



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Las metamorfosis, el doble y el mundo onírico
en los cuentos fantásticos de José María Merino**

TESIS

Que para optar por el grado de:

Doctora en Letras Españolas

Presenta

Claudia Cabrera Espinosa

Tutora

Dra. María de Lourdes Franco Bagnouls

Comité tutor

Dra. Tatiana Aguilar Álvarez Bay

Dr. José María Villarías Zugazagoitia

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

Ciudad Universitaria

Ciudad de México

Mayo de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	2
1. El relato fantástico y la poética de José María Merino	6
1.1. El origen del relato fantástico	6
1.2. Definición de lo fantástico	19
1.2.1. Lo fantástico antes de Todorov	19
1.2.2. Definición actual de lo fantástico y sus características	24
1.2.3. La transformación del género fantástico	33
1.3. La literatura fantástica en la narrativa española	38
1.4. La existencia de una segunda realidad: la poética de José María Merino en el marco de lo fantástico	48
2. Las metamorfosis en la narrativa breve de José María Merino	77
2.1. Recuperación de mitos y leyendas	88
3. La figura del doble en la narrativa breve de José María Merino	131
3.1. Duplicidad física	149
3.2. Duplicidad psicológica	168
4. El papel de los sueños y las ensoñaciones en los cuentos de José María Merino	179
4.1. Imbricación de los sueños y la vigilia	187
4.2. Los sueños y la ficción	206
4.3. Sueños premonitorios	215
Conclusiones	218
Bibliohemerografía	223

Introducción

José María Merino, nacido en La Coruña, en 1941, ha incursionado en la poesía, la novela, el cuento, el microrrelato, el ensayo y la literatura infantil y juvenil. Su narrativa de ficción incluye novela histórica, género en el que destacan *Las visiones de Lucrecia y la ruina de la Nueva Restauración* (1996), la trilogía *Las crónicas mestizas y Musa décima* (2016); siete libros de cuentos predominantemente fantásticos;¹ un libro de cuentos de ciencia ficción (*Las puertas de lo posible: cuentos de pasado mañana*, 2008) y los microrrelatos recogidos en *La glorieta de los fugitivos* (2007), además de una variedad de novelas y *nouvelles* en las que se mezclan el realismo, lo extraño y lo onírico.

También ha publicado cuatro libros de ensayos, dos de memorias y cuatro de poesía, así como varias antologías, adaptaciones y obras escritas en coautoría, generalmente junto con Juan Pedro Aparicio y Luis Mateo Díez,² con quien conforma el Grupo literario leonés.

Entre los premios que ha recibido destacan el Premio Nacional de la Crítica 1986, por *La orilla oscura*; el Premio Miguel Delibes 1996, por *Las visiones de Lucrecia*; El VII Premio NH 2002 de relatos, por *Días imaginarios*; el Premio Torrente Ballester 2006, por *La glorieta de los fugitivos*; el Premio Castilla y León de las Letras 2008; el Premio Nacional de Narrativa 2013 y el Premio de la Crítica de Castilla y León 2013, por *El río del Edén*.

¹ *Cuentos del reino secreto* (1982), *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), *Cuentos de los días raros* (2004), *El libro de las horas contadas* (2011), *La trama oculta* (2014) y *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017).

² Junto con J.P. Aparicio y L.M. Díez: *Sabino Ordás: Las cenizas del fénix* (1985), *Cuentos de la calle de la Rúa* (1997), *Palabras en la nieve: un filandón* (2007), *Cuentos del gallo de oro* (2008). Con J.P. Aparicio: *Los caminos del Esla* (1980), *Del cuento literario* (2007).

A lo largo de más de treinta años de escritura creativa, José María Merino ha demostrado ser uno de los representantes más importantes del género fantástico en España y, en especial, del relato. En el conjunto de su obra es posible apreciar una transformación significativa en el transcurso del tiempo. Sus primeros relatos se desarrollan dentro de un ambiente rural leonés; más adelante, el autor sitúa sus ficciones en la capital española y, en sus producciones ulteriores, los personajes se encuentran en locaciones ambiguas, o bien, en territorios ajenos al planeta Tierra. Asimismo, su narrativa ha tendido hacia la brevedad, desde que en 2002 publicara su primer libro de microrrelatos: *Días imaginarios*, aunque no por ello ha suspendido su producción de novelas. *Musa décima*, publicada en 2016, es la última de ellas.

En nuestro país se le han dedicado escasos estudios a la creación literaria de este autor. En España, en donde la obra del escritor leonés (por su origen familiar, aunque nacido en Galicia) ha sido objeto de un mayor número de investigaciones, observamos que los análisis más exhaustivos fueron realizados hace más de una década,³ lo que deja fuera los libros de relatos publicados desde entonces: *Cuentos de los días raros* (2004), *Las puertas de lo posible: cuentos de pasado mañana* (2008), *El libro de las horas contadas* (2011), *La trama oculta* (2014) y *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017).

Aunque las publicaciones más recientes sobre literatura española fantástica suelen incluir artículos y ensayos sobre José María Merino, y en los últimos años se ha llevado a cabo una serie de congresos en torno a la obra del grupo literario leonés,⁴ hace más de una

³ A. Candau, *La obra narrativa de José María Merino*, León, Diputación Provincial, 1992; Á. Encinar, *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, León, Edilesa, 2000 y Cheng Chan Lee, *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Universidad de Valladolid, 2005 (serie Literatura, 64). Este último abarca la producción literaria del autor hasta el año 2000.

⁴ En octubre de 2016 se celebró en la Universidad de Alcalá de Henares el Congreso Internacional “El arte de contar”, dedicado a José María Merino y Luis Mateo Díez. En octubre de 2017 se llevó a cabo el “Congreso Internacional Sabino Ordás”, en donde se presentaron estudios sobre el grupo literario leonés.

década que no se realiza un estudio sobre el conjunto de la narrativa breve de Merino, como nos proponemos hacer en los siguientes capítulos, desde tres líneas temáticas puntuales: la recuperación del mito de las metamorfosis, el doble y la relación entre el mundo onírico y el de la vigilia.

El objetivo de este trabajo es realizar un estudio de las transformaciones de los personajes de la obra breve de Merino —metamorfosis y duplicidades—, así como establecer la intencionalidad y el sentido metafórico de éstas, con miras a determinar si los relatos pertenecen a lo fantástico o a lo neofantástico y bajo la hipótesis de que la mayoría de sus primeros cuentos forman parte del primero y, su obra posterior, del segundo. Para ello se estudiarán las distintas definiciones de lo fantástico, la poética del autor en torno al género y los motivos recurrentes en su obra: las metamorfosis, el doble y la interrelación entre el sueño y la realidad de los personajes.

En el primer capítulo se estudiará el género fantástico y, en particular, del cuento español fantástico, con base en la teoría de Tzvetan Todorov, Roger Caillois y Louis Vax, por un lado, y de Antonio Risco, David Roas, Ana Casas, Ana María Barrenechea, Juan Herrero Cecilia y Jaime Alazraki, por otro, con el fin de situar a José María Merino dentro de esta tradición. Asimismo, se expondrá la poética de Merino destacando sus estrategias narrativas —metaficción, *mise en abîme*, apócrifos— y la recurrencia de ciertos temas en su obra. Finalmente, se buscará determinar cómo se han modificado los ambientes en la obra de Merino con el paso del tiempo y la influencia que éstos tienen en los temas de sus cuentos, dado que observamos una relación entre los contextos rurales y los mitos y las leyendas; los urbanos y los problemas sociales y las cuestiones de identidad españoles, y los futuristas con los mundos distópicos.

En el segundo capítulo, dedicado a las metamorfosis, se estudiará la manera en que el autor leonés recupera los mitos provenientes de diversas fuentes clásicas y literarias. Se analizará la intencionalidad de las transformaciones —si es que se trata de la crítica o denuncia de una situación— y se destacará la importancia del lenguaje manifiesta en la trama de los relatos.

En el tercer capítulo, que abordará el tema del doble, nos centraremos en lo concerniente a la identidad y al tipo de duplicidad que se presenta en cada caso, con base en la categorización de Juan Bargalló. Al igual que en el segundo capítulo, nos enfocaremos en la intencionalidad de los fenómenos fantásticos, con el fin de comprender la metáfora que entraña el desdoblamiento físico o psíquico del ser humano.

