

Lúgubres noches de España. Los cuentos de terror de Alfonso Sastre

Carla PERUGINI
Università degli Studi di Salerno

Resumen

A principios de los años sesenta todavía perduraban en España los efectos traumáticos de la guerra civil: divisiones y desconfianza entre la población y efectos dramáticos de la política y de la economía del régimen franquista. En 1964 Alfonso Sastre publica una colección de cuentos, *Las noches lúgubres*, en los que los cronotopos del terror disfrazan de fantástico la reproducción de una realidad agobiante. El original estilo del escritor llega a una cumplida síntesis de cultura alta y de cultura popular.

Palabras clave: Sastre, *Noches lúgubres*, franquismo, posguerra, cronotopos.

Abstract

At the beginning of the 1960s in Spain the traumatic effects of the Civil War still lingered in Spain: divisions and distrust among the population and the dramatic effects of Franco's politics and economic regime. In 1964 Alfonso Sastre published a collection of short stories, *Las noches lúgubres*, where the chronotope of terror and the tropes of fantasy disguised the reproduction of an oppressive reality. The original style of the writer develops an accomplished synthesis of high and popular culture.

Keywords: Sastre, *Noches lúgubres*, Franco, postwar, chronotope.

¿Cuántos años puede durar una posguerra? En las décadas de 50 y 60, en una España “abrumada por el trauma histórico que acababa de sufrir. La España del miedo y la miseria, del temor y la desesperanza”, en la que Ignacio Aldecoa escribía sus cuentos y que evocaría su viuda Josefina Rodríguez al seleccionar una antología póstuma (Aldecoa, 1980: 25), el tiempo parecía haberse detenido, dentro de un país congelado por el perdurar de la dictadura, la uniformidad del pensamiento y la neta división en clases. Todavía al principio de los sesenta, dos escritores tan lejanos entre sí como Alfonso Sastre y Luis Martín Santos podían describir de manera semejante las periferias de Madrid como una espantosa superfetación de chabolas, pegadas las unas a las otras, construidas con los materiales más improbables e inestables, donde una humanidad fea, sucia y hundida en existencias patéticas o delincuenciales, desmentía con su mera

presencia toda la retórica gubernamental sobre los XXV años de paz¹. Como dijera Tácito de la conquista romana de Britania, “Hicieron un desierto y lo llamaron paz”, o bien, una silenciosa quietud impuesta por la represión, sobre la que escribe una “Teoría del miedo” el poeta social-realista Gabino Alejandro Carriedo:

No estoy seguro, no lo puedo estar,
no hay quien esté seguro.
Todos miran en derredor
cuando hablan, cuando susurran, cuando piensan,
todos miran hacia la puerta cuando entra alguien,
todos sonríen, todos desconfían, todos se echan a temblar.

(Carriedo, 1961: 51)

Y, sin embargo, algo se movía en el país de la posguerra. La separación sancionadora del conjunto de las naciones salidas victoriosas de la Segunda Guerra Mundial había empezado a resquebrajarse con el interés demostrado por Estados Unidos hacia un régimen tan tozudamente anticomunista que bien podía ser un aliado fiable en una época de guerra fría. El acercamiento a EEUU condujo al ingreso de España en las Naciones Unidas, al concordato con el Vaticano y a una revisión de la autarquía económica. Asimismo, mientras en ámbito social las agitaciones obreras, sindicales y estudiantiles lograban obtener un principio de autonomía disfrutando las mismas posibilidades que ofrecía la ley vigente, en ámbito artístico se imponía el realismo, desde Estampa Popular con sus carteles y grabados (José García Ortega, Ricardo Zamorano, Pascual Palacios Tárdez, Dimitri Papagueorgui, Agustín Ibarrola y un largo etcétera...), al cine (Bardem, Berlanga, Muñoz Suay..), a la canción de autor (Raimon, Paco Ibáñez, la Nova Cançó...), a la fotografía y, por supuesto, a la literatura, en sus varias expresiones de poesía, narrativa y teatro. Como escribía el intelectual vizcaíno Antonio Giménez Pericás presentando la exposición colectiva de Estampa Popular en Córdoba en 1962, titulada *Norte y Sur*, “el realismo no era tanto una cuestión estética como una opción ética, se trataba de una actitud” (Haro García, 2010: 188). Actitud que favorecía la intersección de las artes, como demostraba la contribución de varios poetas al catálogo de la muestra, o bien la puesta en música de poemas de denuncia de autores como Blas de Otero, Gabriel Celaya, Rafael Alberti o, *post mortem*, del queridísimo Miguel Hernández por parte de Paco Ibáñez en su disco grabado en Francia, *Les uns par les autres*, con ilustraciones de Pepe Ortega.

¹ “[...] desde el barranco de las cuevas, desde las casuchas de lata, madera, adobes, ascienden por el terraplén los humos modestos de la cena, el hervor oscuro de las ollas y un temblor pánico de cucharas vacías, con el aroma pútrido y difuso de los vertederos, del agua corrompida, de la calentura infantil y, cuántas veces, de la infamia” (*Noches*: 17); “¡Allí estaban las chabolas! [...] La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas [...], con onduladas uralitas [...], con alguna que otra teja dispareja, con palos torcidos [...], con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación...” (Martín Santos, 1992: 50).

Pocos movimientos han recibido tantas etiquetas como el realismo (social *vs* socialista, autobiográfico, dialéctico, crítico, distanciado...), acusado de ser vulgar o garbancero o exaltado como mágico, a falta de una exactitud definitoria. Históricamente la ola realista pudo contar, en España, con los proyectos editoriales de Carlos Barral quien, entre Barcelona y Madrid, supo aglutinar en torno a su Seix Barral los nombres más prometedores de la época, aunque a veces con reservas por el maniqueísmo de sus planteamientos, lo esquemático de los personajes, o el lenguaje sin matices: “Recuerdo a Armando López Salinas y Antonio Ferres, tan encantadores como monotemáticos” (Barral, 2001: 626). Pero los años sesenta vieron también la aparición de novelas tan subversivas como *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos (1962), *La ciudad y los perros* (Premio Biblioteca Breve 1962) de Mario Vargas Llosa o, ese mismo año, *Dos días de setiembre* de José Manuel Caballero Bonald y *Tormenta de verano* de Juan García Hortelano. La renovación en narrativa pudo contar con nombres destacados como los hermanos Goytisolo, Mercè Rodoreda, Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Josefina Rodríguez, Juan Marsé, Juan Benet y muchos más. Ni hay que olvidar la promoción que de artistas comunistas o simpatizantes hacía el Partido que, en la novela como en la pintura, en el cine como en la música, “se hacía cargo de la ‘operación realismo’” (Barral, 2001: 444)².

