

DIÁLOGOS DE LAS MUERTAS

Los bosques de Nyx de Javier Tomeo*

DIALOGUES OF THE DEAD: JAVIER TOMELO'S *LOS BOSQUES DE NYX*

Luis Unceta Gómez**
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es el análisis de algunas de las claves interpretativas de *Los bosques de Nyx*, obra teatral del narrador aragonés Javier Tomeo Estallo, para lo que el planteamiento de la pieza se pone en relación con la fantasía bangsiana, subgénero de la ciencia ficción, y en última instancia con los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samosata.

PALABRAS CLAVE

Javier Tomeo, *Los bosques de Nyx*, Recepción clásica, *Diálogos de los muertos*, Fantasía bangsiana

1. EL AUTOR

Javier Tomeo Estallo (Quicena, Huesca 1932-Barcelona 2013) fue autor de una nutrida obra narrativa, constituida fundamentalmente por novelas breves, cuentos y microrrelatos, entre los que destacan títulos como *Ceguera azul* (1969; publicado en 1986 como *Preparativos de viaje*), *El castillo de la carta cifrada* (1979), *Amado monstruo* (1985), *Bestiario* (1988), *Historias mínimas* (1988), *La ciudad de las palomas* (1989), *Problemas oculares* (1990), *El mayordomo miope* (1990), *La agonía de Proserpina* (1993), *El crimen del cine Oriente* (1995) o *La mirada de la muñeca hinchable* (2003), algunos de ellos con una importante repercusión internacional.

Desde sus primeras publicaciones, resulta llamativa la presencia del elemento fantástico que interfiere en la cotidianeidad de sus personajes, así como cierta querencia

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «*Marginalia*. En los márgenes de la tradición clásica» (FFI2011-27645), subvencionado por el MINECO.

** luis.unceta@uam.es

hacia el absurdo, que provoca lecturas incomprensibles de lo natural.¹ Estos rasgos le granjearon frecuentes comparaciones con la obra de Franz Kafka, con las que el propio Tomeo estaba de acuerdo,² a las que añade una fuerza adicional a través del humor, que, en ocasiones, hace virar sus planteamientos hacia el surrealismo, algo por lo que suele ponerse en relación con otro ilustre aragonés, Luis Buñuel. Y a pesar de ello, hay en sus obras una clara insistencia en la soledad del ser humano, en su aislamiento con respecto al mundo que lo rodea, así como cierta delectación en las taras de sus personajes, ya sean estas físicas o mentales.

En lo que aquí nos interesa, y según se ha señalado ya,³ puede rastrearse en la producción tomeana un amplio conocimiento de la literatura antigua, que le permite algunas reelaboraciones insólitas del material mitológico. Además de la obra a la que dedicaremos el siguiente apartado, pueden mencionarse, por su intertextualidad con la literatura greco-latina, *La máquina voladora* (1996), en la que se acude al mito de Ícaro, *La agonía de Proserpina*⁴ (1993), de explícito título, o *Pecados griegos* (2009), protagonizada por Fedra.

2. LOS BOSQUES DE NYX

Los bosques de Nyx fue la única pieza que escribió Tomeo directamente para su representación, si bien su trayectoria literaria estuvo siempre muy ligada al teatro. Son constantes en sus obras ciertos rasgos marcadamente dramáticos –básica es la función vertebradora de los diálogos o los monólogos⁵– que las hacen muy aptas para su traslación a las tablas. En buena medida responsable de su éxito internacional, la adaptación de *Amado monstruo* a cargo de Jacques Nichet (con representaciones en Montpellier y París) inauguró una fructífera serie de trasposiciones para el teatro e incluso para la televisión⁶ que alcanzó a varias de sus creaciones.

¹ Según señala AZÍN FANLO (Narrativa aragonesa actual. p. 62), quien ofrece un completo análisis de la narrativa de Tomeo (p. 56-82), «el mundo o universo de Tomeo (...) se debate siempre entre la constatable realidad de los hechos cotidianos –la ciudad, una conversación telefónica, un interrogatorio-diálogo, la exasperante burocracia, los mecanismos de la vida social...– y la irrealidad inicial de una situación típicamente absurda; una irrealidad que va adentrándose en el lector conforme avanza la lectura y tornándose realidad». Sobre la obra de Tomeo, muy provechosos son también los ensayos reunidos en ANDRÉS-SUÁREZ & CASAS. *Javier Tomeo*.

² Cf. TOMEO. *Mi relación con el teatro*. p. 10, 14.

³ Véase al respecto MAIRE FIVAZ. *Javier Tomeo y el mito literario antiguo*, donde se analiza *La agonía de Proserpina* (p. 230-234) y *La máquina voladora* (p. 234-236).

⁴ Sobre esta obra, véase además MOLINARO. *Writing masculinity double* (esp. p. 142-143).

⁵ En TOMEO. *Mi relación con el teatro*. p. 20-24, el autor reflexiona sobre las cualidades teatrales de su narrativa. Su permanente cuestionamiento de los límites genéricos le llevó, por otro lado, a dotar de una forma teatral a algunos de sus microrrelatos, como los incluidos en *Historias mínimas* (1988); cf. § 4.

⁶ *El hombre por dentro y otras catástrofes* (1988), serie de cinco episodios dirigida por José Vilá-San Juan para la televisión catalana, está basado en algunos relatos breves del escritor.

