

*El secadero de iguanas de Pedro Andreu como weird western*¹

ANDONI COSSÍO

MARTIN SIMONSON

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
(UPV/EHU)

Introducción

Pedro Andreu, nacido en Palma de Mallorca el 24 de septiembre de 1976, es un poeta y novelista ganador del prestigioso Premio de Poesía

1 Este artículo ha sido completado bajo el auspicio de la ayuda Predoctoral de Formación de Personal Investigador no Doctor (PRE_2017_1_0210 MOD.:A), otorgada por el Gobierno Vasco, y el grupo de investigación consolidado REWEST (IT 1026-16/ IT 1565-22), financiado por el Gobierno Vasco y la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Durante el proceso de análisis y redacción también hemos contado con el apoyo del proyecto de investigación “New Wests” (PGC2018-094659-B-C2), patrocinado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

“Blas de Otero” con su poemario *Partida entre canallas* (2001).² *El secadero de iguanas* (2010),³ ganadora del I Certamen Internacional de Novela Fantástica, fue la primera novela que publicó y en ella percibimos numerosos rasgos del género wéstern, así como también aquellos del subgénero *weird western* o extraño Oeste.

Cuando Andreu fue preguntado acerca de si la visualización de los personajes, el entorno y el momento histórico tenía una estética wéstern consciente, con un toque futurista/distópico, el autor contestó: “a medida que escribía la historia, cada vez lo tuve más claro, había mucho de wéstern en *El secadero de iguanas* [...] Y todo enmarcado en una atmósfera de distopía posapocalíptica” (Andreu, “Preguntas” sin paginar).⁴ En la conformación de los rasgos más prominentes de la novela también entra en juego la biografía del propio autor. En una breve nota autobiográfica, Andreu explica que trabajó en el pasado “en un albergue de montaña”, que vivió “en Sudamérica dos años como cooperante” (1999-2001) y que actualmente es empleado “en un centro para víctimas de violencia de género” (“Pedro” sin paginar). El trabajo en el albergue podría haber influido en las descripciones del motel de carretera en *El secadero de iguanas*, y su tiempo en Sudamérica, en la representación de un desierto situado en esa región. La novela transcurre en un espacio físico no definido, pero una correspondencia con el mundo real bien podría ser el entorno del río Iguana, el cual sería posible ubicar, por ejemplo, en las zonas más áridas del norte de México. La escasa vegetación que domina este espacio ribereño se limita a pitas (agaves), cactus, matorrales y una higuera chumba (Andreu, *Secadero* 43-44). Esta vegetación, y el paisaje que el río Iguana y

2 Una breve autobiografía novelada puede encontrarse en: www.muevetulengua.com/editorial/autor/pedro-andreu/. Otra más extensa con fechas concretas puede leerse en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Andreu_\(escritor\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Andreu_(escritor)).

3 La segunda impresión de la edición de Portal Editions (2011) que se ha utilizado en este estudio es la misma que la reimpresión en 2016 por Frida Ediciones (empresa que desde 2017 cambió su nombre a editorial Mueve Tu Lengua). En la edición de Frida tan solo se corrigieron algunas erratas mínimas.

4 Para leer las respuestas completas de Andreu, véase la sección “Entrevista con Pedro Andreu en el *saloon* del extraño Oeste” en el epílogo de este libro.

el rojizo barranco completan con los buitres, lagartos y cigarras, sitúan la acción en un espacio similar al del wéstern tradicional, aunque en este caso correspondiente a Sudamérica. Por otra parte, el trabajo en el centro para víctimas de violencia de género sin duda ofreció al autor la perspectiva femenina de este tipo de violencia, que queda representada en su novela principalmente mediante el personaje de Martina/Alicia.

Sin embargo, más que las fuentes estrictamente biográficas de la visión imaginativa del propio autor, el propósito del presente artículo reside en determinar cómo la obra de Andreu muestra varios rasgos del *weird western* que la conforma como un tipo de wéstern diferente del clásico, en la medida en que es marcadamente hispano, está situado en un marco temporal posapocalíptico, y tiene un fuerte componente de reivindicación feminista. Con este fin, ofreceremos primero un somero repaso de los rasgos fundamentales del wéstern literario tradicional; después haremos lo propio con las características correspondientes al subgénero de *weird western*, y finalmente analizaremos el carácter híbrido y transgresor de la novela de Andreu en el contexto de la vertiente española de los *weird western*.

El wéstern literario tradicional

Uno de los aspectos más llamativos de las narrativas que fueron tomando forma en el continente norteamericano fue la actualización de la idea del hombre primitivo, derivada del pensamiento de Rousseau y de los románticos posteriores. Este nuevo mito se origina, en gran medida, gracias a la presencia de una población nativa no europea. Tal y como sugiere Kenneth Rexroth, en la literatura norteamericana los “indios” ocupan el lugar que en la literatura europea estaba reservado para seres mitológicos (35). Sin embargo, el proceso de configuración de las narrativas sobre las experiencias en el Nuevo Mundo implicaba una transformación de los mitos previos, y las particulares condiciones de la idea de una frontera en constante movimiento hacia el Oeste. También intervinieron para alterar tanto el mito del noble salvaje como las historias y el carácter de los protagonistas.