En el teatro, frente al predominio casi exclusivo de comedias de Jacinto Benavente o de Adolfo Torrado, melodramáticas o de pura evasión, se enarboló la bandera del realismo ya en los primeros años cincuenta con la creación de un Teatro de Agitación Social por parte de José María de Quinto y de Alfonso Sastre. Joven falangista, Sastre se rebeló siempre contra los que entendieron sus tentativas de remozar las escenas españolas como las de un colaboracionista, ya que en el dogmatismo de aquellos años, herencia de las encarnizadas luchas de la guerra civil, “todo lo que no fuera silencio era colaboración con el fascismo” (“Poco más”: 82). En realidad, mientras las vanguardias artísticas fueron respaldadas, por razones de propaganda y de intromisión en los circuitos internacionales de exposiciones y premios, por el mismo régimen, o por lo menos, por la parte más modernizadora del mismo (Joaquín Ruiz-Giménez Cortés, Manuel Fraga Iribarne), muchos escritores se iban alejando de sus orígenes falangistas (Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Aldecoa, Ridruejo, Cela, Torrente Ballester...), en consecuencia “de una frustración política que sólo encuentra compensaciones morales en las páginas que firman los escritores próximos al realismo social y, en parte, también al marxismo” (Gracia García, 2006: 107).

Sastre, que no era “señorito de nacimiento”, como en *Moralidades* de 1966 Gil de Biedma definió a sí mismo y a sus compañeros de viaje, “por mala conciencia escritores/de poesía social” (Gil de Biedma, 2000: 148), abogaba por un retorno del pueblo al teatro, cada vez más suplantado por el cine, que le llevaba a la “evasión, al olvido culpable y al paraíso artificial” (“Manifiesto”: 100). Se parece mucho a aquellos llamamientos a obras de urgencia, que durante la guerra civil los responsables de la cultura de la República hacían a sus escritores militantes, obras tan llenas de buenas

² Y *Realidad* se llamó la revista del PCE, fundada en 1963 y cuya redacción se encontraba en Roma.

intenciones como fallidas en la respuesta del público. Aunque Sastre llegó a considerar lo social “una categoría superior a lo artístico”, nunca prescindió del cuidado de la forma y de lo artísticamente bueno. Para él los dramaturgos tenían que inspirarse en la realidad, ser testigos de “las crudas realidades de nuestro tiempo”, sin rendir homenaje al fácil optimismo de un teatro “casero y evasivo” (“Sobre las formas”: 92-95). Hay que decir que, en el curso de su larga carrera, sus obras no han recibido la atención deseada por parte de la crítica, y en su mayoría no han sido representadas.

Pero en esta sede no vamos a considerar su obra dramática, por otro lado la más estudiada y conocida del autor, sino una faceta menos frecuentada, es decir sus cuentos de terror reunidos en un volumen escrito en 1963 y publicado al año sucesivo: *Las noches lúgubres*. Antes de colocar esta obra dentro de la producción sastreana, damos cuenta de su itinerario: a la primera edición (Madrid: Editorial Horizonte, 1964), caída bajo un sepulcral silencio de la crítica, como irónicamente observó el mismo escritor, siguió, gracias a los buenos oficios de Caballero Bonald, una segunda en 1973 por Editorial Júcar de Madrid, con un estudio introductorio de Aurora de Albornoz. De 1998 es una tercera edición publicada por Argitaletxe Hiru, editorial fundada por Eva Forest³. A pesar de contener las mismas secciones, a la versión original van añadidos en la sucesiva varios trozos omitidos en la primera, sin que la cosa venga manifestada ni en las notas introductorias del mismo Sastre ni en las páginas del libro. La única alusión puede deducirse de la contraportada, donde se declara que la primera edición apareció “incompleta” y que en la actual “se incluyen todos los textos anteriormente suprimidos [¿por quién?] y es la que su autor considera como definitiva” (*Noches 73*: contraportada).

Considerando la fuerte represión censoria ejercida por los poderes del Estado y de la Iglesia, hay que reconocer que las partes eliminadas bien podían encajarse en los cuatro principios fundamentales que regían la censura española, tales como los resume Abellán, es decir los relacionados con la moral sexual, con las opiniones políticas, con el uso de un lenguaje indecoroso o con la ofensa a la religión (Abellán, 1980: 88-89). El régimen se mantenía fiel a las consignas ya emanadas durante la contienda para reprimir cualquier expresión que “faltara de respeto a la dignidad de nuestro glorioso Ejército, atentados a la Unidad de la Patria, menosprecio de la Religión Católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra Cruzada Nacional” (Abellán, 1984: 158). Examinaremos a la luz de estos preceptos las páginas suprimidas de *Las noches lúgubres*, sin olvidar el contexto histórico en el que fueron escritas, muy diferente respecto a la década de los setenta, cuando se volvió a imprimirlas.

En 1962 hubo una oleada de huelgas, culminadas en la de los mineros asturianos. Por las torturas policiales contra los trabajadores, centenares de intelectuales firmaron unos documentos de protesta. Entre ellos estaba Sastre, quien en 1963 se había afiliado al Partido Comunista, de cuyo Comité Central llegó a formar parte⁴. Mientras, las fuerzas políticas de oposición se habían encontrado en el que fue llamado despectivamente “el contubernio de Munich”. El 20 de abril de 1963 acabó fusilado “el último muerto de la

³ Que no he podido consultar.

⁴ En 1974 se dio de baja del PCE, estando en la cárcel de Carabanchel, donde él estuvo preso ocho meses y su mujer Eva Forest tres años.

guerra civil”, el dirigente comunista Julián Grimau. Entre tanto, por divergencias con la dirección habían sido expulsados del Partido Federico Sánchez (alias Jorge Semprún) y Fernando Claudín, que en París sería uno de los fundadores de la editorial antifranquista Ruedo Ibérico.

En este clima asfixiante y opresivo Sastre opera un vuelco en su escritura, desafiando las normas del imperante realismo hiperpolitizado y dogmático, que colocaba la literatura en una determinación mecánica respecto a los procesos socioeconómicos e históricos (“Poco más”: 82), y confiere la máxima importancia a la imaginación, que “se convierte, pues, en el espacio *genético* de todo objeto estético” (Vicente Hernando, 2010: 78). A esto dedicará un libro, *Crítica de la imaginación* en 1978, mientras defenderá siempre su derecho a investigar “otras provincias de la realidad” (“Poco más”: 82). En el siglo XVIII el ilustrado José Cadalso, con sus *Noches lúgubres*, había actuado una análoga desviación de los territorios de la razón a los del Prerromanticismo.