El cuarto y último capítulo se dedicará a descubrir la influencia de los sueños en la vida de los personajes de los relatos de Merino —que forman una parte constitutiva de la realidad para el autor leonés—, ya sea mediante ensoñaciones o premoniciones, o a través de las imbricaciones entre el mundo onírico y el de la vigilia, es decir, de las consecuencias de lo soñado en el plano de lo real.

1. El relato fantástico y la poética de José María Merino

[...] la literatura fantástica es la más antigua. Empieza por la mitología, por la cosmogonía, y se llega muy tardíamente a la novela, por ejemplo, o al cuento. Se empieza por el mito, luego se llega al razonamiento, y luego muy tardíamente a la literatura realista. La literatura es esencialmente fantástica.

Jorge Luis Borges

Entendemos por literatura fantástica aquella en la que una narración de tipo realista es transgredida por un fenómeno que no sigue las leyes del mundo descrito en el relato, generando un conflicto tanto en los personajes como en el paradigma de realidad del lector implícito.

En este capítulo abordaremos el camino que hemos seguido para llegar a esta definición, así como los conceptos de los estudiosos más relevantes del género en la última centuria. Para ello tomaremos al mito como punto de partida, dada su importancia en la narrativa de José María Merino y debido a que observamos en sus relatos una recuperación de éstos.

1.1 El origen del relato fantástico

Desde los albores de la humanidad, el hombre ha acudido a lo sobrenatural cuando las explicaciones que tiene a su alcance sobre los fenómenos que lo rodean le han resultado insuficientes. En un principio, los mitos le sirvieron para dar sentido a las misteriosas transformaciones de la naturaleza: las fases de la luna, los cambios de la posición del sol o los eclipses; no obstante, como bien apunta Roger Caillois, no debe concluirse que la

mitología sea “una especie de traducción poética de los fenómenos atmosféricos.”⁵ Los mitos, que antaño respondían a las preguntas sobre el origen del mundo, en la actualidad procuran resolver cuestiones sobre la identidad del ser humano que la ciencia y la lógica no pueden atender. Hace mucho tiempo que la mitología perdió su valor religioso, pero, como apunta Mircea Eliade, sigue teniendo vida “en el sentido de proporcionar modelos de conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia.”⁶

Aunque desde el llamado “Siglo de las Luces” el ser humano trató de combatir las supersticiones imponiendo el racionalismo a la civilización, los mitos han persistido y continúan siendo hasta nuestros días un paradigma cultural y una fuente inagotable de la que no ha dejado de abreviar la ficción literaria de diversas latitudes. *La tempestad*, de Shakespeare, *Pigmalion*, de Shaw y el *Ulyses*, de Joyce, son sólo algunos ejemplos de grandes obras cuyo germen se encuentra en la mitología, y no olvidemos que *Frankenstein*, de Mary Shelley, lleva como subtítulo *El moderno Prometeo*.

La mitología griega, que permea la cultura occidental, atraviesa el filtro de los autores latinos —Ovidio, Plauto, Terencio, Virgilio, entre muchos otros—, llega a la literatura moderna —ya sea en forma de poesía, drama o prosa— e impregna cientos de obras literarias sobre héroes, magia, metamorfosis y hazañas sobrenaturales. Pero ésta no es, de ninguna manera, la única influencia de este tipo en el mundo ibérico. La presencia de los reinos musulmanes en la Península permitió el desarrollo de una cultura colmada de elementos orientales. Ignacio Soldevila afirma que sus historias circularon primero oralmente y, más tarde, en las bibliotecas de Al-Andalus, y se refiere a ellas como toda “una acumulación de historias míticas, relatos religiosos y anécdotas populares, junto con

⁵ R. Caillois, *El mito y el hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 20.

⁶ M. Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991, p. 5.

relatos protagonizados por animales [...] procedentes de los diferentes pueblos orientales con los que se fue cruzando el heterogéneo conjunto social liderado originalmente por los árabes”⁷. A este rico legado, que incluye las literaturas egipcia e india, debe sumarse el influjo que tuvo, en siglos posteriores, la cosmogonía prehispánica, que puede apreciarse en relatos contemporáneos.

El mito acompaña al hombre en la oralidad y luego en la escritura y trasciende los límites de los géneros literarios. Enriquece la creación literaria y, a su vez, la literatura lo nutre mediante la continuación, la reescritura y la modificación de su narrativa. Como apunta Pierre Brunel: “Parler de loin, telle est la fonction du mythe, même quand il est actualisé. L’ouvre moderne qui s’en inspire passe par une parole si ancienne qu’elle finit par apparaître comme une parole originelle.”⁸ Esta literatura, que antiguamente explicó el funcionamiento del mundo, fue perdiendo su vigencia en cuanto a asidero al que acudía el hombre en busca de un ser superior que lo protegiera. La secularización de la sociedad y la pérdida de la fe redujeron el poder de lo religioso en el orden social, pero no lograron que la mitología, con sus historias imaginarias sobre personajes divinos o humanos, dejara de impregnar el mundo de lo maravilloso y de lo fantástico, pues ésta trata cuestiones que van más allá de la temporalidad histórica. Juan Herrero Cecilia señala que los esquemas narrativos de estas historias ponen en escena “el enfrentamiento entre fuerzas antagónicas primordiales [...] de cuyo combate surgió el universo [...] o entre fuerzas y aspiraciones que entran en conflicto dentro del alma misma del individuo humano que debe dar una orientación al significado problemático de su destino y a su relación con el otro y con el

⁷ I. Soldevila, “Al margen de la realidad y la verosimilitud. Narrativa y fantasía”, en M. J. Fariña y D. Troncoso (eds.), *Sobre literatura fantástica*, Servicio de Publicacións Universidad de Vigo, 2001, p. 33.

⁸ P. Brunel, “Mythe et destin. 1930-1960: un ‘nouveau miracle grec’?”, en J. Herrero Cecilia y M. Morales, *La reescritura de los mitos en la literatura*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 61.

mundo.”⁹ En esta última función de los mitos radica su carácter atemporal, pues aunque el hombre, gracias al desarrollo de la ciencia, sea capaz de comprender la mayoría de las leyes naturales que mueven al mundo, su lógica nunca podrá abarcarlo todo, y aun si esto ocurriera, como afirma Ana Barrenechea, “el miedo a la muerte inevitable continuará alimentando la posibilidad de imaginaciones fantásticas como alimentó los mitos.”¹⁰

Pero el miedo a la muerte, aunque es uno de los más temibles, sólo es una de las cuestiones que producen desasosiego en los individuos. Temas como la identidad, el doble y las metamorfosis, entre otros, que nutren buena parte de la literatura, son reflejo de la necesidad del ser humano por satisfacer una serie de inquietudes y cuestionamientos. Por ello, los mitos no dejan de estar presentes en el imaginario de la sociedad ni han perdido la capacidad de alterar el espíritu.

El héroe encuentra soluciones a las situaciones míticas, ya sea ésta una salida feliz o desdichada, como apunta Roger Caillois. Para el sociólogo francés, el individuo:

Delega entonces al héroe su lugar y, por naturaleza, éste es entonces quien viola las prohibiciones. Como ser humano sería culpable, y como ser mítico no deja de serlo, permanece manchado por su acto, y la purificación, de ser necesaria, nunca es completa. [...] El héroe es por lo tanto quien resuelve el conflicto en que se debate el individuo. De ahí su derecho superior, no tanto al crimen, como a la culpabilidad, siendo la función de esa culpabilidad la de halagar al individuo que la desea sin poderla asumir.¹¹

Otra característica importante del mito es que deviene en rito, por lo que interviene en el comportamiento del ser humano a la vez que muestra sus modelos ejemplares. Mircea Eliade afirma que: “el hombre, tal como es hoy, es el resultado directo de estos

⁹ J. Herrero Cecilia, “La palabra del mito y su reescritura a través del tiempo”, en *Ibidem*, p. 15.

¹⁰ A. Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de una literatura hispanoamericana)”, *Revista Iberoamericana*, núm. 80, 1972, p. 402.