En “Las aventuras del coronel Daniel Boone” (1784), John Filson tuvo que hacer frente al problema de cómo relacionar la idea de la frontera con el progreso, teniendo en cuenta que los colonizadores a menudo sucumbían ante los numerosos peligros, tales como el enfrentamiento con los nativos o la dureza del propio espacio físico. Filson, empero, no enfatiza el carácter indomable de la naturaleza ni sus dimensiones peligrosas, las posibilidades de muerte o la amenaza a la civilización. Al contrario; muestra un lado más benigno de la misma. La naturaleza es capaz de aliviar el cansancio mental y la melancolía de los protagonistas, por lo que Filson da a entender que, para triunfar, el auténtico héroe fronterizo norteamericano no solo debe actuar con decisión y energía, sino que debe hacerlo en sintonía con el entorno. La tenacidad y la paciencia se convierten en virtudes de primer orden para este nuevo héroe.⁵

Hacia finales del siglo XIX, con la desaparición de la frontera como lugar físico, el concepto en cuestión se convierte en objeto de estudio para explicar el carácter de los ciudadanos del Oeste norteamericano en particular, y de la nación en general. Las teorías del historiador Frederick Jackson Turner, formuladas en la década de 1890, postulan que la identidad norteamericana está íntimamente vinculada a la idea de la frontera. En palabras del propio Turner: “Up to our own day American history has been in a large degree the history of the colonization of the Great West. The existence of an area of free land, its continuous recession, and the advance of American settlement westward, explain American development” (72). Tal y como afirma Etulain, el énfasis de Turner en la frontera ayudó a mantener viva la tradición del salvaje Oeste, tal vez porque se trate de una visión más idealizada y menos cruda que la real (30).

Es en la obra del prolífico escritor Louis L’Amour (cuyo nombre real era Louis Dearborn LaMoore), cuyas novelas comenzaron a publicarse bajo su propio nombre en la década de 1950, donde encon-

5 Para un repaso más completo del significado del mito de Boone para el desarrollo de la idea del Oeste y la frontera en la cultura literaria norteamericana, véase Richard Slotkin 269-305.

tramos la expresión más determinante del wéstern clásico en el siglo xx. El propósito implícito de las novelas de L'Amour reside en ayudar a los americanos modernos, moralmente perdidos, a recuperar los valores primigenios de la nación (Etulain 95). *Hondo* (1953), la primera obra de L'Amour, versa sobre un hombre que ha convivido con los apaches, por lo que conoce de primera mano sus costumbres y forma de vida. A diferencia de lo que ocurre en las *dime novels*, L'Amour retoma la postura del dieciochesco Filson y se abstiene de retratar a los indios como unos bárbaros violentos y malvados; en lugar de ello, quedan definidos como una cultura diferente, de la que el hombre blanco puede y debe aprender.

Estos tópicos perpetuados por L'Amour constituyen la espina dorsal de la concepción clásica de la literatura del Oeste norteamericano: un argumento que gira en torno a hombres blancos que se someten a una serie de pruebas en un entorno fronterizo hostil, donde deben enfrentarse a feroces adversarios para salvaguardar los valores tradicionales y consolidar una sociedad en medio de un mundo caótico, dominado por las fuerzas desatadas de la naturaleza, y por la violencia. En cuanto a asuntos de género, los hombres son el motor del progreso y mueven los hilos de la historia y la civilización, mientras que las mujeres se ocupan de consolidar el entorno doméstico.

El género del *weird western*

Michael K. Johnson, Rebecca M. Lush y Sara L. Spurgeon explican que, aunque la perspectiva mítica de la salvaje colonización decimonónica del Oeste americano es el rasgo que caracteriza la literatura tradicional del Oeste en el imaginario colectivo, la maleabilidad, fuerza y poder evocador de sus temas permite a otros autores adaptarlos a nuevas realidades, abriendo la puerta a innumerables críticas y revisiones (1). El fin de dicha época histórica no ha impedido que el género siga vivo e inmerso en un constante proceso de renovación e hibridación (1). Johnson, Lush y Spurgeon también añaden que la ciencia ficción tiene muchas características en común con el wéstern, y que la apariencia de realismo que imposta este último tiene sus orígenes

en la literatura fantástica (2). De hecho, la incorporación de diversos géneros y la disonancia que produce dicha hibridación es una de las características que quizá mejor defina el género del Oeste (Johnson, Lush y Spurgeon 2).

Cynthia J. Miller sostiene que la primera expresión literaria del subgénero de *weird western* no es de reciente aparición, sino que se remonta al año 1868, cuando Edward Sylvester Ellis publicó la novela *The Huge Hunter, or, the Steam Man of the Prairies*.⁶ Johnson, Lush y Spurgeon proporcionan la siguiente definición para las obras enmarcadas dentro del *weird western*: “texts that utilize a hybrid genre format, blending canonical elements of the western with either science fiction, fantasy, horror, or some other component of speculative literature” (2). Paul Green proporciona otra perspectiva al dividir de una forma un tanto artificial el género por un lado en *weird westerns*, que mezcla elementos de terror, sobrenaturales o fantásticos, y por otro *science fiction westerns*, en el que temas de la ciencia ficción se mezclan con elementos del western tradicional (2).⁷ Sin embargo, la integración de las combinaciones genéricas a las que, en general, las obras son sujetas complica este tipo de subdivisiones para la mayoría de creaciones del subgénero del extraño Oeste.