Escrita expresamente para inaugurar la XL Edición de Teatro Clásico de Mérida,⁷ *Los bosques de Nyx* resulta igualmente singular en el conjunto de la producción de su autor por el hecho de ser una obra coral con un protagonismo estrictamente femenino, algo que contrasta con la preeminencia de personajes masculinos en la narrativa tomeana, donde las mujeres actúan como mero contrapunto, muchas veces implícito. Aquí, sin embargo, si exceptuamos al Mensajero que viene a perturbar el letargo de esta comunidad matriarcal, a romper el embrujo de los bosques de la tenebrosa noche, las únicas voces que oímos son las de las heroínas de la Antigüedad, en orden de aparición: Hécuba, Helena, Lisístrata, Casandra, Clitemnestra, Andrómaca, Penélope,⁸ Electra, Calónica, Lampito, Mirrina e Ifigenia. Quizá sea esa preponderancia femenina la que explique también que, frente al cariz desengañado y la amargura pesimista que destilan muchas de sus obras, se observe en esta pieza cierta confianza en la acción de las mujeres y un espacio para la esperanza.⁹

Pese al número de personajes, la acción es sencilla; así la presenta su autor en el texto «A modo de prólogo» que precede la obra:

Un día penetra en el bosque el Mensajero. Procede de una nueva guerra y propone a las mujeres que regresen con él al mundo de los vivos. La misión de las doce heroínas no es fácil. Habrán de ser ellas quienes, alzándose sobre sus recuerdos y aureoladas por sus respectivas tristezas, se ofrezcan a los nuevos combatientes como símbolo del dolor que nunca se extingue. Habrán de ser ellas, en definitiva, quienes convencen a los guerreros de hogaño para que abandonen las armas y regresen definitivamente a la paz (TOMELO. *Los bosques de Nyx*. p. 9-10).

Esta situación da pie a que las grandes perdedoras de la guerra reflexionen sobre la esterilidad de los conflictos bélicos –«Sea cual fuere el bando en el que se luche, las guerras son un negocio de unos pocos», afirma Penélope (p. 31)– y ridiculicen, desde una mirada netamente femenina, el heroísmo de los varones –así, por ejemplo, dice

⁷ Estrenada el 1 de julio de 1994, *Los bosques de Nyx* tuvo como director de escena a Miguel Bosé y fue interpretada por conocidas actrices: María Fernanda d'Ocón, Ana Marzoa, Beatriz Carvajal, Marga González, Marisa Paredes, Mercedes Sampietro, Asunción Sánchez, Natalia Menéndez, Juana Cordero, Pilar Rebollar, Montse G. Romeu y María Adánez, además de Gabriel Moreno como el Mensajero. La representación fue grabada y emitida por TVE.

⁸ La gran presencia de Penélope en el teatro español contemporáneo (en obras como *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala, *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo, *Ulises no vuelve* de Carmen Resino, *Ulises o el retorno equivocado* de Salvador Monzón o *Penélope* de Domingo Miras), motivada seguramente por la preeminencia del mito de su marido, ha dado lugar a una amplia bibliografía. Puede verse, entre otros, GARCÍA ROMERO. El mito de Ulises en el teatro español. p. 296-300; GONZÁLEZ DELGADO. Penélope en el teatro español contemporáneo (I) y (II). ID. Penélope/Helena en el teatro español de posguerra. FLOECK. Mito e identidad femenina. Sobre la figura de Casandra, cf. VILCHES DE FRUTOS. Identidad y mito en la escena española actual. Sobre Helena, véase UNCETA GÓMEZ. Una Helena postmoderna, y las referencias allí recogidas.

⁹ Algo de ello puede intuirse en las siguientes palabras de Tomeo – en la entrevista concedida a Ramón Alcín Fanlo, *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa*, Zaragoza, v. 44-45, 1988. p. 9 (*apud* ALCÍN FANLO. *Narrativa aragonesa actual*. p. 67): «La mujer es para mí expresión terrestre de la inmortalidad. Como decía Lamartín, en el principio de todas las grandes cosas hay una mujer. Puede que, precisamente por admirarla y desearla tanto, sea demasiado exigente».

Andrómaca: «Tal vez piensan que no pueden ser héroes si no arrasan de vez en cuando la faz de la tierra» (p. 28)–, hazañas que resultan insignificantes en comparación con el dolor que sus actos provocan.¹⁰ El ejemplo de estas mujeres, su sufrimiento y su recuerdo del dolor –recuerdo al que, no obstante, se aferran con toda la fuerza de su conciencia–, es indispensable, según lo plantea el Mensajero que viene desde el presente del espectador a solicitar su ayuda, para que los hombres dejen de combatir:

MENSAJERO: Así es, mujeres. Llegué hasta aquí en busca de vuestra ayuda. Os lo dije apenas llegué: solo vosotras, con el amargo recuerdo de las penas de antaño, podéis detener la nueva guerra que está matando todo lo que amamos. Conocía ya vuestros dolores, que sobreviven obstinados al paso de los siglos, pero ha llegado el momento de que os olvidéis de vosotras mismas y os preocupéis por la suerte de los que hoy mueren como en otros tiempos murieron aquellos a quienes más amabais (TOMEIO. *Los bosques de Nyx*. p. 58).