¹¹ R. Caillois, *El mito y el hombre, op. cit.*, p. 28.

acontecimientos míticos, está constituido por estos acontecimientos.”¹² Por ello, resulta fundamental conocerlos y conocer así el origen divino y secreto de las cosas, creamos en él o no, puesto que la sacralidad de estas historias les otorgó una trascendencia de la que carecen los cuentos y las fábulas. Para Eliade, mediante los mitos: “se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen.”¹³

La concepción moderna del cuento fantástico sólo surge cuando este sistema de creencias ha desaparecido y tanto el lector como el autor pueden disfrutar de la aparición de un fenómeno sobrenatural desde la certeza de la imposibilidad de su existencia. El placer estético no depende entonces de la verosimilitud del relato y el escritor no debe esforzarse en hacer creer que cuanto narra ha ocurrido realmente, mediante estrategias narrativas tales como la adjudicación de la autoría de la historia a un testigo presencial, como ocurre, por ejemplo, con la mayoría de las leyendas de Bécquer.

A partir del siglo XVIII, y gracias a la Ilustración, se lleva a cabo una profunda transformación en la visión del mundo occidental que había germinado desde el Renacimiento; esto permite, entre otras cosas, el paso de la literatura maravillosa a la fantástica, como antípoda del realismo que imperaría en la centuria siguiente. Sobre este cambio de paradigma, David Roas apunta que antes de este momento, “lo sobrenatural pertenecía al horizonte de expectativas del ser humano. Fantasmas, milagros, duendes y demás fenómenos sobrenaturales eran parte de su concepción de la realidad.”¹⁴ De este modo, agrega Roas, el siglo XVI fue testigo de una serie de publicaciones —libros de prodigios y misceláneas— que atestiguaban la existencia efectiva de numerosas

¹² M. Eliade, *Mito y realidad*, op. cit., p. 9.

¹³ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴ D. Roas, *De la maravilla al horror*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006, p. 17.

manifestaciones de lo sobrenatural, tales como: “catálogos de portentos, historias de la monstruosidad y cronologías de hechos extraordinarios”.¹⁵ Igualmente, se solía acudir a libros como la *Historia natural*, de Plinio, o al *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, que describen animales y otros seres insólitos —fantasmas, entre ellos—, los cuales se consideraban fuentes de conocimiento genuino y fidedigno. En el siglo siguiente se publicaron en España tratados de demonología tales como el *Disquisitionum magicarum*, de Martín del Río, y se hablaba con bastante seriedad del tema de los seres invisibles, como es el caso de *El ente dilucidado*, de fray Antonio Fuentelapeña.¹⁶

Durante la época renacentista, lo mágico fue también un elemento común en el imaginario de la población, aquello que, según Caillois, a diferencia de lo maravilloso, “proviene de la necesidad primitiva que experimenta el yo de desligarse de la realidad inaprehensible y de adquirir fuerza con ayuda de la magia.”¹⁷ Estas artes surgen, entonces, como consecuencia de una voluntad de poder, y seguían cultivándose a pesar de la existencia de la Santa Inquisición, que dedicaba la mayoría de sus esfuerzos a la búsqueda de herejes, judíos y moros. Caro Baroja se refiere a una noción repetida de que en ciudades destacadas por su docencia se enseñaba la magia públicamente, lo que se encuentra documentado en textos medievales: “sobre todo en relación con la escuela de magia que se decía que existía en Toledo; de suerte tal que en un momento dado los historiadores del siglo XVI dan fe de ello: al ‘Arte mágico’ en español o en castellano se le llamaba ‘Arte toledana’, y, en latín, *Ars toletana*.”¹⁸ Agrega el antropólogo que además de la toledana,

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 19.

¹⁷ R. Caillois, *El mito y el hombre*, op. cit., p. 11.

¹⁸ J. Caro Baroja, “Localización, personificación y personalización de las leyendas”, *Gazeta de Antropología*, núm. 7, 1990, p. 2.

que era la más famosa en Europa, hay noticias de escuelas de este tipo también en ciudades como Granada, Córdoba, Roma, Nápoles y Cracovia, entre otras.

De este modo, hasta el siglo XVIII tanto las supersticiones como los seres y los fenómenos que hoy consideramos sobrenaturales eran parte de la vida del hombre común y, por tanto, pertenecían a la concepción de “lo real”. Es decir, que no se había terminado de precisar la frontera entre la realidad y el mundo imaginario. Esto imposibilitaba, en cierta medida, la existencia de una literatura fantástica, dado que ésta requiere una base realista en la que el prodigio signifique una problemática para el personaje y para el lector, como se verá más adelante. Los elementos maravillosos enriquecieron gran cantidad de obras literarias como parte de la tradición y de la cultura de la época. Rosemary Jackson señala sobre esta cuestión: “As a literature of ‘unreality’, fantasy has altered in character over the years in accordance with changing notions of what exactly constitutes ‘reality’. Modern fantasy is rooted in ancient myth, mysticism, folklore, fairy tale and romance.”¹⁹ Por ello, y considerando los elementos maravillosos que poblaban el universo europeo anterior a la Ilustración, puede afirmarse que la fantasía aún era parte del folclor y que la literatura producida entonces aún se encontraba lejos de la narrativa fantástica moderna.

Ante la dificultad de establecer un plano literario que podamos considerar realista desde una perspectiva actual, es decir, libre de brujas, duendes, unicornios y ninfas, resulta difícil hablar de una literatura propiamente fantástica hasta el siglo XVIII. Sin embargo, no es hasta el XIX cuando comienza a utilizarse el término para referirse a una obra literaria. Alicia Mariño refiere que Jean-Jacques Ampère fue el primer crítico en emplear dicha

¹⁹ R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres, Methuen, 1981, p. 4.

nomenclatura, en un artículo publicado en *Le Globe*, el 7 de febrero de 1828, refiriéndose a los relatos de Hoffmann y a la innovación literaria que éstos representaban.²⁰

Hasta este momento, la narrativa que incorpora elementos sobrenaturales pertenecía al orden de la literatura maravillosa, o bien, a los cuentos de hadas, los cuales, si bien tienen un origen milenario, llevan esta denominación gracias a los libros de Marie-Catherine d'Aulnoy, *Les contes de Fées*, publicados entre 1696 y 1698. La escritora francesa, contemporánea de Charles Perrault, estableció un salón literario en donde se presentaban este tipo de historias, cuya narrativa tendía hacia la ternura, como expone Jack Zipes, lo que contribuyó a relacionar este género con lo femenino.²¹ Asimismo, el estudioso norteamericano señala la aparición de la traducción al francés de *Las mil y una noches*, realizada por Antoine Galland a comienzos del siglo XVIII, como uno de los factores que contribuyó a la aceptación del género y a la conformación de sus motivos, tramas y personajes.

Se ha señalado a los cuentos de hadas como herederos de los mitos, pues éstos funcionan como modelos de comportamiento humano que dan sentido y validez a la vida, además de que suelen plantear un problema existencial, así como la eterna lucha entre el bien y el mal. Bruno Bettelheim afirma que el cuento de hadas ofrece una solución deseable a los problemas humanos universales.²² Por ello, este tipo de historias —transmitidas de generación en generación ya sea mediante la oralidad o la escritura—, al igual que los mitos, permiten al ser humano enfrentar sus temores y preocupaciones mediante una serie de símbolos sin que éstos pierdan vigencia. No obstante, existen diferencias notables entre

²⁰ A. Mariño, “Entre lo posible y lo imposible: El relato fantástico”, en *Actas del 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008, p. 43.

²¹ J. Zipes, *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*, 2ª ed., New York, Routledge, 2007, p. 14.