Esto dificulta en ocasiones la definición de una obra concreta como *weird western* en lugar de simplemente *weird*. Tal y como afirma Stephen Graham Jones, el Oeste “It’s a literary landscape that changes with each rediscovery, each rearranging of the canon, each new way of considering what we thought we already knew” (435). Miller sostiene que los *weird westerns* otorgan una atención especial a cinco temas (heroísmo, humanidad, justicia, libertad y moralidad) que determinan la estructura de las obras (12). Esto, naturalmente, supone que las perspectivas tradicionales de la literatura del Oeste con respecto al género, raza, sexualidad y grupos indígenas van a ser actualizadas por

6 Véase Miller para un detallado resumen de *weird westerns* norteamericanos tempranos desde 1868 en diferentes medios de producción cultural (4-10).

7 Green también incluye en su clasificación el *weird menace western*, *space western*, *steampunk western* y *weird western romance* (2-3).

otras más acordes. De acuerdo con Miller, esta tendencia comenzó a partir de los años sesenta (5). No obstante, cabe recalcar que los *weird westerns* también pueden servir para legitimar las representaciones de raza o género de las obras del Oeste convencionales (Johnson, Lush y Spurgeon 25).

El *weird western* español

La creación artística de *weird westerns* no se ha limitado a Norteamérica únicamente, ni tampoco al uso del inglés como lengua vehicular. *El Sheriff* es una colección de novelas breves, de autoría desconocida, corte popular y con una periodicidad dominical, que introdujo las primeras obras originales en español encuadrables en el género del extraño Oeste. La colección comenzó su andadura el 27 de abril de 1929 bajo el sello de la editorial madrileña Prensa Moderna con la obra *La mano de los cuatro dedos*, y continuó expandiéndose hasta alcanzar un total de más de 150 volúmenes.⁸ A partir de 1933, la editorial Fénix, también de Madrid, fue la encargada de continuar con la colección hasta el número 272, titulado *La muerte de Arizona Jim* (1934). Entre las variopintas obras encontramos todo tipo de combinaciones que mezclan el wéstern con fantasía, horror y ciencia ficción. Por ejemplo, *Un ser de otro planeta* (1929, n.º 26), incluye la aparición de un ser mecánico (una especie de robot alienígena) al que el protagonista ha de enfrentarse y, asimismo, *El planeta perdido* (1931, n.º 96) trata de nuevo sobre formas de vida extraterrestres. *El castillo de la muerte* (1931, n.º 136), en cambio, mezcla el wéstern con el horror y la fantasía, una fusión que se repite en el caso de *El cadáver que mata* (1933, n.º 222) y *El criminal resucitado* (1934, n.º 262), ya que ambos narran historias sobre muertos vivientes con claras implicaciones mágicas. Debido al reducido espacio es imposible plasmar en pocas líneas la gran variedad que presenta la colección, pero como

8 El último número publicado por Prensa Moderna que hemos sido capaces de localizar es el 167, *Un drama en el aire*, que salió a la luz el 10 de julio de 1932.

muestra de esta diversidad es preciso añadir que da cabida a seres tan remotos al Oeste tradicional como los dinosaurios.

Tras el hiato de la Guerra Civil española, la producción de *weird westerns* nacionales no cesa a lo largo de las décadas que precedieron al nuevo milenio. Una compilación exhaustiva de todas las novelas que pueden adscribirse a este subgénero podría dar pie a una monografía. No obstante, es conveniente señalar ciertas obras destacadas que delinear la trayectoria de los extraños Oestes en España. En 1946, José Mallorquí experimentó en *Una sombra en Capistrano*, publicada por Ediciones Clíper, con el tema del fantasma asesino y la tensión que esta suposición genera en el lector. Los espectros y apariciones del otro mundo son un elemento recurrente en el *weird western* español y Raf Segrram (Rafael Segovia Ramos) es uno de los precursores de esta tradición con *El fantasma del peñascal*, publicado por Bruguera en 1959. Pero no todos los seres sobrenaturales se limitan a los fantasmas, en *Rancho Drácula* (Bruguera, 1960), Silver Kane (Francisco Ledesma) rescata de la colección de *El Sheriff* la combinación de la novela del Oeste con los vampiros. Silver Kane tampoco dudó en proporcionar nuevas versiones de espectros en el Oeste como en su obra *Yo colecciono muertos* (Bruguera, 1969), en la que las apariciones fantasmales orquestadas por los antagonistas dan lugar a una verídica. Donald Curtis (Juan Gallardo Muñoz) también escribió sobre vampiros, *Drácula West* (Búfalo, 1972), y fantasmas, *El tren de la calavera* (Búfalo, 1976), pero no dudó en experimentar con hombres lobo, *Luna de sangre y muerte* (Astri Diligencia, 1987), el monstruo de Frankenstein, *El monstruo va al Oeste* (Astri Diligencia, 1987), e incluso con no muertos de los que solo perdura su esqueleto, *Extraños pistoleros* (Astri Diligencia, 1992). Antes de estas tres últimas fechas de publicación, Gordon Lumas (José María Lloró Olivé) reinterpreta el elemento de los espectros en *Un fantasma armado de rifle* (Bruguera, 1977), sembrando en las mentes de los y las lectoras la probabilidad de que uno de estos seres esté detrás de los misteriosos asesinatos aparentemente anónimos que se han producido en público. Es preciso señalar que todas estas obras del siglo xx son en su mayoría wésterns tradicionales que únicamente ven algunos de sus elementos subvertidos por el entonces innovador componente *weird*