Sastre en el prefacio a sus *Noches*⁵ las define como “un experimento en torno al realismo en literatura” (*Noches*: 9). No fue por cierto esta la primera tentativa de un escritor para conciliar la veta realista con la fantástica, baste pensar en Balzac, Gogol, Dickens, Scott, Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Galdós, Valera, etc.: además de la fascinación de lo fantástico, se puede pensar en que cada escritor tenga a sus propios fantasmas interiores deseosos de salir fuera, en un género que permite todo tipo de libertad. Sastre declara algo similar en una entrevista concedida al *País*, por la presentación en la Feria del Libro de Madrid en 1982 de su novela *El lugar del crimen*; recuerda que su compromiso con una literatura de combate frente al capitalismo y al fascismo le revelaba un déficit en la expresión de sus propios fantasmas y del terror ante la naturaleza: “Mi propia intimidación quedaba fuera y no adoptaba una línea tan estrecha. El ingreso en el Partido Comunista en 1963 me dio impresión de libertad, al quitarme el complejo de mala conciencia de ser una persona suelta, sin organización, y podía hacer lo que quisiera con la literatura y mis terrores” (Samaniego, 1982). Seductivo y ambiguo, el terror es, como afirmaba el escritor y crítico literario Howard Phillips Lovecraft, “la emoción más antigua y más intensa de la humanidad, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (Lovecraft, 1984: 7). Y añadía que la verdadera literatura de miedo es la que suspende las leyes fijas de la naturaleza “que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios de los espacios insondables” (11). El crítico italiano Francesco Orlando ha subrayado la necesidad de reglas propias en la construcción del cuento de miedo, a veces solo implícitas, “ma non

⁵ Sastre pensaba continuar la serie con unas *Nuevas noches lúgubres*, que no llegó a escribir, prometiendo en cambio, en la segunda edición, “una novela (o algo parecido) y se titularía *Necrópolis*” (*Noches* 73: 37). Saldrá solamente en 1993, “un fruto de tantos años y de tanto entusiasmo, que cayó como si nada en un ambiente opaco para mí. Es el gran fracaso de una vida en la que he tenido muchos. También salió muy mal – plagada de erratas– pero se podía leer a pesar de todo. Algo parecido había ocurrido ya con otra obra narrativa, *El lugar del crimen*, pero en aquella obra no había depositado tantas complacencias y tantas esperanzas. Es, en fin, este desprecio a *Necrópolis* una afilada espina que llevo clavada –como dice la copla– en el corazón” (*Notas*: s. p.). Basado en la misma trama de la novela escribió, entre 2008 y 2009, un drama, *Apocalipsis o Las noches del fin del mundo* (Hondarribia: Editorial Hiru, 2016).

per questo meno rigorose e ricostruibili” (Orlando, 2017: 13). Como posfreudianos, debemos reconocer no la presencia de un irracional contrapuesto a lo racional, sino de una multiplicidad de racionalidades, y la regla fundamental “secondo cui esistono specifici luoghi e tempi deputati alla manifestazione del soprannaturale” (29). Podemos llegar así a identificar en la escritura fantástica de Sastre la presencia de esos cronotopos que Bajtin juzgó determinantes para la fijación de los géneros y para el reconocimiento del nexo inextricable entre las categorías de espacio y tiempo (Bajtin, 1979: 231-233).

Los cronotopos del terror constituyen la estructura de los cuentos de Sastre, así como de sus dramas sobre el mismo tema, y eso no solamente con la intención de provocar los efectos de *siniestro* y *lúgubre* evidentes ya en el título⁶, sino también de poner de manifiesto la voluntad mimética, a veces paródica, de los estatutos literarios aplicados. Eso es evidente, por ejemplo, al escoger una hora canónica, la medianoche, y unas condiciones meteorológicas –truenos, relámpagos, lluvia, nieve– para dar vida al crimen y al misterio. El mismo narrador se ve obligado a disculparse con sus lectores por el uso inevitable de modismos heredados por la literatura de terror:

En la cocina, mientras trajinaba a la luz de la vela, la lluvia golpeaba violentamente los cristales de la ventana, y el viento –no puedo decirlo de otro modo– gemía, ululaba, en el patio. (*Noches*: 87)

Modismos que, sin embargo, incluso con sus efectismos vulgares, parecen no tener sustitutos igualmente válidos, hasta el punto que hay que admitir que solo un tópico literario inaceptable como “se me heló la sangre en las venas” reproduce la exacta sensación que el narrador ha padecido:

Durante toda mi vida –tengo cuarenta y un años– he tratado de dedicarme honestamente a la literatura; de evitar tanto los excesos del naturalismo como los del convencionalismo folletinesco, melodramático. [...] En este sentido, todo el actual relato, si hubiera que considerarlo desde el punto de vista de mi estética personal, es una flagrante traición a los antiguos postulados de mi trabajo artístico. (*Noches*: 81)

Cuando vi que en la 2 no había rastro del libro de Sánchez, un escalofrío –como se decía en los antiguos folletines– recorrió todo mi cuerpo. (*Noches*: 237)

La intencionalidad metaliteraria en la narrativa y metateatral en los dramas por un lado acentúan los recursos convencionales del género, por otro los desmitifican irónicamente, dando vida a un estilo absolutamente original⁷.

Las noches lúgubres es una colección de relatos, precedidos por un “Prefacio del autor”, y distribuidos en dos partes: la primera contiene el extenso “Las noches del Espíritu Santo”, la segunda los cuentos largos “El Vampiro de Madrid”, cuyo título se

⁶ Sigmund Freud, en su ensayo *Das Unheimliche* (1919), buscando términos equivalentes en otras lenguas para el alemán “unheimlich”, da como traducción en español precisamente “siniestro” y “lúgubre” (Freud, 1991: 272).