²² B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994, p. 43.

los mitos y los cuentos de hadas. Una de ellas es el modo de transmitir las historias. En el primer caso, se trata de eventos grandiosos que inspiran terror y ocurren a personajes únicos llenos de grandeza, como ya señalaba Caillois, mientras que en el segundo, los personajes son seres comunes que se encuentran con situaciones o seres sobrenaturales —lobos, brujas, hechizos—. La mayoría de los cuentos de hadas tienen un final feliz, mientras que los mitos tienden a lo trágico. Los primeros son optimistas —aunque también suelen incluir dosis de crueldad y violencia—, mientras que los segundos suelen ser pesimistas. Esto podría explicar por qué los cuentos de hadas resultan más adecuados para los niños, mientras que la mitología funciona para explicar los deseos y las frustraciones experimentados por el ser humano en su madurez. No obstante, en un principio los cuentos de hadas no estaban dirigidos a un público infantil, como afirma Zipes con ahínco, y el hecho de que sean considerados como historias para niños quizás se deba a que uno de los libros más importantes de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, publicado entre 1812 y 1815, lleva el título de *Cuentos para la infancia y el hogar (Kinder- und Hausmärchen)*, y al hecho de que los niños encontraran en ellos historias que nutrían un deseo de cambio e independencia.

Sobre el paso de este tipo de literatura a la fantástica contemporánea, Roger Caillois señala que esta última remplaza a los cuentos de hadas porque: “Il ne saurait surgir qu’après le triomphe de la conception scientifique d’un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes”.²³ Y agrega que, por ello, lo fantástico nace en un momento en que la humanidad ha dejado de creer en los milagros.

Otra de las expresiones culturales que ha tenido una influencia importante en el surgimiento del cuento fantástico moderno son las leyendas. Éstas transmiten ideas o

²³ R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, t. I, París, Gallimard, 1966, p. 9.

anécdotas que, a pesar de haber surgido en tiempos inmemoriales, se trasladan a escenarios conocidos por el destinatario. Julio Caro Baroja señala que éstas, al igual que los mitos: “tienen un valor simbólico en relación con las actividades humanas”.²⁴ De ello se deriva que su significación tampoco pierda vigencia y que igualmente puedan transmitirse de generación en generación. Asimismo, afirma el historiador que la transmisión de leyendas a lo largo de distancias grandes es una constante, y ejemplifica este fenómeno mediante el caso de una residencia en donde vivía un fantasma que no desaparece hasta que se encuentran sus restos y les dan sagrada sepultura. Esta historia se encuentra en el *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, del siglo XVI, pero se halla también “punto por punto, episodio por episodio”, en las *Cartas* de Plinio el Joven, como hecho ocurrido al griego Atenodoro en tiempo de Domiciano, en el siglo II. Finaliza el asunto Caro Baroja señalando que ya en el siglo XIX, e incluso en el XX, el problema de las casas habitadas por fantasmas se convirtió en un problema jurídico, puesto que en Italia se establecieron normas sobre lo que tenía que hacerse en caso de que una vivienda debiera ser abandonada por este motivo, y que existieron pleitos debido a que un propietario no advirtió a su inquilino sobre una situación de este tipo.²⁵

En el fantástico moderno, además de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole —cuya publicación suele considerarse como el hito fundacional del género—, *El fantasma de Canterville* (1887), de Oscar Wilde, es una de las obras más representativas. Además de los fantasmas, que pueblan una gran cantidad de cuentos fantásticos, sobre todo en los comienzos del género, Borges señala que otro de los grandes temas de la literatura

²⁴ J. Caro Baroja, “Significaciones simbólicas de las leyendas”, *Gazeta de Antropología*, núm. 9, 1992, p. 3.

²⁵ J. Caro Baroja, “Localización, personificación y personalización de las leyendas”, *op. cit.*, p. 1.

fantástica, el de la transformación, se encuentra en antiguas supersticiones populares como el *werewolf* o *loup-garou* —hombre lobo—. ²⁶

José María Merino, estudioso de las leyendas españolas además de narrador prolífico, señala que éstas se ocupan de la historia de los asuntos importantes, pero también de la de los lugares y sucesos menudos, y agrega que este género constituye la memoria desde la vigilia y la razón, pero también “desde la intuición y el sueño, una memoria soñada en la que se conservan sombras y signos sin los que ni la gran historia ni la pequeña se podrían entender del todo.” ²⁷

El cuento fantástico contemporáneo abreva tanto de los mitos como de las leyendas, y no puede decirse que exista una evolución lineal desde aquellas historias antiquísimas hasta la producción literaria contemporánea. Sin embargo, en la larga transformación de la literatura que ha dado origen al género, se encuentran algunos subgéneros que nos ayudan a seguir las pistas de su desarrollo. Entre éstos se encuentra lo “fantástico legendario”, que, como apunta Roas, incluye a los cuentos fantásticos que “desarrollan una leyenda tradicional o que imitan dicho género popular.” ²⁸ Estos relatos fueron producto de una revalorización de las manifestaciones culturales tradicionales y, como señala el crítico: “es la forma más abundante en la narrativa fantástica española de la primera mitad del siglo XIX”. ²⁹ No obstante, existen diferencias entre una leyenda propiamente dicha —transmitida por vía oral o escrita— y un cuento. José María Merino establece que este último cuenta con una mayor riqueza narrativa y suele carecer de referencias temporales y geográficas; la segunda, por su parte, es escueta y “se sujeta a un

²⁶ J. L. Borges, *La literatura fantástica*, Merlo, Ediciones Culturales Olivetti, 1967, p. 6.

²⁷ J. M. Merino, *Leyendas españolas de todos los tiempos*, Madrid, Siruela, 2010, p. 3.

²⁸ D. Roas, *De la maravilla al horror*, *op. cit.*, p. 159.

²⁹ *Ibidem*, p. 161.

lugar, a un tiempo o a una conducta.”³⁰ Si bien el cuento fantástico se ha alejado mucho de estas historias de origen folclórico, así como de lo gótico o de la literatura de terror, en los relatos de algunos autores contemporáneos, como los de Merino, aún encontramos ciertas reminiscencias de estas expresiones populares, como se verá en el capítulo siguiente.

Por último, podemos agregar que en la narrativa fantástica contemporánea se observa una tendencia que si bien no resulta novedosa, pues tiene su origen en los relatos decimonónicos de Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant —entre otros autores—, cambió la concepción e incluso la definición del género, y ha transformado su producción de manera importante; se trata de lo fantástico interior, en términos de Louis Vax, el cual se aleja del folclor para acercarse a las patologías mentales.³¹ Aunque se hablará de ello en el siguiente apartado, podemos adelantar que el “prodigio”, manifiesto en lo fantástico clásico como un fenómeno que irrumpía en la cotidianeidad desde el exterior, ahora se encuentra dentro del propio personaje, manifestándose como una perturbación interna. En este tipo de narraciones se hace evidente el efecto que ha tenido sobre la literatura la erradicación, aunque parcial, de las creencias que caracterizaron a los siglos precedentes, aunque esto no significa que se haya detenido la producción de la primera vertiente. Alicia Mariño escribe sobre esta transformación:

Hemos pasado, pues, de las visiones fantasmagóricas a los propios fantasmas interiores como fuentes de inquietud del ser humano y temática fundamental de lo Fantástico. Pero, cuando con los albores del siglo XX, el Mal o el Diablo dejan de escribirse, por así decirlo, con mayúscula, la angustia del hombre se origina entonces en la incomprensión del absurdo de su propia existencia, que tan sólo provoca desesperanza, porque inexorablemente conduce a la nada.³²

³⁰ J. M. Merino, *Leyendas españolas de todos los tiempos*, op. cit., p. 3.

³¹ L. Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1979 (col. Persiles, núm. 30).

³² A. Mariño, op. cit., p. 49.

Este tipo de literatura, en la que se ha pasado de lo terrorífico a lo inquietante, se manifiesta en relatos de autores como Kafka, Cortázar y Borges y, en el mundo ibérico, en la narrativa de Cristina Fernández Cubas, Juan José Millás y José María Merino, entre otros. Sobre esta transición se hablará en el siguiente apartado.

1.2. Definición de lo fantástico

1.2.1. LO FANTÁSTICO ANTES DE TODOROV

Resulta imposible en la actualidad hacer una aproximación a la teoría sobre el género fantástico que no parta de la definición que Tzvetan Todorov establece en su *Introducción a la literatura fantástica*, publicada en 1970. No obstante, antes de dicha publicación, considerada el primer estudio sistemático sobre este tipo de narrativa, diversos críticos y escritores se habían ocupado del tema y lo habían abordado desde diferentes perspectivas contribuyendo de manera significativa a su delimitación.

