia. Hilachas compartidas entre Ramón Illán Bacca y Juan Cárdenas», *La Colmena*, nº 118, 2023, p. 63-78.

IEHL Dominique, *Le Grottesque*, París, Presses Universitaires de France, 1997.

KERMODE Frank, *Romantic Image*, London, Routledge and Kegan Paul, cop., 1957.

KITSES Jim, *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, London, British Film Institute, 2004.

KRISTEVA Julia, *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, trad. de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, México, Siglo XXI, 1988.

MCCARTHY Cormac, *Meridiano de sangre*, trad. Luis Murillo Fort, Barcelona, Debolsillo, 2019.

MORAÑA Mabel, *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017.

POZUELO YVANCOS José María, *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2017.

ROAS David, «Poe y lo grotesco moderno», *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, nº 1, 2009, p. 15-27.

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

ROAS David y MASSONI Alessandra (eds.), *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, Madrid, Visor, 2020.

SANZ VILLANUEVA Santos, «El realismo inquietante de Jon Bilbao», *El Cultural*, 20 de junio de 2020, en línea: <https://www.elespanol.com/el->

cultural/letras/20200615/inquietante-realismo-jon-bilbao/
497951843_o.html, última fecha de consulta: 9 de septiembre de 2023.

_____, «Jon Bilbao fabula la extrañeza», *Zenda: autores, libros y compañía*, 26 de diciembre de 2021, en línea: <https://www.zendalibros.com/jon-bilbao-fabula-la-extraneza/>, última fecha de consulta: 9 de septiembre de 2023.

SCHNEIDER Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

SLOTKIN Richard, *Gunfighter nation: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Nueva York, Athenaeum, 1992.

TODOROV Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

VALENTE José Ángel, *Lectura de Paul Celan: fragmentos*, Madrid, Rosa Cúbica, 1995.