que se introduce.⁹ En ellos hay pocos atisbos de rasgos característicos españoles o de perspectivas novedosas respecto a los asuntos de género, raza, sexualidad y grupos indígenas que podemos encontrar transmutados en extraños Oestes más actuales.¹⁰

Acercándonos más a nuestros tiempos, la antología de relatos *Extraño Oeste* (2015) aúna ocho obras dentro de este subgénero escritas por ese mismo número de autores españoles, lo que implica una reinterpretación del subgénero desde numerosos puntos de vista pero que parten de un mismo origen nacional. Un breve repaso de cuatro de estos relatos nos ayuda a ilustrar estas diversas relecturas del género y su heterogeneidad desde una perspectiva española. Esto, a su vez, sirve para comprender mejor la razón por la cual *El secadero de iguanas* encaja a la perfección en este tipo de subgénero y el tipo de influencia que el país de origen del creador puede ejercer sobre los extraños Oestes.

En el relato de Diego Luis Sanromán, “Cuffs or Coffins (O te amarran o te matan)”, situado en el remoto condado de Rio Arriba, Nuevo México, el Oeste americano solo ha evolucionado tecnológicamente y los personajes tipo, espacios y la lucha entre indígenas e invasores siguen más presentes que nunca (81-101). En la época *hippy* de la década de 1960, los protagonistas escapan de Nueva York para refugiarse en el salvaje Oeste de Nuevo México y sobrevivir mediante hurtos y atracos. No dejan atrás una religión concreta en su nueva vida criminal, pero deben rechazar sus valores si pretenden mantenerse con vida (85-86). Esta falta de escrúpulos también se manifiesta en los nativos hispanizados que no dudan en emplear las tácticas más brutales en la lucha contra los colonos opresores (91-95, 97-99).

La narrativa tradicional del Oeste toma un nuevo cariz en “La ceremonia de Anubis”, de Raúl Herrero (103-132). El relato omite

9 Reemplazar, por ejemplo, al villano humano por un ser sobrenatural no implica cambios radicales respecto al género tradicional, al menos no más allá de la forma en la que las fuerzas del bien han de neutralizar a su enemigo.

10 Para las sinopsis de algunas de las obras mencionadas en este párrafo y otros *weird westerns* españoles adicionales diríjase a la siguiente entrada de blog: <https://bolsilibrosmemoriablog.wordpress.com/2020/11/23/fantasmas-en-el-oeste/>.

cualquier información precisa sobre el espacio y el tiempo dándole un toque universal; sin embargo, los detalles arquitectónicos, tecnológicos, culturales, sociales y morales nos permiten situar la historia hacia la mitad del siglo XIX. El primer elemento rompedor es el nombre “Anubis”, que alerta al público lector de que el relato tradicional va a ser transmutado (103). La mina, un elemento que en el western clásico se limitaba a colorear las localizaciones, es, en este caso, un escenario principal en el que es posible observar los resultados de las prácticas de reanimación de cadáveres que lleva a cabo el padre del protagonista (129).

Fernando López Guisado traslada en “Vacas” la frontera del Oeste a un espacio todavía más lejano, el planeta Marte en un futuro distante (133-149). El rol de los humanos buscafortunas se asemeja al que solía estar presente en la literatura tradicional del género, y aparecen víctimas de un maltrato continuo, sobre todo las mujeres, si bien con ciertas actualizaciones tecnológicas. Los colonos son sometidos a condiciones infrahumanas mediante un estricto control social y una droga llamada Zomvital™ (136). Esto los convierte en “vacas” que son pastoreadas por “cow-andreidas” responsables de ejercer una violencia deshumanizante para mantener el orden (136-137).

“Armas de fuego místico”, de José Óscar López, es una narrativa distópica situada en la península ibérica tras una serie de guerras nucleares en un futuro ultratecnológico con claras reminiscencias del Oeste americano (154). La Tierra se ha convertido casi en su totalidad en el salvaje Oeste, un lugar inhóspito del que la mayoría de la población sueña con escapar.¹¹ El Oeste en este relato se vuelve extraño también por los viajes en el tiempo (194-196), más propios del género de la ciencia ficción.