Pese a este espíritu, que recorre toda la obra, llama la atención la controversia permanente que mantienen los personajes, recriminándose sus respectivos comportamientos y enfatizando los conflictos que los enfrentaron en vida. Esto es algo especialmente notorio en la primera mitad, pero las acusaciones se salpican a lo largo de toda la obra: Hécuba responsabiliza a Helena de provocar la guerra de Troya; Casandra, hace lo propio con Hécuba, por no haber obedecido el sueño premonitorio que tuvo cuando nació Paris; Clitemnestra acusa a Casandra de falsa profetisa y de embustera; Penélope recrimina a Helena su temperamento infiel; Andrómaca duda de la castidad de Penélope¹¹ y esta a su vez reprocha a la primera haber dado hijos a

¹⁰ La obra se inscribe pues en la estela antimilitarista de numerosas adaptaciones de mitos clásicos en la escena teatral española contemporánea. Según señala FLOECK. Mito e identidad femenina. p. 55, «(...) la segunda mitad del pasado siglo no es precisamente una época de auge de los llamados valores masculinos. La identidad masculina se relaciona permanentemente con términos tales como agresividad, odio, venganza y atracción sexual; mientras que a la identidad femenina se le asocian por lo general otros, como pacifismo, mansedumbre, fidelidad y sentido familiar. Los dramas pueden leerse casi sin excepción como piezas antibélicas y contra la dictadura, si bien durante la posguerra las consecuencias de la guerra civil y la dictadura franquista determinan el marco político, mientras que en los años setenta y ochenta la añoranza hacia el logro de las libertades políticas y personales, y en los noventa la crítica del aumento de la violencia, tanto en el ámbito de la política internacional como en el de las relaciones interpersonales de carácter privado en el marco de las grandes ciudades modernas, conforman el contexto social».

¹¹ «¿Es cierto que fuiste fiel a tu marido durante los veinte años que, por culpa de la guerra, estuvo fuera de casa? ¿No lo fuiste? ¿No? ¿Sí? ¿Te escandalizan mis palabras? Dime entonces: ¿Por qué se oyen voces que niegan tu fidelidad? ¿Por qué hay quienes te acusan de haberte acostado con todos tus ciento doce pretendientes, cada uno a su turno?» (TOMEIO. *Los bosques de Nyx*. p. 36). Esta es, sin duda, una versión predilecta de la modernidad, rastreada en obras como *Penélope* (2012), poemario de Nuria Barrios, la novela de Margaret Atwood *Penélope y las doce criadas* (*The Penelopiad*, 2005), o la pieza *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco (2013) (cf. UNCETA GÓMEZ. Una Helena postmoderna), por citar solo algunas. Frente a la indignación de Penélope ante estas acusaciones, Clitemnestra se nos muestra en *Los bosques de Nyx* como un personaje cínico y orgulloso de su infidelidad: «¡Tened cuidado, amigas! ¡No conviene exagerar cuando se habla de fidelidad! ¡Hacéis mal en darle tanta importancia! Puede que la fidelidad solo sea una curiosa forma de apatía. Yo desde luego, lo reconozco, no fui fiel a mi marido. Eso lo sabe todo el mundo. ¡Sí, sí! ¡Todo el mundo sabe que engañé a Agamenón! Después de matarle, mi amante y yo vivimos felices durante diez años, gozando tranquilamente del fruto de nuestro crimen. Así fue y así lo reconozco... Es preciso pues que lo sepáis, mujeres: matad a vuestra conciencia si queréis vivir tranquilas» (TOMEIO. *Los bosques de Nyx*. p. 34).

Neoptólemo, en referencia a Pérgamo, Píelo y Moloso; Electra llama a Clitemnestra «la más funesta de todas las madres», etc.

De tal modo, la obra se estructura en torno a diálogos a dos bandas, que se van intercalando con intervenciones de un tercer personaje, por lo general para mediar en el conflicto, pero también para tomar partido por una de las partes. Esta función es asumida en varias ocasiones por Lisístrata, a quien acompañan sus tres compañeras de la comedia aristofánica homónima: Lampito, Mirrina y Calónice. Constituye esta una ingeniosa inversión del uso tradicional de los modelos clásicos, puesto que, por regla general, suelen mantenerse aislados –para conservar su pureza y su gravedad– los referentes trágicos de sus contrapartidas cómicas; pero, en la obra de Tomeo, la combinación de comedia y tragedia resulta una constante, por lo que no debe extrañar esta conjunción. En este sentido, interesa destacar las siguientes palabras de Clitemnestra:

¿Quién se acuerda, os lo vuelvo a repetir, de los hombres que alguna vez fueron vulgarmente felices? (*Volviéndose hacia las amigas de Lisístrata.*) ¿Quién se acuerda ahora de esas tres mujeres que, para sentirse en paz con todo el mundo, tuvieron suficiente con llevarse de vez en cuando un hombre a la cama? (TOMEO. *Los bosques de Nyx*. p. 48).