⁷ En su producción reciente, Sastre hace cada vez más alarde de la toma de conciencia de sus personajes de ser tales, haciéndoles comentar irónicamente las elecciones dramaturgicas del autor, sobre todo cuando responden a cronotopos previsibles.

deduce de las páginas iniciales, y “Delirium”, y una serie de cuentos más o menos breves, “Las células del terror”. La ambientación es española en su mayoría, pero no faltan ciudades extranjeras no nombradas (“Desde el exilio”), alemanas (“Delirium”) o japonesas (“Nagasaki”). En la primera edición los cuentos de la última sección son veinte, en la segunda veinticuatro. La atmósfera narrativa de opresión y de peligro solo en superficie pertenece a los personajes, ya que se refiere implícitamente a la situación contemporánea española, con la presencia, en la realidad y en los cuentos, de verdugos y víctimas. El romance “sobre el espantoso crimen del Arroyo Abroñigal, y verdadera historia de la vampira Amalia”, que cierra la primera parte del libro, a pesar de haber pasado inadvertido por la censura, me parece una metáfora transparente del país bajo la dictadura, allí donde se narra del obrero al que la vampira ha chupado toda la sangre y que actúa su venganza:

Aquí mata a la vampira
con gancho de carnicero
y la cuelga de una percha
tal como si fuera un cerdo.

Aunque se muere el obrero también, hay que vigilar el cementerio, para que el pueblo no salte la tapia:

El modesto cementerio
es sitio de gran terror
hasta que no le claven a la vampira
un palo en el corazón. (*Noches*: 96)

No por casualidad el nombre completo de la vampira es Amalia Franco Calderas. De los dos elementos que componen el cronotopo, el tiempo es sin duda el que más responsabilidad se lleva al crear una atmósfera de terror⁸. Freud identificaba entre las fuentes de lo siniestro la asombrosa repetición de acaecimientos similares o la pérdida de orientación, la aparición de un doble (Freud, 1991: 288), la animación de lo inanimado, como un cadáver o un autómatas (278), y, en definitiva, lo que Schelling observaba a propósito de lo que, debiendo quedarse oculto y secreto, emerge en nuestra realidad (275). Tradiciones milenarias de todos los pueblos y lugares nos han transmitido cuentos de terror que se sustentan en elementos similares, pero el canon moderno en literatura se fija con la novela gótica y sus “repeticiones obsesivas de un tiempo circular, las interferencias de tiempos paralelos o las distorsiones de un tiempo que se acelera o se detiene” (López Santos, 2010: 275). Su tiempo es el de un pasado oscuro, lleno de supersticiones y misterios, mientras el preferido por Sastre es la época presente.

Por cuanto concierne al espacio, se podría distinguir entre un espacio de la protección y un espacio de la opresión (280), que a menudo se presenta ya en el título de la *gothic novel*, desde *The castle of Otranto* a los *Mysteries of Udolpho* (284).

⁸ La elección misma del término “noches” en el título revela el predominio de lo temporal.

Efectivamente el castillo es el espacio predestinado para la génesis y la actividad de apariciones, asesinos y espectros de todo tipo, mientras que el convento se ofrece (y no siempre) como espacio de protección. En el mundo contemporáneo de los sucesos inexplicables contados por Sastre el papel del castillo lo asume el Hospital de Sangre, que así aparece a los ojos del narrador, compasivo acompañador del miserable Zarco, frenético donante de sangre para ganar algo:

conseguimos por fin llegar a una puertecica del Hospital Clínico, imponente edificio que bajo los nubarrones del otoño, y azotado ahora por un incipiente viento que silbaba, doliente, por los patios, se me apareció con la figura de un lejano castillo en el desolado corazón de los Cárpatos, suntuosa guarida de un muerto aristócrata galvanizado cada noche por la sangre de sus víctimas. “¡Vampiro!”, fue la palabra que me asaltó y me anudó la garganta con un espasmo de congoja y de asco. (*Noches*, 31)⁹

Todorov ha señalado cómo en la literatura fantástica lo sobrenatural nace a menudo al tomar al pie de la letra el sentido figurado (Todorov, 1981: 80): “Il soprannaturale nasce dal linguaggio: ne è insieme la conseguenza e la prova. Non soltanto il diavolo e i vampiri non esistono se non nelle parole, ma per di più il linguaggio solo consente di concepire ciò che è sempre assente: il soprannaturale (85)¹⁰.”

Aquí, evidentemente, el intelectual protagonista de la confesión que redacta en la cárcel para justificarse del homicidio del pequeño monstruo hijo de Zarco y de Amalia, está armado de razón y de cultura lo suficiente como para no creer en la epidemia de vampiros que provoca catástrofes en el proletario barrio madrileño de Ventas. Y sin embargo precipita en un abismo de miedo y de acciones cruentas, aún sabiendo que los muertos vivientes de esa capital de posguerra no son el rosado Zarco, con sus venas rebosantes de “sangres”, ni la seca y amarilla Amalia, con su dentadura postiza de colmillos larguísimos, sino esos náufragos de una sociedad que necesita vender su sangre para sobrevivir: obreros en paro, campesinos sin campos, incluso vergonzosos empleados que intentan vanamente disfrazarse detrás de fúnebres gafas negras. Tampoco puede dar crédito a la bibliografía vampiresca que le desembucha el cojo Chancaichepa, o a la horrenda idea de que el pobre enano hidrocéfalo, engendro de los dos asesinados, fuera “un alevín de vampiro” (*Noches*: 91).

Es un Madrid espectral, nocturno, “débilmente iluminad[o] por algunas mortecinas bombillas; fuegos fatuos en la petrificada noche invernal. Lumbres de pesadilla, multiplicadas por los ojos alcohólicos del sábado” (*Noches*: 43), donde en las casas, angustas y con frecuentes apagones, se desconfía del vecino y de los paseantes

⁹ Véase también: “Procedía de un altavoz situado bajo un grabado en madera que representaba –según indicaba abajo la leyenda– un castillo en los Cárpatos. Era un paisaje pedregoso y abrupto bajo un cielo de borrasca surcado por convencionales exhalaciones” (“El Vampiro de Madrid”, *Noches*: 108).

¹⁰ Asimismo, unos soldados americanos en Vietnam, fieras feroces contra el pueblo vietnamita, se vuelven lobos, así como los médicos de un laboratorio con animales torturados, en el radiodrama *Las cintas magnéticas*, escrito en 1971 y en la versión para el cine de las mismas (“Los lobos”). Soldados-lobos aparecen en la pieza breve “Metamorfosis bajo la luna” (en *Ejercicios de terror*). En 1989 y 1998 una escritora argentina, Griselda Gambaro, en una novela y una pieza breve ambas tituladas *Nosferatu*, igualmente convierte a los policías en vampiros que clavan sus dientes en la víctima (Aletta, 1999: 289-290).

mirados a hurtadillas por las ventanas. Porque cada uno sabe, como rezan los versos del poeta, que, al sentarse a la mesa, pueden entrar dos hombres “preguntando por el cabeza de familia,/que se lo lleven a la calle”, y que no vuelva más, o si no que vuelva “cansado de llorar/pálido y en cuclillas como un simio asustado” (Carriedo, 1961: 52). Esa animalización de los humanos es uno de los recursos más frecuentes en las obras de Sastre: como animales despreciados por los vencedores¹¹ y compadecidos por el escritor, cuando los ve como en una madriguera, en un “depósito de cadáveres” (*Noches*: 31), inexpresivos e inmóviles, mientras esperan en los bancos su turno para las transfusiones.