En resumen, existe una palpable falta de homogeneidad en los elementos tradicionales incorporados y subvertidos, pero también es

11 Aun así, la última frontera para los protagonistas aparece en un punto central de la Meseta Ibérica, cuyo límite lo marca un perímetro radiactivo, consecuencia de guerras pasadas (López 163).

fácil discernir, pese al prisma español, el ambiente wéstern y *weird* que los relatos desprenden y que los caracteriza.

Los rasgos del weird western en *El secadero de iguanas*

Andreu confirma que *El secadero de iguanas* encaja a la perfección en el subgénero llamado *weird western*, que hace una nueva lectura de la literatura del Oeste reinterpretando sus arquetipos tradicionales. Por ejemplo, afirma que “la protagonista, Martina, es una mujer fuerte y visceral que subvierte el rol que el patriarcado ha querido asignar a su género y que contrasta con la literatura canónica del Oeste, donde las mujeres tienen papeles secundarios, más bien planos, sin arco dramático” (Andreu, “Preguntas” sin paginar). Este cambio, que ya hemos descrito en las “cow-andreidas” del relato de López Guisado (136-137), es parte de diversos *weird westerns*, pero el tratamiento de Andreu se asemeja más a otra obra concreta. Johannes Fehrle indica de manera clara y concisa la forma en la que la novela *Girl in Landscape* (1998) de Jonathan Lethem subvierte la masculinidad imperante en las obras del Oeste convencionales de dos formas: convirtiendo en protagonista principal a una adolescente en la que se focaliza gran parte de la acción que interpreta la realidad para las y los lectores, y mostrando cómo los modelos de masculinidad tradicional son tan autodestructivos como dañinos para el resto de los componentes de la comunidad (203). En *El secadero de iguanas* ese papel lo cumplen las figuras de la menor Martina y su padre Edgardo, respectivamente. También existen paralelismos con la estructura de *Girl in Landscape*; el fallecimiento de un personaje femenino estabilizador en el núcleo familiar rompe la armonía existente, que no se recupera hasta el final de la novela, una vez que la protagonista ha alcanzado la madurez (Fehrle 203). En *El secadero de iguanas*, la figura materna de la familia de Martina y Alberto desaparece tras el nacimiento de ellos (Andreu, *Secadero* 39). Sin embargo, a diferencia de *Girl in Landscape*, en *El secadero de iguanas* la paz y tranquilidad que llega con la vida adulta y el cambio de nombre de Martina a Alicia no dura mucho, al menos

narrativamente hablando.¹² La violencia con la que Edgardo castiga a su entorno familiar queda replicada por la nueva pareja de Alicia, “el falso Ramón”, y su hijo, cuyo temperamento es incontrolable.

Desde niña Martina es fuerte, atrevida y desafiante (Andreu, *Secadero* 35), y toma la iniciativa en todo momento, arrastrando a su hermano con sus decisiones, como cuando lo convence para ir a pasar el día al barranco a escondidas de su padre (42-45). Martina muestra una decisión similar al abordar sus relaciones sexuales, y nunca permite ser doblegada eligiendo libremente a sus parejas, que nunca habrían sido aprobadas por su progenitor (54-55, 61-62). Ella es dueña de su destino, pero sus decisiones la empujan a convertirse en víctima de la constante violencia de su padre. Estos actos violentos alcanzan su punto álgido cuando Edgardo desfigura la cara de Martina y le despoja de todos sus libros menos de la obra de ficción *Manual de insurgencia* de Jacobo Saldívar, que su hermano Alberto consigue preservar (71-72).

Sin embargo, lejos de victimizar a Martina, Andreu retrata el suceso como un antes y un después en la relación de Martina y Alberto con su padre Edgardo: “Había perdido toda autoridad sobre ellos. Tras lo ocurrido con Ramón y la paliza a su hija, ya no lo respetaban” (75). El cambio en la relación tiene todavía un impacto más profundo. Pasado el tiempo, Alberto y Martina se dan cuenta que su padre obstaculiza la felicidad de ambos, y toman la decisión de asesinarlo para poder empezar a vivir de nuevo. Que la transformación de Martina en Alicia esté cimentada en este crimen refuerza de nuevo la determinación de Martina por elegir su propio camino en la vida. Esto queda claro cuando la nueva Martina, Alicia, advierte al Ramón

12 El renacer de Martina comienza con el nuevo nombre que le asigna Santiago, el inesperado huésped que comienza a vivir con ella en el hotel: “Alicia, pensaba, y atrás quedó todo su pasado. Tanto horror y locura. Alicia... y borró de un latigazo a Ramón, a su hermano, a Edgardo y a Magdalena, a los gitanos, las tardes en el secadero de iguanas, el día en que perdió su virginidad, la maldición y el dolor que pesaban sobre aquella otra mujer que había sido: la lejana Martina” (Andreu, *Secadero* 94). Durante los siguientes dos años la vida de Alicia no puede ser mejor, aunque yace temerosa de un súbito cambio del destino que le haga volver a experimentar las agonías del pasado.

impostor tras la paliza que le propina este: “el único tipo que me trató como tú ayer me trataste está plantado debajo de una de las cruces del patio. Lo maté de media docena de disparos. A mí nadie me dice lo que tengo que hacer. Si no fuera porque no hay más hombres en este desierto, te habría abierto la tripa a balazos mientras estabas atado” (135). Esta ferocidad es comprensible para el público lector, ya que Alicia depende y ha dependido siempre de su autoprotección para su supervivencia.