En la representación teatral, esta combinación trágico-cómica, que ofrece un contrapunto y facilita ciertos alivios momentáneos, matizando el sufrimiento y relajando la tensión, está sostenida, como veremos inmediatamente, por cierta veta fantástica que recorre *Los bosques de Nyx* y define buena parte de la producción de Tomeo.¹²

Aun así, y pese al carácter polémico de los diálogos que hilvanan la obra, todas estas heroínas son capaces de conseguir un acuerdo unánime en algo: su total oposición a las guerras. El carácter de alegato antibelicista de la obra es patente desde el comienzo.¹³ En este sentido, no podemos obviar que, en el momento de su estreno, nos encontramos en plena guerra de Bosnia y entre abril y julio de ese año 1994 se había producido la matanza de la minoría tutsi por parte de la población hutu, en el conocido como genocidio de Ruanda (se calcula que los machetes acabaron con la vida de unas 800.000 personas y cerca de 500.000 mujeres fueron violadas), acontecimientos ambos que conmocionaron al mundo entero. Tomeo lo explicaba así a los medios: «La guerra es un absurdo, y aquí se trata de unir una voz más a los miles que han clamado contra el absurdo de la guerra; esta es una más que abomina de la guerra».¹⁴

De tal modo, estos personajes, definidos fundamentalmente por su condición de madres, esposas o hijas, son mujeres rotas, víctimas de unos conflictos que las trascienden

¹² Véase al respecto CASAS. Monstruos alucinados y prodigios.

¹³ Entre las muchas representaciones que ha tenido la obra a lo largo de estos años, cabe destacar la dirigida en Costa Rica por Luis Carlos Vasques, cuyo estreno en septiembre de 2009 fue precedido por un «Ritual de los cabellos», remedo del corte de pelo ritual en señal de luto que practicaron las mujeres griegas, que consistió en un acto en un parque durante el cual las actrices fueron rapadas. Los cabellos fueron donados a una empresa que fabrica pelucas para enfermos de cáncer. En internet pueden verse numerosas grabaciones de este acto.

¹⁴ En «Javier Tomeo aborda por primera vez el teatro con *Los bosques de Nyx*», *El País* 21 jun. 1994. (Disponible en: <http://elpais.com/diario/1994/06/21/cultura/772149605_850215.html>. Acceso: 20 feb. 2014.)

y que no entienden. Y en este dolor se convierten en arquetipo y epítome de las víctimas de las guerras de cualquier época. Todas a una, formando el coro que unifica sus voces y fortalece sus vínculos, expresan estas ideas en su imprecación al dios Marte,¹⁵ «dios de feroz mirada y andar precipitado», constituida por un rosario de preguntas retóricas:

CORO: ¡Oh, Marte! ¿Por qué enciendes a los hombres con tantas guerras? ¿Por qué, dios cruel y sanguinario, te complacen tanto los cegadores reflejos de las espadas? ¿Por qué haces creer a los hombres que matándose los unos a los otros podrán conseguir gloria, fama y fortuna? ¿Te apiadarás alguna vez de nosotras, las mujeres? ¿Llegará el día en que tengas compasión de las madres que pierden a sus hijos, de las esposas que pierden a sus esposos y de las hijas que jamás vuelven a ver a sus padres y hermanos? ¿Crees acaso que los ideales que mueven a los hombres a empuñar sus espadas pueden servir de pretexto a tanta muerte y desolación? ¿No habrá acaso otros caminos menos dolorosos? ¿Te sirve tal vez de consuelo pensar que el objetivo de todas las guerras es la paz? (TOMEIO. *Los bosques de Nyx*. p. 52).

Los ideales que justifican estos enfrentamientos no son nunca excusa suficiente para tanta muerte y desolación. Como no podría ser de otra forma, Lisístrata propone como solución la abstinencia sexual:

LISÍSTRATA: Más peligrosa es la caricia de una mujer que la espada de un hombre. (*Bordeando la grosería.*) Os lo diré de otro modo: nuestra principal fuerza, compañeras, reside en aquella parte de nuestro cuerpo que el pudor nos obliga a ocultar. No desconfiemos pues de nuestro sexo y escuchadme...

MIRRINA: Sí, sepamos ya cuál es esa gran empresa que quieres proponernos.

LISÍSTRATA: La cosa es muy simple: los maridos se van a la guerra y nosotras nos quedamos solas. Algunas veces ni siquiera tenemos un triste amante para remediarlo, pero ¿y si yo, mujeres, hubiera encontrado la solución para poner fin a todas las guerras? Respondedme ahora mismo: ¿querriais secundarme? (TOMEIO. *Los bosques de Nyx*. p. 41-42).

Por supuesto, sus compañeras Lampito, Calónice y Mirrina, quienes ahora le dan la réplica, responden entusiasmadas, pero en el momento en que se enteran de los detalles del plan, no se muestran tan interesadas en secundarla y prefieren que continúen las guerras; a ello Lisístrata, en aguda alusión metatextual, responde: “LISÍSTRATA: ¡Sexo disoluto! ¡Y luego nos quejamos de que se menosprecie y maltrate a las mujeres en todas las tragedias!” (TOMEIO. *Los bosques de Nyx*. p. 43).

A pesar del carácter subversivo inherente a esta promiscuidad en la reutilización de las fuentes, el conocimiento y apego a los textos clásicos de Tomeo es muy significativo. Ya en el prólogo de la obra se hace explícita la deuda con algunos modelos, pues se trata de una pieza «construida con personajes de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Menandro y Homero» (p. 9), y esta deuda se evidencia en algunas citas textuales de las obras de estos autores. Presentaremos solo un par de ejemplos. La siguiente intervención del coro constituye un centón de versos de *Los persas* de Esquilo (126-ss.):

¹⁵ A pesar de la referencia exclusivamente griega de toda la obra, los personajes se refieren permanentemente a Ares bajo la advocación romana que se le asimila; más que de un error por desconocimiento, parece tratarse de un guiño al lema bajo el que se celebró la XL edición del festival de Mérida: «La herencia de Marte. La guerra y la mujer».