Antes de entrar en materia literaria, sin embargo, no podemos dejar de mencionar la importancia que ha tenido en los estudios sobre literatura fantástica el texto de Sigmund Freud titulado “Das Unheimliche” (1919), término traducido como “lo siniestro” o “lo ominoso”, y que él mismo describe como un concepto: “próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante”.³³ Sin detenernos demasiado en esta conocida tesis, sólo rescataremos los motivos que suscitan dicho efecto ominoso desde la perspectiva del médico austriaco. Éstos son: la incertidumbre sobre si una figura es una persona o un autómeta —que retoma de los estudios de Ernst Jentsch—; el doble —que se ilustra con citas del estudio de Otto Rank, de 1914—; la angustia ante el mal de ojo, la epilepsia y la locura —cuyo sentido ominoso tiene para Freud el mismo origen—; la eliminación de los límites entre fantasía y realidad —la aparición de algo que se tenía como fantástico—; la muerte aparente y la reanimación de los muertos; la omnipotencia de los pensamientos —posibilidad del cumplimiento de los deseos—, y lo que parte de

³³ S. Freud, “Lo siniestro”, en E.T.A. Hoffman, *El hombre de la arena. Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, p. 9.

complejos infantiles reprimidos.³⁴ Hemos señalado estos motivos, ya que, como se verá, la mayoría de ellos guarda cierta relación con las categorías que más adelante establecería la crítica literaria dentro de lo fantástico.

Otra aportación del breve estudio de Freud es la distinción del impacto de lo ominoso en relatos que difieren en cuanto a su “grado” de realismo. Señala que muchos cuentos tradicionales contradecirían su propuesta, dado que si el universo de ficción permite la aparición de los motivos que se han mencionado anteriormente como algo normal, no se produce perplejidad alguna. Apunta que si “tratamos a ánimas, espíritus y espectros como si fueran existencias de pleno derecho, como nosotros mismos lo somos dentro de la realidad material [...] está ausente la ominosidad.”³⁵ Pero la situación es distinta, agrega, si el autor se sitúa en el terreno de la realidad cotidiana. “Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivenciar, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria.”³⁶

Así, aunque en términos muy distintos a los que la crítica literaria emplearía años después, se establece una diferencia que bien podría aplicarse a la distinción entre lo maravilloso y lo fantástico. Un universo en el que los seres y fenómenos sobrenaturales son aceptados por los personajes y por el lector, y otro en el que provocan un efecto ominoso. Finalmente, Freud señala que este último tipo de literatura: “En alguna medida nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creíamos superadas; nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana se sale de ella.”³⁷ Esta afirmación es reveladora en cuanto a que en un mundo supuestamente secularizado, el ser humano no ha

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

logrado desligarse del todo de una serie de creencias y temores que siguen provocando en su espíritu un efecto desasosegante.

Entre los estudiosos del género, ya en el territorio de lo propiamente literario, se encuentra el francés Roger Caillois, quien publicó, en 1966, una antología en cuyo prólogo señala que “les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros.”³⁸ Esta afirmación resulta limitada si tomamos en cuenta que la definición actual de lo fantástico parte de un plano realista transgredido por un elemento sobrenatural; sin embargo, significa una interesante aproximación a las teorías vigentes y nos sirve para comprender la evolución tanto de la teoría como de las propias obras literarias fantásticas. Efectivamente, en los albores del género, el ambiente en donde se desarrollaban este tipo de historias eran parajes sombríos y castillos localizados en lugares remotos con los que el lector estaba muy poco familiarizado. Asimismo, los fenómenos sobrenaturales que comúnmente transgredían la normalidad de los relatos eran almas en pena, estatuas u otros objetos antropomorfos que cobraban vida, vampiros, fantasmas, etcétera. Y, en este clima de terror en donde se sumergía tanto el protagonista como el lector, alguno de los personajes solía tener un destino funesto.

Aunque las líneas citadas, hoy en día, resultan un tanto anacrónicas, dado que el ámbito de lo fantástico ha migrado cada vez más hacia lugares que le son cotidianos al lector y muchas veces el fenómeno sobrenatural se produce dentro de la casa de un personaje en cualquier centro urbano y a plena luz del día —e incluso dentro de la propia mente del protagonista—, sin que sea necesario contextualizarlo en una lejana población en un ambiente sombrío, en el mismo texto Caillois hace otras afirmaciones que no han

³⁸ R. Caillois, *op. cit.*, p. 9.

perdido validez y contribuyeron de manera importante a la delimitación del género: “La démarche essentielle du fantastique est l’apparition: ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au coeur d’un univers parfaitement reperé et d’où on estimait le mystère à jamais banni.”³⁹ Aquello que él llama “aparición”, será a lo que más adelante Todorov se referirá como “acontecimiento imposible”; Ana Barrenechea designará como “hecho anormal”; Antonio Risco, como “lo extranatural”, y Ana María Morales, como “acontecer ilegal”. Aquello que no puede ser, pero es, como bien expresa el vendedor de Biblias de “El libro de arena”, de Borges, cuando explica al narrador la naturaleza del prodigio que tiene entre sus manos: un libro infinito.

Asimismo, el teórico francés establece una clara diferencia entre literatura fantástica y literatura maravillosa, distinción que continúa siendo pertinente y en la que no han dejado de profundizar investigadores de diversas latitudes en los últimos cincuenta años. En ésta se destaca la sensación de desconcierto que produce la intromisión de lo sobrenatural en el mundo ordinario, en el primer caso, en contraste con lo que ocurre en la literatura maravillosa: “Le fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel.”⁴⁰ De este modo, se produce una ruptura con la coherencia universal y el prodigio surge como una amenaza en un mundo cuyas leyes son inmutables. El universo de lo maravilloso, por su parte, al que alude también como “le féérique”, refiriéndose a los cuentos de hadas, es un mundo armonioso sin contradicciones, en donde bien pueden convivir dragones con unicornios y en donde abundan las varitas mágicas, los talismanes, los genios y los elfos. Una vez establecida la

³⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 8.

singular naturaleza de este universo, agrega Caillois, todo lo que en él ocurre resulta ciertamente estable y homogéneo.

Finalmente, en “De la féerie à la science-fiction”, el teórico menciona las categorías principales del género fantástico, entre las que se encuentran: el pacto con el demonio, el alma en pena, el espectro, la muerte, la “cosa” indefinible e invisible, los vampiros, el autómatas (estatua, maniquí, etc.), la maldición de una bruja, la mujer fantasma, la intervención de los dominios del sueño en la realidad, las viviendas que desaparecen y las alteraciones temporales.⁴¹ A Todorov, sin embargo, esta categorización le parece arbitraria, por lo que afirma: “Es inútil buscar en los escritos de Caillois la regla lógica que permita la clasificación”.⁴²

Jorge Luis Borges, por su parte, en una conferencia pronunciada en 1967, también menciona y ejemplifica los principales temas que aborda la literatura fantástica, los cuales no son ilimitados —afirma— como podría pensarse, dado que, a diferencia de la realista, no está ceñida a lo cotidiano. El escritor argentino alude a la transformación —de hombres en animales, intercambio de personalidades—, la confusión de lo onírico con lo real, el hombre invisible, los juegos temporales, la presencia de seres sobrenaturales, el doble y la idea de acciones paralelas.

Aunque existen diferencias entre las categorías establecidas por Caillois y por Borges, ambos listados tienen elementos relevantes en común, tales como la influencia del mundo onírico en el plano realista, la invisibilidad, la alteración de la temporalidad y los seres sobrenaturales, aportaciones de suma importancia para los estudios de lo fantástico. Sin embargo, como la crítica ha señalado, hasta la aparición de *Introducción a la literatura*

⁴¹ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁴² T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 2009, p. 83.

fantástica los estudiosos del género se habían dedicado más a establecer categorías y temáticas que a realizar un estudio sistemático sobre esta literatura. Entre ellos se encuentran el ruso Vladimir Soloviov, el francés Pierre-Georges Castex y el austriaco Otto Rank, entre otros, cuya obra retoma Todorov para la elaboración de su ensayo.

1.2.2. DEFINICIÓN ACTUAL DE LO FANTÁSTICO Y SUS CARACTERÍSTICAS

[...] dans le vraisemblable, le contraire n'est jamais impossible.