También en relación con Martina/Alicia, pero dirigiendo el foco hacia el impacto sobre ella de otro grupo de personajes, Andreu explica que en su versión del extraño Oeste “las tribus de nativos americanos se ven sustituidas por un clan gitano aunque, al igual que ellos, son nómadas y tienen una estrecha relación con el mundo salvaje y sobrenatural; son, como los indios, una minoría étnica despreciada por el hombre blanco, temida, malentendida, símbolo de libertad y vida genuina y áspera” (Andreu, “Preguntas” sin paginar). Mientras que el western clásico se caracteriza por sostener una conceptualización del Otro muy negativa para cualquier colectivo que no sea el del hombre blanco, los *weird westerns* le dan una vuelta de tuerca o un enfoque nuevo por completo. Esto es observable en *Girl in Landscape*, ya que el Otro es representado como benigno e importante en el desarrollo de la protagonista (Fehrlé 218). *El secadero de iguanas* sigue esta misma tendencia de representar en tono positivo la alteridad y de otorgar a los gitanos un papel central en la evolución de Martina/Alicia.

La “racialización” de los gitanos es clara, pero el narrador nos acerca a ellos y no son del todo un Otro incomprensible y deshumanizado; por el contrario, podemos empatizar con ellos e incluso llegar a entenderlos. De esa manera la perspectiva de Edgardo queda relegada a una visión llena de prejuicios sin fundamento, alguien que no desea comprender a ese Otro y que solo busca culpables de su cruel destino. Tal y como afirma en uno de los pasajes del libro, “cada vez que llegan, ocurren desgracias” (Andreu, *Secadero* 57). Los prejuicios de Edgardo son adoptados por su hijo Alberto también, aunque más tarde logra desligarse de ellos (59). Únicamente Martina, iluminada por el fantasma de su difunta madre, hace un esfuerzo por conocerlos y entender su forma de vida y cultura desde el principio (59).

La estrecha relación de los gitanos con lo sobrenatural se va revelando paulatinamente a lo largo de la obra. En esta conexión percibimos una fuerte influencia del género fantástico, cuyos rasgos suelen ser incorporados por las obras del extraño Oeste. Andreu confirma en la entrevista que, para él, los cingaros de su novela presentan patrones fantásticos, aunque recalca que “es una fantasía ‘sucía’, de una dureza a veces cruel” (Andreu, “Preguntas” sin paginar), porque se trata de una magia relacionada con la muerte. La madre sin nombre del patriarca Genaro nos traslada al primer elemento fantástico claro, la habilidad de esta mujer de predecir el futuro con certeza, como el público lector descubrirá a lo largo del libro, y sus incursiones en el mundo de los espíritus que le permite comunicarse con los difuntos como Magdalena, la madre de los mellizos (Andreu, *Secadero* 61). También se nos explica más tarde que los cingaros tienen la importante labor de recoger las almas de los muertos y llevarlas con ellos, como hacen con Magdalena y también con Edgardo, aunque por medio de la fuerza (98). Martina no puede unirse a ellos más que cuando finalmente comienza a formar parte de los muertos, como todos sus conocidos, amantes y familiares lo han hecho anteriormente (195-199). Cuando Alicia fallece, el público lector se sumerge de lleno en el mundo de los espíritus, reencontrándose con los difuntos Edgardo, Magdalena, Jacobo, Ramón (el verdadero), Santiago y Alberto (195-197). En este punto ya no cabe duda de que los cingaros tienen el rol de recolectar las almas errantes y vagar con ellas de lugar en lugar (196). El objetivo de los gitanos es el de devolver la paz a las almas, que se limpian de rencores y del dolor pasado, como Alicia, que por fin es liberada del sufrimiento vital (198).

Los *djins* son otro elemento fantástico mencionado al comienzo de la novela (17). Al contrario que el clan de los cingaros, los *djins* sí que son verdaderamente peligrosos, sobre todo por la pasión que despiertan en los hombres incautos. La historia de Jacobo narra la mística aparición de este ser, su único amor verdadero, la epidemia que desató en la región rural donde Jacobo vivía y sus esfuerzos por protegerla a pesar de la oposición de sus vecinos y la muerte de sus plantas y animales (149-158). Tras enfermar Jacobo por una mordedura de la *djin*, esta cuida de él hasta que, fruto de la desesperanza,

acaba suicidándose (155-157), recuerdo que Jacobo guarda con gran dolor (157). El elemento fantástico en esta novela es vinculado una vez más con sentimientos de tristeza o muerte.