CORO: «Cual enjambre de abejas que sale del enmelado panal, así los de a pie y a caballo siguieron a su rey, y las madres y las esposas cuentan temblando los largos días de un tiempo que no termina jamás, y los lechos conyugales se empapan con las lágrimas que hace derramar el amor por los ausentes...» (TOMEIO. *Los bosques de Nyx*. p. 40).

Y del mismo modo, la queja de Clitemnestra «¡Ay, mísera de mí, que parí esta serpiente y la crié!» (p. 47-48, como la anterior, también entrecomillada en la obra) pertenece a *Las coéforas*, del mismo autor (v. 928).¹⁶

3. LA FANTASÍA BANGSIANA Y LOS DIÁLOGOS DE ULTRATUMBA

Como hemos adelantado, estas mujeres viven aisladas en un «espacio mágico –situado fuera del tiempo y del espacio–, un bosque petrificado que oculta las ruinas de un gran teatro» (p. 15). El bosque de la noche –las ruinas del teatro romano de Mérida en su primera representación– constituye además un trasunto de las propias mujeres, pues también ellas, como esos árboles muertos, quedaron «sin frutos y sin flores» (*ibíd.*). Precisamente en este aspecto radica buena parte de la originalidad del planteamiento de la obra: sus protagonistas están muertas –algo que permite anular las referencias espacio-temporales– y son plenamente conscientes de ello. Según lo expresa el Mensajero:

vosotras, mujeres, pertenecéis a otro tiempo y a otro espacio. (...) Desde aquella vieja guerra que rompió vuestros amantes corazones ha pasado una eternidad. (...) si no os resignáis a que os arrastre definitivamente el silencioso río del olvido, seguidme, que yo os señalaré el camino (TOMEIO. *Los bosques de Nyx*. p. 58-59).

Este planteamiento justifica en última instancia la coincidencia de personajes arrancados «de sus respectivos contextos literarios», que puede resultar razonablemente natural (caso de las heroínas de la guerra de Troya), o decididamente equívoca (en la conjunción de Lisístrata y sus amigas con las primeras). En la misma línea, podemos mencionar obras posteriores, como *Polifonía* (2009) de Diana de Paco Serrano, en la que, salvo Penélope, también los personajes de Medea, Fedra y Clitemnestra nos hablan desde el Hades, recuperadas por la conciencia atormentada de la primera, que asume la forma de una cárcel;¹⁷ y desde el reino de la muerte nos habla también la Penélope de Margaret Atwood en *Penélope y las doce criadas* (*The Penelopiad*, 2005).

¹⁶ El procedimiento, por lo demás frecuente en el teatro contemporáneo de tema clásico (cf. UNCETA GÓMEZ. Una Helena postmoderna), es reconocido por el propio Tomeo, quien declara que el texto es un ochenta por ciento suyo (véase el artículo de *El País*, citado supra, n. 14).

¹⁷ Según explica Medea al final de la obra, «Este lugar es el refugio en el que Penélope nos encerró. Solo ella conservó la memoria una vez atravesadas las aguas del Leteo, porque solo ella se mantuvo con vida hasta ese momento. Penélope en sueños descendió a los infiernos buscando un consuelo, un medio para quitarse la vida y atravesó el río del olvido, pero su corazón aún palpitante evitó que el agua enfriara sus recuerdos y comenzó a vagar reconociendo los rasgos del resto de las almas, entre ellas la de Ulises. (...) Estaba atormentada y nos buscó. Nosotras, sin embargo, llegamos aquí con el espíritu seco, cuando perdimos la vida perdimos también la conciencia del pasado y nos encerramos bajo la tierra, luchando para que nos abandonase, definitivamente, hasta el último de nuestros recuerdos y sentir con ello que esta gruta fue nuestro origen y nuestro fin» (DE PACO SERRANO. *Polifonía*. p. 100-101).

Este motivo literario es conocido entre los aficionados a la ciencia ficción con el nombre de «fantasía bangsiana»,¹⁸ en honor del autor estadounidense John Kendrick Bangs (1862-1922), autor de *A house-boat on the Styx* (1895). La novela inaugura una serie protagonizada por las Sombras Asociadas –*Associated Shades*, colectivo integrado por Confucio, Sócrates, William Shakespeare, Napoleón Bonaparte, Samuel Johnson, James Boswell, Charles Darwin, George Washington y Walter Raleigh– y fue continuada por otras tres.¹⁹ Con ellas, Bangs revitalizó un procedimiento ficcional que permite hacer coincidir en un mismo espacio los espíritus de algunos muertos célebres, junto a personajes de ficción, y su estela fue seguida por otros autores del siglo xx como Kurt Vonnegut, conocido novelista de ciencia ficción, en *God Bless You, Dr. Kevorian*, o por Philip José Farmer en su serie *Riverworld (Mundo del río)*,²⁰ aunque este último desde unos presupuestos ligeramente diferentes, pues contempla la intervención de seres alienígenas (los éticos) como responsables de la coincidencia en un mismo planeta de personajes de épocas diferentes, desde los remotos orígenes de la humanidad.