Roland Barthes

Cada época tiene su propia literatura fantástica, maravillosa o de ciencia ficción, y no podemos afirmar que esta narrativa no existió hasta que se acuñó el término para denominarla. Las diversas culturas y creencias influyen en la delimitación de los géneros, como ocurre con las distintas percepciones de obras como los autos sacramentales o las narraciones de los libros sagrados de las distintas religiones. Sin embargo, desde el siglo pasado la crítica se ha preocupado por definir y acotar la narrativa fantástica, situando su origen, de manera generalizada, en el siglo XVIII. A continuación se transcribe una descripción de Todorov sobre el género:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.⁴³

⁴³ T. Todorov, *op. cit.*, p. 24.

El teórico búlgaro agrega que lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre, puesto que en cuanto se elige una de las dos opciones, se abandona el género fantástico para entrar ya sea al de lo extraño, o bien, al de lo maravilloso. Finalmente, apunta: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un conocimiento aparentemente sobrenatural.”⁴⁴ Todorov hace hincapié en la importancia de la existencia de esta vacilación tanto en el personaje como en el lector; no obstante, si bien esta característica se observa en algunos relatos fantásticos, existen numerosas obras en las que, sin duda, el “acontecimiento imposible de explicar” está ocurriendo realmente dentro de la ficción —*El hombre invisible*, de Wells, o “La nariz”, de Gogol, por ejemplo—. Por ello, y con miras a contar con una definición de lo fantástico que sea congruente con el estudio que realizaremos en los siguientes capítulos de este trabajo, exploraremos aproximaciones en donde el elemento de la vacilación no constituya una premisa, aunque no por ello omitiremos las importantes observaciones de este teórico sobre el tema.

Otra de las características del libro de Todorov es que separa los temas del género fantástico no en cuanto a apariciones concretas sino a partir de categorías abstractas. De este modo, no ofrece listados que contengan elementos tales como brujas o vampiros, sino que los divide en “temas del yo” y “temas del tú”, dada la imposibilidad de realizar una clasificación exhaustiva. Sobre los primeros —metamorfosis y casos de multiplicación de la personalidad—, menciona: “podrían interpretarse como realizaciones de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema percepción-conciencia”,⁴⁵ y, sobre los segundos —seres y elementos sobrenaturales—: “se trata más bien de la relación del hombre con su deseo y,

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibidem*, p. 111.

por eso mismo, con su inconsciente.”⁴⁶ Autores como Harry Belevan han lamentado que Todorov haya preferido, al igual que sus antecesores, dedicarse a encontrar: “los efectos, las causas, las modalidades, las formas y los temas de lo fantástico, y no lo fantástico propiamente dicho, su esencia”.⁴⁷ Asimismo, coincidimos con el escritor peruano cuando critica el diagrama mediante el cual Todorov separa lo extraño puro de lo fantástico-extraño, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro, puesto que esto lo exime de definir lo “fantástico puro”. El teórico se limita a señalar que: “estaría representado por la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso”.⁴⁸

En 1972, Ana María Barrenechea publicó en la *Revista Iberoamericana* un “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en donde destaca algunos rasgos de dicho género a propósito de la literatura hispanoamericana. En éste se expone brevemente el sistema de Todorov, y posteriormente lo acota con una serie de observaciones que nos parecen pertinentes. La investigadora encuentra insatisfactorio el hecho de que la clasificación de Todorov sobre lo fantástico, lo maravilloso y lo extraordinario esté basada en “la oposición de rasgos DUDA / DISIPACIÓN DE LA DUDA”,⁴⁹ bajo los argumentos de que no es exhaustiva y dejaría fuera a buena parte de la literatura producida en el siglo XX.

Barrenechea propone eliminar la exigencia de mantener dudosa la explicación, con el fin de resolver la inestabilidad del género, que el mismo Todorov reconoce como una “categoría siempre evanescente”.⁵⁰ De este modo, para determinar qué es lo fantástico toma en cuenta la existencia de hechos anormales (a-naturales o irreales) y sus contrarios, y la problematización o no problematización de este contraste. Si bien cabe la duda de qué es lo

⁴⁶ *Ibidem*, p. 112.

⁴⁷ H. Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 45.

⁴⁸ T. Todorov, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁹ A. M. Barrenechea, *op. cit.*, p. 395.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 396.

normal y qué es lo anormal, nos interesa rescatar de este ensayo el hecho de que la definición del género esté basada en la problematización de la convivencia entre lo real y lo irreal y ya no en la duda de su naturaleza.

Finalmente, la crítica argentina ofrece una nueva definición de la literatura fantástica: “la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita.”⁵¹ A pesar de las décadas transcurridas desde la escritura de este ensayo, esta definición nos parece adecuada para el estudio de la narrativa fantástica actual, ya que se centra en el problema que significa la transgresión del plano realista. No obstante, podría agregarse que aquello aludido como “normal”, “natural” o “lógico” depende del paradigma de realidad del lector.

Antonio Risco, por su parte, define el género fantástico como: “aquella literatura que ofrece una tendente a contradecir nuestra percepción de lo real”.⁵² El teórico español refuta, al igual que Barrenechea, la *hésitation* de la que habla Todorov y, más importante, apunta que para detectar este tipo de literatura: “todo dependerá, lógicamente, de la concepción, de la visión que tengamos nosotros de la realidad.”⁵³ De este modo, plantea el problema del concepto de verosimilitud, el cual es cambiante según las épocas y los países.

Dado que lo real intratextual debe coincidir con lo real extratextual para que la irrupción de lo irreal resulte problemática y el relato no se sumerja en los territorios de lo maravilloso, debemos definir y acotar la realidad: una en la que no tengan cabida los duendes ni los unicornios, pero tampoco las supersticiones ni los milagros. Risco destaca la

⁵¹ *Ibidem*, p. 293.

⁵² A. Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, p. 15.

⁵³ *Idem*.

importancia de ello y lo ejemplifica aludiendo a las leyendas de Bécquer y preguntándose si, para el lector creyente, son o no irreales aquellas que narran milagros. Más adelante, señala que este tipo de narraciones “expresan la sumisión a lo sobrenatural positivo y el combate de lo negativo gracias a la intervención de la Divinidad”.⁵⁴

Observamos aquí que, de manera similar a como ocurre con los mitos, la intervención de un ser superior que incide en el destino de los personajes provoca, entre otras cosas, la pasividad de éstos, lo que no suele ocurrir en los relatos fantásticos. Pero lo que resulta determinante para excluirlos de este género es la aceptación con la que el fenómeno divino es recibido por los personajes, quienes no tienen reparo en admitir como posibles los fenómenos sobrenaturales que tienen lugar. Por ello, este tipo de relatos forman parte del mundo de lo maravilloso y, más específicamente, de lo “maravilloso cristiano”, subgénero al que alude Roas en el prólogo de *Teorías de lo fantástico*, en donde afirma que en esta narrativa, lo aparentemente fantástico no es percibido como tal, puesto que “se refiere a un orden ya codificado (en este caso, el cristianismo), lo que elimina toda posibilidad de transgresión.”⁵⁵ Y agrega que en el dominio de la fe los fenómenos sobrenaturales resultan extraordinarios, mas no imposibles. Sobre la categorización de los relatos de los libros sagrados y de las narraciones derivadas de éstos, Risco prefiere incluirlos en lo que denomina lo “sobrenatural verosímil”, mientras que lo “sobrenatural inverosímil” sería entonces la literatura maravillosa ajena a las creencias religiosas, la cual “se afirma como literatura pura”.⁵⁶

En cuanto a la distinción entre la literatura fantástica y la maravillosa, los teóricos contemporáneos también se han ocupado del tema, aunque sus aportaciones no difieren en

⁵⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁵⁵ D. Roas, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, p. 13.

⁵⁶ A. Risco, *Literatura y fantasía*, *op. cit.*, p. 17.

gran medida de las establecidas por Caillois. Risco, por ejemplo, apunta que si bien en la primera lo sobrenatural se enfrenta con un orden natural y produce “una perturbación mental, de cierto orden, en algunos personajes que viven la experiencia y, en segundo término, en el lector”,⁵⁷ en la segunda, “tales escándalo o sorpresa no se producen [...], ya que en ella lo extranatural tiende a mostrarse como natural”.⁵⁸ Es decir, que la narrativa maravillosa recrea un universo cuyas leyes son distintas a las conocidas por el lector, y en donde los fenómenos sobrenaturales son aceptados por los personajes; en la literatura fantástica, en cambio, se requiere una base realista que coincida con el paradigma de lo real del lector.