Verdaderos monstruos, de avidez y de autocanibalismo, se vuelven los que viven de esto, como en otro drama de Sastre, *La taberna fantástica* (1966):

Luis [...] te vas a desangrar, Paco, si sigues con tantas extracciones. [...] ¿Qué te vienes a sacar tú al mes de sangre?

Paco – Hombre, unos con otros, echando mano de todas las tarjetas que tengo de donante, los mil doscientos centímetros cúbicos, o así [...] que con lo que yo me sacó y cuatrocientos centímetros de vez en cuando que se saque ella, para tajar agujeros, más lo que se saca mi hijo el ciego... (*Taberna*: 99)

Precisamente la taberna es uno de los pocos espacios de protección a los que pueden confiar sus penas y su soledad los proletarios de los suburbios frecuentados por el narrador, que no deja de preguntarse: “¿De dónde sale –siendo como soy un escritor, un intelectual– este gusto mío por los bajos fondos?” (*Noches*: 75). El mismo Sastre vivió por muchos años en el popular barrio de Las Ventas del Espíritu Santo, del que reprodujo con fidelidad filológica el lenguaje en *Lumpen, marginación y jerigonza* (*Lumpen*), el mismo que hablan, sin manierismos o afectación autorial, los personajes de *La taberna fantástica*. La precisión de mapa urbano que nos revelan los itinerarios sastreanos, con sus referencias minuciosas a indicaciones toponomásticas, barrios o edificios públicos, son un excelente ejemplo de “que *el realismo es una conditio sine qua non* del género fantástico” (“Prefacio”: 25), “un género que a mí me gusta afrontar con la cabeza volandera, sí, pero con los pies sólidamente posados sobre la tierra” (“Interior noche”: 15), género en el que opera una madrilenización de los modelos de terror clásicos (el vampiro, Drácula, Frankenstein, el muerto resuscitado, la momia, la bruja, los licántropos), a los que añade otros modernos, como la guerra atómica y la tortura policial.

Entre los efectos de realidad a los que recurre en sus páginas, es frecuente la intromisión de consideraciones críticas sobre cuanto vamos leyendo y sobre su propia actividad de escritor, además de la mención de hombres de su tiempo, como periodistas, escritores, clínicos ilustres, políticos, o bien de protagonistas y sucesos de la espantosa historia reciente, la de la Segunda Guerra Mundial, de la persecución de los hebreos y

¹¹ En *La sangre y la ceniza*, drama escrito en los mismos años de *Noches*, al oír su condena por el tribunal de Calvino en Ginebra a ser quemado vivo, el teólogo Miguel Servet grita con “un aullido animal prolongado y penetrante”, y viene reprochado por no comportarse como los mártires cristianos: “No es una voz humana lo que sale de su interior, sino algo como un mugido infernal. Aterra oírlo, ¿verdad?, y muestra ante la muerte un semblante estúpido de bestia” (*La sangre*: 281-282).

de la caza a los nazis. La tercera historia del libro, “Delirium o La noche y la niebla o Viaje infernal a las tinieblas exteriores”, es ambientada en una Alemania de los años cincuenta, en la que los policías son agentes secretos, los psiquiatras son locos, los médicos no son médicos, los paleontólogos son miembros de la Resistencia, mientras que el hilo del tiempo se devana en un vaivén entre pasado y presente, manicomios, comisarías, caminos en un bosque que no llevan a ninguna parte y un lago alrededor del cual, según Annabel y Julius, acaba de estallar un incendio que se ha verificado años atrás. Todo se encaja dentro de una conspiración nazi para la Tercera Guerra Mundial, cuyo anuncio está ya en el título del cuento, con su alusión a la operación *Nacht und Nebel* de los años cuarenta, contra los opositores a las fuerzas de ocupación nazi.

La historia de hombres y mujeres ya pertenecientes a la Gestapo o dados a experimentos en los campos de concentración, como la *Kapo* de Büchenwald, Clara Baumgarten, y el clima de doble personalidad y tensión tienen un curioso parecido con la cuarta obra del impresionante plan novelístico de Almudena Grandes, *Episodios de una guerra interminable*, es decir *Los pacientes del doctor García* (Grandes, 2017)¹². Efectivamente esta última novela afronta el escandaloso tema de la acogida a muchos nazis y colaboracionistas en la España de Franco y de la ayuda prestada por una red a cuya cabeza estaba Clara Stauffer, amiga y colaboradora de Pilar Primo de Rivera, para que asumieran otra identidad (como en el relato de Sastre) o pudieran huir a países latinoamericanos.

La segunda historia de *Noches lúgubres* está también dedicada a un vampiro, húngaro esta vez¹³, Arpad Vászary, llegado a Madrid dentro de un ataúd enviado en 1956 por su madre la baronesa a un compatriota exiliado durante la sangrienta revuelta del país comunista contra la URSS. Una vez más nos encontramos ante la realidad de la España de la posguerra disimulada a través del estatuto literario. Los dos compinches gestionaban todo un comercio ilegal, llevado a cabo en el que era antes un banco clandestino de sangre para nutrir el cuerpo de muerto viviente del vampiro, y luego, gracias a las fuertes agarraderas de las que gozaban madre e hijo, una clínica “de postín”, con laboratorio, venta de drogas, fábrica de abortos, residencia para huéspedes, sobre todo para citas amorosas, bien tolerado por la policía. Servía también como refugio para anticomunistas huidos de sus países, mientras el barón frecuentaba tertulias de personajes del ex gobierno de Vichy, a oficiales de la Wehrmacht o al que en realidad fue el fundador de la OAS en Madrid, Pierre Lagaille.

La confesión de la joven Nuria al comisario encargado de investigar sobre la (segunda) muerte de Arpad, que apareció asesinado con una estaca en el corazón y la cabeza cortada en una tumba del cementerio de la Almudena, es un capítulo que, a pesar de su estilo grotesco, trata temas muy fuertes para los parámetros morales de la época, y es bastante raro que la censura se haya limitado a quitar unos chistes sexuales y una alusión a la violencia de los nacionalistas durante la guerra civil, permitiendo el relato de una vida de prostitución, seducciones lúbricas, misas negras y embarazos vampírescos.