Pero algo antes que Bangs, la publicación católica *Fortnightly Review* publicó una sátira ambientada en el Hades, en la que hacía dialogar a tres conocidos filólogos clásicos (Bentley, Porson y Madvig) con Eurípides y William Shakespeare. Con una vena intensamente cómica, los autores antiguos se quejan del tratamiento que dan a sus obras los críticos textuales. Así lo expresa Johan N. Madvig, recientemente fallecido en el momento de la publicación del texto:

Hardly had I set foot in the Shades when I was fiercely assailed by Ovid... He wanted to have me consigned at once to the depths of Tartarus for having proposed to introduce into one of his poems *patetur* with the *a* short (TYRRELL. The old school of classics and the new. p. 43, *apud* BEARD. Ciceronian correspondences. p. 104).

Aunque es posible buscar antecedentes remotos de este planteamiento en la *nékyia* de la *Odisea* o la *katábasis* de la *Eneida*, así como en el influjo de esta última en la *Divina comedia* de Dante, para cualquier lector instruido del *Fortnightly Review* resultaría evidente que la referencia directa no era otra que Luciano de Samosata, quien explotó el procedimiento con una muy moderna intención paródica.

¹⁸ El subgénero recibe también los nombres de *posthumous fantasy* o *afterlife fantasy*, aunque algunos autores lo diferencian. Véase al respecto CLUTE & GRANT. *The Encyclopedia of fantasy* (s.uu. «Bangs, John Kendrick» y «Posthumous fantasy»).

¹⁹ Se trata de *Pursuit of the house-boat* (1897), *The enchanted type-writer* (1899) y *Mr. Munchausen: Being a true account of some of the recent adventures beyond the Styx of the late Hieronymus Carl Friedrich, sometime Baron Munchausen of Bodenwerder, as originally reported for the Sunday edition of the Gehenna Gazette by its special interviewer the late Mr. Ananias formerly of Jerusalem, and now first transcribed from the columns of that journal by J. K. Bangs* (1901), claramente paródica.

²⁰ La serie incluye los siguientes títulos: *To your scattered bodies go* (1971), *The fabulous riverboat* (1971), *The dark design* (1977), *The magic labyrinth* (1980) y *Gods of Riverworld* (1983). Aunque la excusa es también diferente en el caso de *La intersección de Einstein (The Einstein intersection)*, 1967 de Samuel R. Delany –un grupo de extraterrestres toma la forma de algunos fallecidos famosos, que van desde Ringo Star a Jesucristo, pasando por Orfeo y Teseo–, su resultado es similar al del resto de obras mencionadas.

El protagonista de *Historias verdaderas*, protociencia ficción reconocida por los críticos del género,²¹ se interna en la Isla de los bienaventurados, donde tiene ocasión de conocer a los héroes de Troya, pero, con un armazón más teatral por su naturaleza dialógica, el motivo alcanza su máxima expresión en los *Diálogos de los muertos*,²² cuyo modelo, aunque no sea explícito, no puede descartarse apresuradamente para la obra de Tomeo. La combinación paródica de dioses, héroes y personajes históricos reales que presentan los *Diálogos de los muertos*, así como su cercanía con las otras tres colecciones de diálogos lucianescos, en especial los *Diálogos de las cortesanas*, podría explicar la insólita combinación de heroínas trágicas y cómicas en *Los bosques de Nyx*.

Sea como fuere, el caso es que la mencionada obra de Luciano inaugura una fecunda tradición de conversaciones de ultratumba, cuyos participantes, por su condición de difuntos, se permiten realizar juicios de todo calado.²³ Tras algunas obras en las que es posible reconocer la huella de Luciano, como el diálogo anónimo *Timarión* (siglo XII) o el diálogo satírico *Viaje al Hades* de Mazaris (1416), la aparición en Italia de los manuscritos de sus obras completas en 1420 facilitará imitaciones como el *Defunctus*, la más larga de las *Intercoenales* de Leon Battista Alberti, a pesar de la escasa consideración que dispensó la Iglesia, tanto católica como protestante, al samosatense durante ese periodo, que provocó su inclusión en la nómina de autores de libros prohibidos en 1549. En España puede señalarse el *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528) de Alfonso de Valdés y *De Europa dissidiis et bello Turcico*, en la que se aprecia la huella intermedia de Erasmo, así como en los *Sueños* de Francisco de Quevedo (el *Sueño de las calaveras* y *Las zahúrdas de Plutón*). Posteriormente, la Ilustración francesa dará un impulso renovado al género, con las obras de Fontenelle (*Dialogues des morts*, 1683), Fénelon (de mismo título, 1700) y Voltaire (*Conversations de Lucien, Érasme et Rabelais dans les Champs Élysées*, 1765), en las que se satirizaba el Antiguo Régimen. En su estela, Wieland (*Gespräche im Elysium*, 1780) propaga el género en Alemania, donde llega a publicarse una revista con este tema, *Gespräche im Reiche derer Todten* (1718-1739), de David Faßmann. En Inglaterra Henry Fielding utilizará también escenas de los *Diálogos de los muertos* en sus dramas *The Author's Farce* (1730) y *Eurydice* (1737). A pesar de resultar perjudicado en la controversia antisemítica de la Alemania de la última década del siglo XIX y desaparecer del mundo académico, Luciano siguió ejerciendo una profunda influencia literaria, que llega hasta la época contemporánea y puede rastrearse en obras como *The New Lucian* (1884) de Henry D. Traill, *Christus und Antichristus in populären Dialogen nach Lucian* (1862) de Friedrich Harrer²⁴ o el relato «Captain Stormfield's visit to heaven»

²¹ Cf. ROBERTS. *The history of science-fiction*. p. 25-29.