En el territorio nacional, Ana María Morales hace una aproximación novedosa y puntual de lo fantástico, que considera una manera determinada de articular la ficción, y define de la siguiente manera: “Un modo particular de presentar un discurso como disruptivo, modo que descansa en preparar un sistema textual sólidamente anclado en la mimesis para introducir en él uno o más elementos que parecen poner en peligro su coherencia.”⁵⁹ Agrega que lo fantástico sólo puede surgir cuando se ha codificado la realidad intratextual como realista y que el resultado viola las leyes del presupuesto de realidad de ese mundo textual. Por lo tanto, lo fantástico se presenta como un “acontecer ilegal y transgresor.”⁶⁰ Una de las virtudes de estas observaciones es, a nuestro parecer, que lo fantástico se desvincula de la percepción del lector empírico; no depende ya de su vacilación durante la lectura ni de los matices de su concepción de la realidad. Es el texto

⁵⁷ A. Risco, *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987, p. 139.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ A. M. Morales, “Transgresiones e ilegalidades (lo fantástico en el umbral)”, en A. M. Morales y Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México, Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, 2004, p. 26.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 27.

mismo el que establece las reglas y determina lo que, dentro del paradigma de realidad, constituye una ilegalidad en el discurso.

Juan Herrero Cecilia se ha ocupado de la estética y la pragmática del género y afirma que lo fantástico moderno tiene una relación con la realidad profunda de la vida, y que es necesario: “poner lo fantástico en relación con el mundo misterioso o enigmático de los sueños, con la percepción de la misteriosa identidad del yo y la misteriosa identidad del otro [...]”.⁶¹ La identidad, el desdoblamiento de la personalidad y la otredad son algunos de los temas característicos de la narrativa fantástica moderna, la cual busca producir en el lector una extrañeza mediante una historia que cuestione la cotidianeidad borrando los límites entre lo real y lo irreal. Como apunta Roas, en la actualidad: “la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos.”⁶² El paradigma de realidad, entonces, depende de las explicaciones que tenemos a la mano según la época, lo que conlleva a un cambio continuo en nuestras percepciones e ideas. Dado que el mundo recreado por el relato fantástico es un reflejo del mundo extradiegético, el lector, al enfrentarse con lo imposible presentado en la realidad intradiegética, percibirá este conflicto desde sus propios códigos de realidad, los cuales provienen del mundo extratextual.

Otra aproximación interesante sobre lo fantástico es la de la estadounidense Rosemary Jackson, quien también lo percibe como un modo y no como un género. Así, lo fantástico sería un tipo de literatura que puede presentarse en diversos periodos históricos.⁶³ En una línea similar, Ignacio Soldevila observa la existencia de narraciones fantásticas en el

⁶¹ J. Herrero, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 30.

⁶² D. Roas, *Tras los límites de lo real*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011 (col. Voces / Ensayo, núm. 161), p. 28.

⁶³ R. Jackson, *op. cit.*, p. 7.

siglo XVI y en épocas anteriores y apunta que lo que se ha convenido en llamar literatura fantástica aparece “proyectado anacrónicamente hacia textos de épocas en las que dicho término no había sido acuñado [...]”.⁶⁴ Por ello, propone el término de “discurso anisotópico”, como antípoda del “discurso isotopista”, es decir, el realista. Ello, con el fin de estudiar la narrativa fantástica desde una perspectiva semiótica tanto sincrónica como diacrónica. Afirma, no obstante, que el cambio en las creencias a lo largo del tiempo “debe reflejarse en una traslación de los límites reconocidos entre lo admisible y lo inadmisibles,”⁶⁵ lo que implica tomar en cuenta el contexto cultural de cada relato para establecer los límites de su fantasmaticidad. Finalmente, Soldevila opta por buscar una constante, fuera de las determinaciones datables, para definir lo fantástico mediante el método semiótico. Así, partiendo de los trabajos de Greimas, según los cuales aquello que garantiza la homogeneidad y la coherencia de los discursos son las constantes isotópicas, en los textos fantásticos se presenta una “anisotopía”, dada su heterogeneidad e incoherencia. Aunque desde tradiciones distintas, Jackson y Soldevila coinciden en que la narrativa fantástica plantea una transgresión de un plano realista por un elemento “*un-natural*” o “inadmisibles” sin importar la época de la escritura del relato.

Otra denominación que puede resultar problemática dentro del estudio de la literatura fantástica es la de “lo extraño” —*l’insolite, the uncanny*—. Todorov señala que este tipo de obras “relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes

⁶⁴ I. Soldevila, “En busca de conceptos operatorios: La anisotopía semántica”, en M. A. Garrido (coord.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos (Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, p. 456.

⁶⁵ *Idem.*

[...]”⁶⁶ y que provocan en el personaje y en el lector una reacción semejante a la de los textos fantásticos. La crítica Alicia Mariño, por su parte, llama relato “insólito” a aquel que no busca inspiración en lo sobrenatural, sino en “la propia condición humana, la angustia latente en el presente de la vida cotidiana, donde no pasa nada, pero se espera que pase algo; pues, aunque el peligro no se manifieste, está implícito en nuestro presente.”⁶⁷ Aunque esta producción literaria guarda una relación muy estrecha con la literatura fantástica contemporánea y también responde a la inquietud de mostrar una realidad en la que se produce una ruptura, en este trabajo nos limitaremos a estudiar los cuentos que entran estrictamente en el campo de lo fantástico, es decir, en los que se produce la irrupción de un elemento sobrenatural: metamorfosis, desdoblamiento de la personalidad, alteraciones de la temporalidad, realidades paralelas, la confusión de lo onírico con lo real, etcétera.

Finalmente, debe mencionarse la cualidad subversiva de la literatura fantástica, de la que se ocupa sobre todo Rosemary Jackson. Para ella, esta narrativa supone una amenaza para las convenciones literarias y subvierte las reglas de la representación artística y de la reproducción literaria de lo real.⁶⁸ La investigadora encuentra que los personajes de obras como *El doble*, de Dostoyevski, son “ex-céntricos”, pues han dejado de coincidir con ellos mismos y experimentan la multiplicidad de su personalidad. Para Jackson, la narrativa fantástica no crea un nuevo universo, sino que toma elementos de éste para construir la alteridad: “It takes the real and breaks it.”⁶⁹ Por ello, no puede existir sin lo real, puesto que implica una exageración y una distorsión del mundo, al que considera frustrantemente finito. Coincide con Irène Bessière cuando afirma que lo fantástico está íntimamente ligado

⁶⁶ T. Todorov, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁷ A. Mariño, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁸ R. Jackson, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 20.

con lo real y lo racional, mas no en el sentido de que resulte irracional sino “anti-racional”, puesto que es el inverso de la razón ortodoxa. Como lo expresa la teórica francesa: “Le projet littéraire fantastique est donc par nature antinomique: il doit allier son irréalité première à un réalisme second.”⁷⁰ Así, lo fantástico sólo puede existir en oposición a un plano en cuyo reverso se convierte.

1.2.3. LA TRANSFORMACIÓN DEL GÉNERO FANTÁSTICO

Así como la realidad es mutable, la narrativa fantástica, que encuentra en ella el terreno para desarrollarse, ha sufrido cambios a través del tiempo. Dada la distinta naturaleza del plano realista durante los casi tres siglos de su existencia, la irrupción del fenómeno que lo transgrede ha sido, igualmente, de distinta índole. Como apunta David Roas, en su origen, durante el Siglo de las Luces, junto con la reivindicación de lo racional, se reveló “un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar. Y ese lado oscuro será el que nutrirá a la literatura fantástica en su primera manifestación: la novela gótica”.⁷¹ Esta tradición inglesa, que se inaugura con *El castillo de Otranto*, de Walpole,⁷² solía situarse en ambientes que no le resultaban familiares al lector, pero tenía ya la intención de enfrentar a personajes reales con acontecimientos sobrenaturales.