El último rasgo compartido con la literatura fantástica, que se remonta quizá al Romanticismo, es la utilización de la “falacia patética”, el uso de fenómenos atmosféricos para enfatizar episodios dramáticos en la trama. Es un hecho notable que en una región en la que escasea el agua y en la que deja de llover durante años, la lluvia coincide con la muerte de ciertos personajes. El día del asesinato de Edgardo por parte de sus hijos Alberto y Martina, llueve casi por primera vez en diez años (Andreu, *Secadero* 78). La lluvia en este episodio puede ser interpretada como elemento purificador que permite un nuevo y esperanzador comienzo, que no puede materializarse hasta el alcohólico padre de los mellizos fallezca. En especial para Martina, por ello es importante recalcar que es ella quien le quita la vida en última instancia (81). Este renacer también se enfatiza con las “hierbas tiernas e incluso [...] margaritas silvestres” que cubren el secadero tras el aguacero, pero que están condenadas a marchitarse (85-86). Este proceso se repite tras la muerte de Alicia con la aparición de “flores amarillas, amapolas y briznas tiernas de hierba” (202). Del mismo modo, Martina, sin ninguna familia a su lado, una vez que Alberto se ha entregado a las fuerzas de la autoridad por el asesinato de su padre (85), renace, pero se intuye y sugiere que no tardará en sufrir el mismo destino que la vegetación temporal del secadero. La lluvia marca una vez más otro momento crucial en la nueva vida de Martina como Alicia. La marcha de Santiago en busca de otros supervivientes le hace perder su relación más satisfactoria, y marca otra fase en la experiencia vital de Alicia, esta vez como madre (108-109). Más tarde, intensas precipitaciones anuncian de nuevo dos eventos cruciales en la novela: el primer desamor de Lucas y el suicidio de Jacobo (172-175). Finalmente, las nubes y la tormenta eléctrica que se avecinan vaticinan la muerte de Alicia y por ende la soledad absoluta de Lucas (192-194). El realismo mágico que emana de la unión de las vidas de los personajes y la lluvia eleva a este fenómeno atmosférico a un nivel casi mítico, que se vuelve aún más conmovedor por el entorno desértico y árido —típico del wés-tern— que los personajes habitan.

No todo es fantasía en el *weird western* de Andreu, como él mismo expresa: “La ciencia ficción, por su parte, cobra importancia en el momento en que una misteriosa pandemia arrasa el mundo y la novela se convierte en un relato posapocalíptico” (“Preguntas” sin paginar). Esto transforma *de facto* la región en un lugar sin ley ni autoridad, donde sus habitantes se toman la justicia por su mano en un salvaje Oeste futurista. La llegada del falso Ramón perturba la paz y felicidad de Alicia y por primera vez, dominada por la Martina del pasado, deja de pensar en el bienestar de su hijo Lucas y corre el riesgo de acoger al expresidiario en su hogar (123-124). Las aparentes buenas intenciones y gestos de cariño del falso Ramón no engañan a Alicia, que no olvida su pasado en la cárcel (129). El impostor no tarda mucho en mostrar su lado más violento con Lucas y Alicia (130-131, 133), que solo consigue apaciguar Jacobo al atarlo a la higuera. Esto lleva a que “los arquetipos del *sheriff* y el forajido, aquí se ven sustituidos por un viejo escritor (junto a su nieto postizo) y un exconvicto que se hace pasar por otra persona” (Andreu, “Preguntas” sin paginar).

Lo más importante a tener en cuenta es que, a pesar de la crudeza de la vida en la región de Río Seco al comienzo de la obra, la ley castiga y encarcela a los criminales; hay una sensación de orden. Para que el extraño Oeste de Andreu se convierta en salvaje, es necesario que la temática apocalíptica de la ciencia ficción lleve a los personajes a situaciones límite sin repercusiones para su libertad. En ese punto quizá se legitima el género clásico ya que la falta de ley saca lo peor de algunos seres humanos.

Finalmente, el elemento de la ciencia ficción más rompedor que *El secadero de iguanas* incorpora y que contrasta con el género clásico es una visión de la descolonización o caída de la civilización humana. La pandemia ha vaciado las ciudades, pueblos y asentamientos del continente y ahora en las urbes: “Los barrios estaban tomados por malas hierbas y árboles descuidados. Manadas de perros y bandadas de pájaros de todas las especies eran ahora los dueños de sus calles y azoteas” (Andreu, *Secadero* 207-208). Lucas se convierte en una especie de llanero solitario que necesita estar continuamente en camino hacia una nueva frontera para mantener su salud mental (208-209). La esperanza de encontrar alguien con vida en el mundo es cada vez

menor y la libertad liberadora que al principio experimenta pronto se convierte en opresiva e insoportable (209-210). No sabemos qué ocurre una vez que Lucas establece contacto con un grupo de supervivientes en una región verde y muy diferente al desierto, pero incluso este milagro no es halagüeño por el atropello de la niña con su automóvil (212-213). Los rasgos de la ciencia ficción son tan lúgubres como los de la fantasía; su papel es empujar a los personajes más cerca del abismo si cabe, aunque ese abismo es, de acuerdo con Andreu, su única posible salvación.