²² Sobre esta obra y su posible estructura original, cf. GONZÁLEZ JULIÀ. Luciano ensaya la novela escénica.

²³ La mayor parte de los datos que siguen proceden de BAUMBACH. Luciano. *Relatos verídicos*. p. 355-359, y de la «Introducción» de ZARAGOZA BOTELLA a los *Diálogos* de Luciano. p. 17-26.

²⁴ Alemania continuó aportando muchos ejemplos durante la centuria siguiente, entre los que pueden señalarse: *Totengespräche* (1906) de Fritz Maudthner, *Erdachte Gespräche* (1934) de Paul Ernst, *Dichtergespräche im Elysium* (1941) de Arno Schmidt, *Ohne uns. Ein Totengespräch* (1999) de Hans-Magnus Enzensberger, y *Der Teufel lebt nicht mehr, mein Herr! Erdachte Monologe – imaginäre Gespräche* (2001) de Walter Jens.

(1909) de Mark Twain, y encuentra su epígono en el subgénero de la fantasía bangsiana –que quizá fuera mejor denominar «fantasía lucianesca»–, comentado más arriba.²⁵

Otras obras de ultratumba han presentado cuestiones filosóficas, políticas o teológicas en forma de conversación entre difuntos, como *Huis clos* (1944) de Jean-Paul Sartre, el texto «Diálogo de muertos» incluido en *El hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges, en el que dialogan Juan Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas, o la obra teatral *Copenhaguen* (1998) del británico Franz Hayn, que presenta el diálogo entre los físicos Niels Bohr y Werner Heisenberg, y la mujer del primero. Sin embargo, falta en ellos la dimensión humorística que es la que, en última instancia, permite el entronque con Luciano. En España, junto a *Los bosques de Nyx*, podemos mencionar también *El corazón alberga muchas sombras* (1995) de José María Gironella, que propone un coloquio en un cementerio gerundense entre figuras célebres (Caín, Gandhi, Mao, Marx, Juan XXIII, Papini...²⁶), y, más recientemente, *Los inmortales* (2012) del aragonés Manuel Vilas, quien, con ironía posmoderna, plantea también la inmortalidad póstuma de grandes personajes (Cervantes, Van Gogh o Dante, entre otros), si bien desde unos presupuestos muy diferentes y con unas convenciones ajenas a la fantasía y la ciencia ficción, pese a compartir algunas claves con ellas.

4. CONCLUSIÓN

Esta dilatada e intrincada tradición con vocación eminentemente satírica, fue cultivada por el propio Tomeo en sus *Historias mínimas* (1988), como podemos comprobar en el siguiente diálogo entre dos militares muertos:

Campo de batalla y cinco mil combatientes muertos. Los primeros buitres planean ya en las alturas, pero todavía no se atreven a descender. En primer plano, dos guerreros cubierto de sangre.

GUERRERO A: Oye.

GUERRERO B: Qué.

GUERRERO A: ¿Estás muerto?

GUERRERO B: Sí.

GUERRERO A: Por un momento, al verte sonreír, pensé que estabas vivo.


GUERRERO B: Pues estoy muerto.

GUERRERO A: Yo también estoy muerto.

²⁵ Mariano Martín Rodríguez –a quien debo agradecer buena parte de las referencias que siguen– me propone en comunicación personal la denominación «género necrodialógico». La etiqueta puede seguir siendo válida incluso cuando una obra determinada no se presente en forma de diálogo, puesto que lo esencial es la confrontación de dos puntos de vista. Como vemos, Bangs no inventó el género, aunque tuvo el mérito de actualizarlo y revitalizarlo para un público concreto.

²⁶ La influencia de Giovanni Papini y su póstumo *Giudizio universale* (1957), es explícita en esta obra, que convierte al autor italiano en uno de los personajes. La huella es igualmente perceptible en el relato «El último deseo» (1959) del mexicano Juan José Arreola, donde también aparece Papini. Por otra parte, las charlas de cementerio tienen antecedentes como «Bobok» (1873) de Fiodor Dostoievski o *Un ollo de vidrio* (1922) de Alfonso Rodríguez Castelao.

GUERRERO B: Entonces, ¿cómo pudiste verme sonreír, si estás muerto?
GUERRERO A: ¿Y tú? ¿Cómo pudiste sonreír, si no estabas vivo?
GUERRERO B: No sé. A lo mejor la muerte es solo una media sonrisa.
GUERRERO A: (*Dándose por satisfecho con esa respuesta.*) Sí, a lo mejor.
Silencio. En lontananza un anciano busca a su hijo entre los muertos, y a los que están caídos de bruces les gira amorosamente la cabeza (TOMELO. *Historias mínimas*. VIII).²⁷

Y a ella cabe añadir también *Los bosques de Nyx*, donde la incorporación del elemento cómico resulta diáfana y declarada en el referente aristofánico. Arrancar de sus contextos originales a los personajes míticos de las obras clásicas y hacerles conscientes de un tiempo histórico diferente del suyo implica su conversión en muertos –vivientes–. Sin embargo, parece que la persistencia del referente clásico en esta y otras de las obras mencionadas (*Polifonía*, *Penélope* y *las doce criadas*), que interseca con otras reelaboraciones literarias de las obras antiguas ajenas a este recurso, domestica en buena medida el elemento sobrenatural del procedimiento, al tiempo que atenúa el carácter sombrío y lúgubre que asumen buena parte de los diálogos espectrales mencionados. Y ello muy probablemente se deba al hecho de que el carácter mítico que desarrollan las heroínas de la guerra de Troya las hace ajenas a los designios vitales de las personalidades históricas y las eleva al limbo de lo puramente simbólico. 