¹² Llama la atención el título anunciado de la quinta novela: *La madre de Frankenstein*.

¹³ No se olvide el origen húngaro de la hermosa vampira de Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1872).

Lo censurado, a parte una acusación de cuernos a un coronel (“y hasta se decía por allí algo de que si el coronel tenía o no algunas dificultades para ponerse la gorra; ¡habladurías!”), *Noches 73*: 145) y de sodomía a un barón rumano, don Horia Antonescu, expatriado en España (“pues es más sodomita que otro poco”, 146)¹⁴, es interesante por lo que se refiere a la guerra civil: en la primera edición, hablando de su padre, Nuria afirma que fue maestro en Torrejón, hasta que “fue metido en prisiones y luego afusilado; que por cierto no me recuerdo nada de él” (*Noches*: 124). En la segunda, el discurso reza así:

[...] afusilado por los nacionales (¡Dios le haya perdonado!) por haber auxiliado a la rebelión; cuya rebelión yo no sé en qué consistió por no haber nacido todavía en los momentos en que mi padre se rebelaba; que por cierto no me recuerdo nada de él. (*Noches 73*: 143)

No será casual la mención de Torrejón de Ardoz, base aérea concedida en 1955 por Franco a Estados Unidos, dentro de la política militar de la guerra fría. Otro elemento interesante de esas páginas reside en la mención de la clínica psiquiátrica del doctor López Ibor, La Brújula (“¿no es ése un nombre un poco raro, señorito?”, 146), y unas líneas más abajo, de la del doctor Esquerdo, ya que éste, muerto en 1912, fue un médico republicano, laico y progresista, que introdujo en España la psiquiatría moderna, mientras Juan José López Ibor, católico y conservador, fue el psiquiatra estrella del régimen franquista, más atento a la carrera propia y de sus protegidos que a las condiciones asistenciales de los internados. No recibieron sus favores dos de las mentes más brillantes del tiempo, Carlos Castilla del Pino y Luis Martín Santos, amigos de Eva Forest, quien, a finales de los años cuarenta, frecuentó la escuela de psicología del doctor Ibor.

Queda por mencionar el tratamiento irónico con el que se describe la conducta de la policía, cuya brutalidad notoria se hace pasar por amabilidad y agudeza: “con esa afectiva generosidad propia de los brillantes funcionarios de la B.I.C., cuyos éxitos constantes los colocan a la cabeza de todas las Policías del mundo” (*Noches*: 102), ironía que Sastre utiliza también en la primera historia al nombrar a varios enchufados con el poder. Se vea el *understatement* con el que deja caer el nombre de César González Ruano como adalid de la tertulia del Café Teide, mientras fue colaborador de los nazis en París y estafador de judíos (54), o el de Juan de la Cierva, recordado como inventor del autogiro, un precursor del helicóptero, mientras fue el que procuró el avión Dragon Rapide a Franco, cuando la sublevación de las tropas en Marruecos, para trasladarse de las Canarias a Tetuán (48).

A propósito de trozos censurados, en “Las noches del Espíritu Santo” notamos que falta, evidentemente por ofensivo hacia la religión, un entero poema que concluye el capítulo quinto, escrito por el prisionero durante sus noches de insomnio, dejando en su lugar dos puntos y un espacio en blanco. El poema, titulado “Noche oscura del alma o de las noches del Espíritu Santo”, vuelve sobre los terrores nocturnos de las calles de

¹⁴ Recordamos que el dictador de Rumania se llamaba Ion Antonescu, fue aliado de Hitler y ajusticiado en 1946.

Madrid, “donde ha de caer herida mortalmente la esperanza,/donde crece la niebla y la Gestapo –Nacht und Nebel– ametralla a los hijos de Israel;/donde florecen pesadillas y crímenes”, y donde un niño se cuelga en el cuarto de baño (*Noches 73: 76-77*).

La leyenda de otro ataúd yugoslavo que viajó por la península en 1898, del que tuvo origen la estirpe española de los vampiros¹⁵, encuentra la censura en este trozo que voy a reproducir por parecerme significativo:

[por el Norte se extiende una rama lateral hasta Santillana y Comillas], en cuya Universidad parecen haberse dado varios casos de jesuitas vampiros, casos sobre los que echó tupida tierra la Compañía que, según parece, mandó a los sospechosos de esas prácticas a las misiones chinas; siendo de señalar, por lo que se refiere a Castilla la Nueva, el caso de Meco, al lado de Alcalá de Henares, pueblo en el que fueron acusados de vampiros, a la par que de rojos, cuarenta y ocho ciudadanos –entre ellos doce mujeres– y ejecutados sin muchas formalidades por las fuerzas del orden, de modo parecido a como se hacía con las brujas antiguas. (*Noches 73: 73-74*)

El autor pretende dar atestado de verdad a lo que cuenta alegando documentos fidedignos, como declaraciones en comisarías, confesiones firmadas en la cárcel, reportajes de periódicos e informes burocráticos, en realidad subscribiendo de esa manera la tradición antiqusísima de manuscritos encontrados, cuyo máximo representante español es Cervantes. Y, con sus notas falsamente autoacusatorias sobre el uso de modalidades folletinescas en el tratamiento de una materia de folletín, nos depara la ocasión de conocer su verdadera idea de hacer literatura: evitar los excesos melodramáticos, el autobiografismo no filtrado por la depuración de todo efectismo, la adopción de tópicos lingüísticos (*Noches: 81-82*). Es que su escritura es una cumplida muestra de cómo pueden coexistir cultura alta y cultura baja, el patrimonio literario del que uno es portador por estudios y predilecciones y la jerigonza de los delincuentes, las coplas populares y los grandes nombres de la poesía, mélo y folletín, novelas de quiosco y películas de miedo, supersticiones y ciencia, y todo eso dejando la materia narrativa en equilibrio entre lo familiar y lo siniestro.