Conclusión

A lo largo del presente trabajo hemos podido constatar que *El secadero de iguanas* pertenece al subgénero del *weird western*. Por un lado, actualiza varios de los rasgos clásicos del wéstern tradicional, como la legitimación de la violencia para sobrevivir en un entorno hostil, que queda subvertida no solo por el objeto de la violencia —en este caso, el hombre blanco—, sino también por la agente de la misma, una mujer joven que se niega a ser domesticada. El tratamiento del Otro que sabe desenvolverse en el entorno fronterizo y hostil también se modifica. Edgardo, el hombre blanco, no es capaz de aprender de los gitanos, ni de adaptarse al entorno para sentar las bases de una nueva comunidad, liberada de las ataduras culturales del pasado, sino que perpetúa los rasgos que hicieron imposible la convivencia tanto con el entorno natural como con el Otro. En la novela de Andreu, esta doble carencia queda simbólicamente retratada como uno de los factores que pudieron haber llevado a la antigua civilización a la ruina para empezar. A diferencia del wéstern clásico, aquí es una mujer y no un hombre quien aprende a integrar la sabiduría ancestral representada por el Otro, y hace posible el atisbo de una nueva esperanza futura.

Por otro lado, el componente *weird* está presente, como hemos visto, en el marco espaciotemporal de la novela, situada como está en un futuro posapocalíptico con tintes claramente fantásticos. La geografía mantiene un parecido evidente con el Oeste clásico, pero el espacio queda sutilmente actualizado por la presencia de seres fantás-

ticos como los *djins*, y la relación entre los gitanos y las almas de los muertos, entre otras cosas. También se altera la concepción cultural de la geografía, puesto que el entorno es completamente hispano. En esto, y en otras cuestiones —tales como el retrato de un salvaje Oeste profundamente indeseable, y la necesidad de redefinir la moralidad cristiana tradicional para sobrevivir— la novela de Andreu se asemeja a otros relatos de *weird westerns* escritos por autores españoles, pero en especial a aquellos publicados en el siglo XXI.

Bibliografía

- ANDREU, Pedro. “Pedro Andreu”. *Mueve tu lengua*, <www.muevetu.lengua.com/editorial/autor/pedro-andreu/> (acceso 11 de enero, 2022).
- “Re: Preguntas para Pedro Andreu”. Cuestionario realizado por Andoni Cossío y Martin Simonson, 19 de noviembre, 2021.
- *El secadero de iguanas*. Vitoria-Gasteiz: Portal Editions, 2011.
- ETULAIN, Richard W. *Telling Western Stories: From Buffalo Bill to Larry McMurtry*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1999.
- FEHRLE, Johannes. “Defamiliarizing the Western on the Extraterrestrial Frontier”. *Weird Westerns: Race, Gender, Genre*. Eds. Kerry Fine, Michael K. Johnson, Rebecca M. Lush y Sara L. Spurgeon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2020, pp. 199-230.
- GREEN, Paul. *Encyclopedia of Weird Westerns: Supernatural and Science Fiction Elements in Novels, Pulps, Comics, Films, Television and Games*. 2ª ed. Jefferson: McFarland, 2016.
- HERRERO, Raúl. “La ceremonia de Anubis”. *Extraño Oeste*. Eds. Iván Humanes y Raúl Herrero. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2015, pp. 105-132.
- JOHNSON, Michael K., Rebecca M. LUSH, y Sara L. SPURGEON. “Introduction: Westworld(s): Race, Gender and Genre in the Weird Western”. *Weird Westerns: Race, Gender, Genre*. Ed. Kerry Fine, Michael K. Johnson, Rebecca M. Lush y Sara L. Spurgeon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2020, pp. 1-36.

- JONES, Stephen Graham. "Afterword: This Is (Not) the End". *Weird Westerns: Race, Gender, Genre*. Eds. Kerry Fine, Michael K. Johnson, Rebecca M. Lush y Sara L. Spurgeon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2020, pp. 433-436.
- LÓPEZ, José Óscar. "Armas de fuego místico". *Extraño Oeste*. Eds. Iván Humanes y Raúl Herrero. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2015, pp. 151-196.
- LÓPEZ GUIASADO, Fernando. "Vacas". *Extraño Oeste*. Eds. Iván Humanes y Raúl Herrero. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2015, pp. 133-149.
- MILLER, Cynthia J. "Introduction". *Encyclopedia of Weird Westerns: Supernatural and Science Fiction Elements in Novels, Pulps, Comics, Films, Television and Games*. Paul Green, 2ª ed. Jefferson: McFarland, 2016, pp. 4-13.
- REXROTH, Kenneth. "Classics Revisited LXI: Parkman's History". *Saturday Review of Literature*, 24 de febrero, 1968.
- SANROMÁN, Diego Luis. "Cuffs or Coffins (O te amarran o te matan)". *Extraño Oeste*. Eds. Iván Humanes y Raúl Herrero. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2015, pp. 81-101.
- SLOTKIN, Richard. *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- TURNER, Frederick Jackson. "Problems in American History". *The Early Writings of Frederick Jackson Turner*. Madison: University of Wisconsin Press, 1938, pp. 71-83.