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze some interpretative keys of *Los Bosques de Nyx*, a play by the Spanish novelist Javier Tomeo Estallo, linking the plot of this play to Bangsian Fantasy, a subgenre of science fiction, and ultimately to Lucian of Samosata's *Dialogues of the Dead*.

KEYWORDS

Javier Tomeo, *Los bosques de Nyx*, Classical Reception, *Dialogues of the Dead*, Bangsian Fantasy

REFERENCIAS

- ACÍN FANLO, R. Narrativa aragonesa actual. Una aproximación seguida de dos autores (José María Latorre y Javier Tomeo). *Alazet: Revista de filología*, Huesca, v. 3, 1991, p. 9-82.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. & CASAS, A. (Eds.). *Javier Tomeo*. Madrid: Arco Libros, 2010.
- BEARD, M. Ciceronian correspondences: making a book out of letters. In: WISEMAN, T. P. (Ed.). *Classics in Progress. Essays in Ancient Greece and Rome*. Oxford: OUP, 2002, p. 103-144.
- BAUMBACH, M. Luciano. *Relatos verídicos*. In: PASCUAL, P. H. & MORALES, M. S. (Eds.). *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Akal, 2008. p. 339-359.

²⁷ Véase además, en esa misma obra, la historia XXI, protagonizada por dos esqueletos.

- CASAS, A. Monstruos, alucinados y prodigios: la ambigüedad fantástica en la obra de Javier Tomeo. In: ANDRÉS-SUÁREZ, I. & RIVAS, A. (Eds.). *Javier Tomeo*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 45-58.
- CLUTE, J. & GRANT, J. *Encyclopedia of fantasy*. Disponible en: <<http://www.sf-encyclopedia.com/>>. Acceso: 24 feb. 2014.
- FLOECK, W. Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo xx. *Foro Hispánico*, Amsterdam, v. 27, 2005. p. 53-63.
- GARCÍA ROMERO, F. El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX. *CFC (EGI)*, Madrid, v. 9, 1999. p. 281-303.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. Penélope en el teatro español contemporáneo ¿Casta, libertina o feminista? (I). *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, Gijón, v. 13, 2005. p. 99-105. Disponible en: <http://www.la-ratonera.net/numero13/n13_casta.html>. Acceso: 11 feb. 2014.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. Penélope en el teatro español contemporáneo ¿Casta, libertina o feminista? (y II). *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, Gijón, v. 15, 2005. p. 106-113. Disponible en: <http://www.la-ratonera.net/numero15/n15_casta.html>. Acceso: 11 feb. 2014.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. Penélope/Helena en el teatro español de posguerra. *Stichomythia*, Valencia, v. 4, 2006. Disponible en: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero4/Sticho4/ARTICULOS/Penelope.pdf>>. Acceso 11 feb. 2014.
- GONZÁLEZ JULIÀ, LI. Luciano ensaya la novela escénica: apariencia episódica y estructura unitaria de los *Diálogos de los muertos*. *Emerita*, Madrid, v. 79, n. 2, 2011. p. 357-379. Disponible en: <<http://emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/viewFile/987/1031>>. Acceso: 13 feb. 2014, doi: 10.3989/emerita.2011.16.1005.
- LUCIANO DE SAMOSATA. *Diálogos de los dioses. Diálogos de los muertos. Diálogos marinos. Diálogos de las cortesanas*. Madrid: Alianza, 1987. Traducción, introducción y notas de J. Zaragoza Botella.
- MAIRE FIVAZ, V. Javier Tomeo y el mito literario antiguo: modalidades y enjeux de una reescritura. In: LOSADA GOYA, J. M. & GUIRAO OCHOA, M. (Eds.). *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. p. 225-238.
- MOLINARO, N. L. Writing masculinity double: Paranoia, parafiction and Javier Tomeo's *La agonía de Proserpina*. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Philadelphia, v. 24, n. 1-2, 1999. p. 135-148.
- DE PACO SERRANO, D. *Polifonía*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- ROBERTS, A. *The History of Science Fiction*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006.
- TOMELO ESTALLO, J. Mi relación con el teatro. In. MURO, M. A. (Ed.) *Actas del congreso internacional sobre Literatura hispánica actual*. Logroño: Gobierno de La Rioja, 1993. p. 9-26.
- TOMELO ESTALLO, J. *Los bosques de Nyx*. Zaragoza: Xordica 1995 (Sevilla: Signatura 2002).

TYRRELL, R. Y. The old school of classics and the new: A dialogue of the dead. *Fortnightly Review*, Londres, v. 49, n. 253, 1888. p. 42-59.

UNCETA GÓMEZ, L. Una Helena post moderna: *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco. *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, Averio. (e. p.).

VILCHES DE FRUTOS, M^a F. Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma. *Foro Hispánico*, Amsterdam, v. 27, 2005. p. 43-52.

Recebido em 24 de fevereiro de 2014

Aprovado em 8 de abril de 2014