La última sección del libro, “Las células del terror”, es la más afectada por los cortes censorios, que llegan a eliminar cuatro cuentos en su totalidad. Su estructura es muy diferente de la de las primeras dos partes: son narraciones breves, a veces brevísimas, en las que el desenlace sigue casi sin solución de continuidad a la introducción del tema o del personaje, anónimo, a menudo marcado por una menomación más o menos grave en el cuerpo, perjudicado por la situación incomprensible en la que se halla. Por la síntesis del desarrollo y lo sorprendente de la resolución los cuentos recuerdan los *Crímenes ejemplares* (1957) de Max Aub, mientras

¹⁵ Como se puede verificar en la web, esta historia fue creída verdadera por algunos aficionados a vampiros, que hasta hicieron pesquisas en los varios sitios tocados por el ataúd. Igualmente, unos círculos de apasionados de complots quisieron ver en este cuento de Sastre una serie de mensajes en clave para anarquistas, con vistas a organizar un atentado al Caudillo, que fue efectivamente preparado entre 1962 y 1964, y a las sospechas sobre la colaboración de Alfonso Sastre y sobre todo de su mujer, Eva Forest, al atentado contra el almirante Carrero Blanco en 1973.

vuelven a presentarse los fantasmas obsesivos de Sastre: la tortura policial, la bomba atómica, la soledad de los habitantes de una gran ciudad. El cuento más largo, que Aurora de Albornoz en su introducción considera uno de los más logrados (*Noches* 73, 23), se llama “Desde el exilio”, y opera una nueva subversión del cronotopo del tiempo y del espacio, llevando a su protagonista del extranjero a la España de la guerra civil, haciéndole revivir un bombardeo durante el cual desaparecieron personas y cosas que vuelven a cobrar vida. ¿Seguirá siendo el país tal como lo dejó hace veinte años? “Pienso en España. No sé qué ocurre allí. El alcohol, la miseria, las prisiones, la guerra y las huidas han sido las barreras de mi separación con mi país, desde que crucé los Pirineos, una mañana de marzo, en un ambiente de terror colectivo” (*Noches*, 282).

Volvemos a encontrar las alusiones intrascendentes a intelectuales contemporáneos suyos, unos admirados, como Sánchez Ferlosio o el director teatral José Gordón¹⁶, otros detestados, como los franceses del *nouveau roman*, o los dramaturgos a lo Benavente y Echegaray. La censura provee a borrar dos veces el nombre de Primo de Rivera en el cuento “El descendimiento” (*Noches* 73: 235-236); las exclamaciones finales de “¡La Policía!” (que en la segunda edición se titula “Quemado”): “¡Muera la dictadura! ¡Viva la organización de Liberación Nacional! ¡Abajo los opresores del pueblo! ¡Amnistía!” (240); la conclusión de “La mariposa en el cristal nocturno”: “Dios no existe, oh pobre amigo mío – murmuró dulcemente” (249). Faltan completamente “En un entierro”, “Las primeras tormentas”, “Metamorfosis de un abogado” y “El soldado”. El primer cuento mezcla la fantasía tradicional del vivo que asiste a la sepultura de su doble difunto en el cementerio de la Almudena a la violencia de la Guardia Civil que presencia al entierro y que, en el momento en que un amigo lo recuerda como un asesinado político, combatiente por la democracia y la libertad, interviene para dispersar al grupo entre huidas y disparos (253-255). El segundo retrata los absurdos rituales hechos por un primitivo cazador de bisontes para aplacar la ira inexplicable del Señor de los Cielos, que mucho pueden recordar los rituales de cualquier oferta religiosa y el sentido de culpabilidad sin pruebas instilado en todo creyente (256-257). El tercero es la historia de la animalización de un policía, abogado de formación, que se ve progresivamente invadido por un vello refractario a cualquier terapia, mientras sus rasgos se vuelven cada vez más bestiales. El hecho es aprovechado por sus superiores para trabajos sucios: su aspecto terrorífico funciona con los detenidos, “por ejemplo, cuando detuvimos a los huelguistas de las minas de carbón” (263). Retirado en una habitación del departamento de policía, donde le sirven grandes trozos sangrantes de carne de buey, acaba por gozar de las ventajas de su situación, ya que “en todo lo demás soy un ciudadano normal, apolítico y respetable, que cumple escrupulosamente su sagrado deber de funcionario público” (264).

“El soldado” narra la rebelión silenciosa del pacifista puesto en un piquete de ejecución sin saber ni a quién van a matar ni por qué. La crueldad de la puesta en escena, con el teniente obligado a disparar varios tiros en la cabeza del condenado, se aplaca en

¹⁶ Con él, Medardo Fraile, Alfonso Paso, José María Palacio, José Franco y Carlos J. Costa funda en 1945 el grupo teatral Arte Nuevo.

la descripción final del oficial al que el soldado mira más tarde en su despacho llorando, mientras, guardando una correcta postura militar, “no hacía nada por enjugarse las lágrimas del rostro” (277).

Las noches lúgubres no fue el único ensayo de literatura fantástica de Alfonso Sastre. Sus primeras pruebas, junto con su compañero Medardo Fraile, se llamaban *Ha sonado la muerte* (1945) y *Comedia sonámbula* (1946). Sus dramas juveniles, *Cargamento de sueños*, *Uranio 235* y *Prólogo patético* (entre 1946 y 1953) ya presentaban sus obsesiones típicas, así como su primer verdadero éxito, *Escuadra hacia la muerte* (1952). Verdadero drama siniestro es *El cuervo* (1956), con homenaje en el título a su predilecto Edgar Allan Poe, que será recordado también en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990)¹⁷. Concluimos recordando en orden cronológico, sin nombrar cuanto ya citado en el curso del artículo, las obras del mismo género: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1977-1978), *Los hombres y sus sombras (Errores y miserias del IV Reich)* (1983), *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* (1983), *Teoría de las catástrofes* (1993), *Lluvia de ángeles sobre París* (1993-1994), *Los crímenes extraños*, trilogía escrita en 1996 y protagonizada por el inspector de policía Isidro Rodes y su ayudante Pepita Luján, compuesta por: “¡Han matado a Prokopius!”, “Crimen al otro lado del espejo”, “El asesinato de la luna llena”. Un cuarto episodio fue escrito en 2005-2006, “El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm”. Finalmente, durante su encarcelamiento en Carabanchel en 1975, escribió en versos *El Evangelio de Drácula*, homenaje a otro autor favorito, Bram Stoker, y publicado más veces.

En un período histórico en el que la fantasía era quizás el único medio de evasión y lo siniestro imperaba en la realidad, un ciudadano español podía permitirse con la escritura libertades prohibidas por el orden oficial. Unos directores de cine (Guillermo del Toro, Álex de la Iglesia, Agustí Villaronga) han hecho modernamente la misma elección del escritor, para que “el tema de la guerra aparezca en relación a elementos fantásticos y a emociones más propias del cine de entretenimiento que de un cine comprometido” (Messeguer, 2013: 48).

Las noches lúgubres, como mucha producción del autor, no obtuvieron mucho éxito, pero tempranamente fueron traducidas al italiano, de la segunda edición, (*Notti*, 1976) por Natale Rossi. Sastre recibió varios homenajes y premios en la Italia de esos años, donde en el ámbito cultural sobresalía la intelectualidad comunista. El mismo lo reconoció escribiendo: “Como narrador [...] podríamos considerar que soy un *novelista italiano*, puesto que en aquel país tuvieron a bien reconocer mis *Noches lúgubres* con el Premio Viareggio: Le notte [sic] lugubri se tituló allí esta obra” (*En el cuarto oscuro*: 14). En 1964, el régimen festejaba los XXV años de paz “con una fortísima campaña de publicidad en todo el país organizada por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga. Al mismo tiempo, para celebrar el vigésimo aniversario de la resistencia al fascismo y contrarrestar el poder de los medios oficiales españoles, se celebraba en Italia la exposición *España Libre*” (Haro García, 2010: 55). La coeva publicación de *Las noches lúgubres*, aunque mutilada, puede considerarse también como una muestra de libertad.

¹⁷ Sobre estas influencias véase el artículo de Silvia Monti (2004).

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- (*Noches*) Alfonso Sastre, *Las noches lúgubres*, Madrid: Horizonte, 1964.
- (“Manifiesto”) Alfonso Sastre, “Manifiesto del T. A. S.” (1950), en A. S.: *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid: Taurus, 1964, pp. 99-108.
- (“Sobre las formas”) Alfonso Sastre, “Sobre las formas ‘sociales’ del drama” (1952), en A. S.: *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid: Taurus, 1964, pp. 89-95.
- (“Poco más”) Alfonso Sastre, “Poco más que anécdotas ‘culturales’ alrededor de quince años (1950-1965)”, *Triunfo*, 507, Extra Año XXVII, 17/06/1972, pp. 81-85.
- (*Noches 73*) Alfonso Sastre, *Las noches lúgubres*, Madrid: Jucar, 1973.
- (*Notti*) Alfonso Sastre, *Le notti lugubri*, Roma: Editori Riuniti, 1976.
- (*Lumpen*) Alfonso Sastre, *Lumpen, marginación y jergonza*, Madrid: Legasa, 1980.
- (*La sangre*) Alfonso Sastre, “La sangre y la ceniza”, en A. S.: *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, edición de Magda Ruggeri Marchetti, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 135-296.
- (*Ejercicios de terror*) Alfonso Sastre, *Ejercicios de terror*, Hondarribia: Hiru, 1990.
- (*Las cintas magnéticas*) Alfonso Sastre, *Las cintas magnéticas*, Hondarribia: Hiru, 1994.
- (*Taberna*) Alfonso Sastre, *La taberna fantástica*, edición de Mariano de Paco, Madrid: Cátedra, 1995.
- (*Notas*) Alfonso Sastre, *Notas para una sonata en mi (menor)* [disponible en www.sastre-forest.com]
- (“Los lobos”) Alfonso Sastre, “Los lobos de La Pedriza bajo la luna llena”, en *En el cuarto oscuro. Ocho historias para un cine de terror*, Hondarribia: Hiru, 2012, pp. 237-245.
- (“Prefacio”) Alfonso Sastre, “Prefacio” [2002] a *En el cuarto oscuro. Ocho historias para un cine de terror*, Hondarribia: Hiru, 2012, pp. 23-27.
- (“Interior noche”) Alfonso Sastre, “Interior noche. Páginas apócrifas del diario nocturno de Alfonso Sastre”, en Id.: *En el cuarto oscuro. Ocho historias para un cine de terror*, Hondarribia: Hiru, 2012, pp. 7-21.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.
- ABELLÁN, Manuel L. (1984): “Literatura, censura y moral en el primer franquismo”, *Papers. Revista de Sociologia*, V. 21, pp. 153-172.

- ALDECOA, Ignacio (1980): *Cuentos*, edición de Josefina Rodríguez de Aldecoa, Madrid: Cátedra.
- ALETTA DE SYLVAS, Graciela (1999): “Entre lo gótico y lo fantástico: una lectura del tema del vampiro en la literatura argentina”, en Pont, Jaume (ed.): *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida: Edicions Universitat de Lleida, pp. 279-291.
- AUB, Max (1957): *Crimenes ejemplares*, México: Impresora Juan Pablos.
- BAJTIN, Michail (1979): *Estética e romanzo*, Torino: Einaudi.
- BARRAL, Carlos (2001): *Memorias. Años de penitencia. Los años sin excusa. Cuando las horas veloces*, Barcelona: Península.
- CARRIEDO, Gabino Alejandro (1961): *El corazón en un puño*, Santander: La Isla de los Ratonés.
- FREUD, Sigmund (1991): *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino: Bollati Boringhieri, pp. 269-307.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2000): *Le persone del verbo. Las personas del verbo*, a cura di Giovanna Calabrò, Napoli: Liguori.
- GRACIA GARCÍA, Jordi (2006): *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo. 1949-1962*, Barcelona: Anagrama.
- GRANDES, Almudena (2017): *Los pacientes del doctor García*, Barcelona: Tusquet [tr. it., *I pazienti del dottor García*, Milano: Guanda, 2018].
- HARO GARCÍA, Noemi de (2010): *Grabadores contra el franquismo*, Madrid: CSIC.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2010): “Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica”, *Signa*, 19, pp. 273-292.
- LOVECRAFT PHILLIPS, Howard (1984): *El horror en la literatura*, Madrid: Alianza.
- MARTÍN SANTOS, Luis (1992): *Tiempo de silencio*, Barcelona: Seix Barral.
- MESSEGUER, Manuel Nicolás (2013): “Criaturas de la guerra. Memorias traumáticas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo”, *Aletheia*, v. 23, n. 2, pp. 47-63.
- MONTI, Silvia (2004), “Alfonso Sastre y Edgar Allan Poe: una relación literaria”, en Floeck, Wilfried; Vilches de Frutos, María Francisca (eds.): *Teatro y Sociedad en la España Actual*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 115-127.
- ORLANDO, Francesco (2017): *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino: Einaudi.
- SAMANIEGO, Fernando (1982): “Alfonso Sastre: Engolfarse en el lenguaje me parece aburrido”, *El País*, <https://elpais.com/diario/1982/06/08/cultura>.
- TODOROV, Tzvetan (1981): *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti.
- VICENTE HERNANDO, César DE (2010): “Introducción” a A. S., *Teatro. Uranio 235. Escuadra hacia la muerte. La sangre y la ceniza*, Madrid: Akal.