Durante el siglo siguiente, este tipo de literatura continúa cultivándose como “un reflejo de la tensión entre doctrina oficial y creencias marginales, en un desafío lanzado contra lo racionalmente establecido,”⁷³ como apunta Alicia Mariño. Las doctrinas aludidas

⁷⁰ I. Bessière, *Le récit fantastique*, París, Librairie Larousse, 1972, p. 32.

⁷¹ D. Roas, *De la maravilla al horror*, *op. cit.*, p. 19.

⁷² *Ibidem*, p. 62.

⁷³ A. Mariño, *op. cit.*, p. 42.

son el empirismo y el positivismo, y las creencias, el iluminismo, el ocultismo, el magnetismo, la hipnosis, etc. De este modo, en el siglo XIX, buena parte de la narrativa fantástica está todavía poblada de fantasmas, vampiros y autómatas, cuyos ejemplos más ilustrativos son las novelas *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, *Drácula*, de Bram Stoker, y *Frankenstein*, de Mary Shelley. No obstante, muchos autores abandonaron las historias que transcurrían en castillos medievales y las trasladaron al presente y a ambientes conocidos por el lector.

En el siglo XX, a causa de los conflictos bélicos y de los movimientos artísticos vanguardistas que surgieron en el periodo de entreguerras, la aparente firmeza de la realidad se fue desvaneciendo. El surgimiento de la mecánica cuántica, la teoría de la relatividad y el principio de incertidumbre, además del desarrollo del psicoanálisis y, al final del siglo, el nacimiento de un mundo virtual, fueron factores que afectaron tanto el pensamiento como la producción literaria de la época. Así, la presencia de seres sobrenaturales dejó de ser necesaria para que se produjera una transgresión en el plano de lo real. Aunque los fenómenos extranaturales no dejaron ni han dejado de aparecer en la literatura contemporánea, existe una clara tendencia, en una y otra épocas, y es necesario establecer la diferencia entre ambas.

Louis Vax agrupa los cuentos fantásticos en dos categorías: lo fantástico clásico y lo fantástico interior. Los primeros se organizan en torno a una acción —explica— y los segundos en torno a un personaje, y agrega que en los cuentos pertenecientes a lo fantástico clásico la víctima suele ser un personaje convencional ante quien se presenta un prodigio, mientras que en el segundo caso existe una perturbación interior del personaje, lo que suele

reducirse a “desarreglos del espíritu”.⁷⁴ Así, lo fantástico interior va dejando atrás el folclor y las supersticiones, y encuentra en las patologías y los desórdenes mentales el material para la construcción de sus relatos. Asimismo, en el siglo XX se producen relatos en los que si bien se presentan fenómenos sobrenaturales, éstos no buscan generar temor en el lector, sino que procuran producir un cuestionamiento sobre la realidad.

Jaime Alazraki se ha preocupado por la creación de una nomenclatura afin a las características del cuento fantástico moderno, dado que, como apunta, el término “literatura fantástica” se ha empleado con “ambigüedad excesiva” sobre todo en Hispanoamérica.⁷⁵ El crítico argentino toma como punto de partida los cuentos de Julio Cortázar para señalar la diferencia entre este tipo de relatos y los del siglo XIX, agrupados dentro del mismo género, señalando que, a diferencia de los decimonónicos, los primeros no tienen como objetivo provocar miedo. Para ello se apoya en definiciones tales como la de H. P. Lovecraft, quien afirma que: “Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos.”⁷⁶ Cabe aquí mencionar que si bien ésta fue una marcada tendencia en el siglo XVIII, con el surgimiento de la novela gótica, y ha tenido importantes seguidores desde entonces en diversas épocas (Lovecraft escribió sus obras más conocidas en las segunda y terceras décadas del siglo XX), estos relatos, aunque no dejan de ser fantásticos, podrían encontrar mejor cabida dentro de la literatura de terror, al igual que las obras de autores contemporáneos como Stephen King.

⁷⁴ L. Vax, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁵ J. Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico”, en D. Roas, *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.*, p. 266.

⁷⁶ En T. Todorov, *op. cit.*, p. 31.

Alazraki arguye que ya Cortázar había señalado que sus cuentos pertenecen al género fantástico “por falta de mejor nombre”,⁷⁷ y propone el término “neofantástico” para denominar a los relatos de autores como Borges y Kafka. Según el crítico argentino, sus obras: “No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural [...] sino esfuerzos orientados a intuir la y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida.”⁷⁸ Lo neofantástico se distinguiría entonces de lo fantástico por su visión, pues asume el mundo real como una máscara; por su intención, pues no busca provocar miedo, sino una inquietud mediante metáforas que expresan atisbos o intersticios de sinrazón; y por su *modus operandi*, ya que prescinde de la construcción de una atmósfera o *pathos* necesaria para que transcurra la acción. Finalmente, el crítico señala que en lo neofantástico se producen “metáforas epistemológicas”, es decir, “alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla.”⁷⁹ Y ejemplifica lo anterior con el caso de *La metamorfosis*, en donde ocurre una transformación que tiene una intención metafórica: la problemática relación con la familia, la soledad y la alienación de Gregorio Samsa.

Aunque coincidimos con Alazraki en que la temática de los relatos considerados fantásticos ha cambiado de manera importante a través del tiempo y en que existe una marcada diferencia entre la producción de los siglos XVIII y XIX y la del XX y el XXI, debe observarse, asimismo, que en el primer periodo se produjeron numerosos relatos que bien podrían considerarse “neofantásticos”, según su propia definición, como algunos de Poe y Maupassant, y que en el segundo se continúan escribiendo obras con características de lo fantástico clásico, como las de Rudyard Kipling, además de los ya citados Lovecraft y

⁷⁷ J. Alazraki, *op. cit.*, p. 272.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 276.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 278.

King, y las numerosas sagas de vampiros y hombres lobo que se han popularizado en la actualidad. No obstante, en este trabajo emplearemos la nomenclatura del teórico argentino al estudiar la narrativa de José María Merino, pues nos parece pertinente para distinguir entre la literatura fantástica concebida con el fin de producir miedo, y aquella que procura generar una inquietud y una angustia en el lector, y, como menciona Louis Vax, “desestabilizar los límites que nos dan seguridad, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos.”⁸⁰

⁸⁰ D. Roas, *De la maravilla al horror, op. cit.*, p. 10.

1.3. La literatura fantástica en la narrativa española

Para que se produjera el surgimiento de lo fantástico en la literatura española fueron necesarias una serie de circunstancias. Como hemos visto, esta narrativa requiere de un plano realista que será transgredido, por lo que resultaba imprescindible contar con una concepción de lo real que no incluyera seres y fenómenos sobrenaturales y que estuviera libre de creencias populares sin base científica, en la medida de lo posible. Antonio Risco afirma: “La literatura fantástica *stricto sensu* surgiría entonces a fines del siglo XVIII, contribuyendo a anunciar el romanticismo, o sea aquella reivindicación de la libertad del sentimiento, del instinto, de todo impulso vital frente al rígido control de una razón demasiado estrecha.”⁸¹

Fue en esta centuria cuando autores como Feijoo contribuyeron a la erradicación de las supersticiones con miras a instaurar la razón como base de la cultura. No obstante, dada su calidad de teólogo, en su *Teatro crítico universal*, si bien desmiente algunos “milagros supuestos”, apunta: “Los milagros verdaderos son la más fuerte comprobación de la verdad de nuestra santa fe”.⁸² Por otro lado, y haciendo gala de un pensamiento progresista, Feijoo niega que la Astrología pueda ser una fuente fidedigna para llevar a cabo predicciones y que los cometas sean castigos de orden divino, aduciendo un origen estrictamente natural. En su capítulo sobre plantas y animales extraordinarios, acusa a Aristóteles y a Plinio de crédulos por haber dado fe de seres que vuelven a la vida en aguas milagrosas y de mulas fecundas, niega la existencia del fénix y pone en duda la del unicornio. Sin embargo, en el capítulo que dedica a los sátiros, tritones y nereidas, establece que los primeros han existido

⁸¹ A. Risco, *Literatura y fantasía*, op. cit. p. 18.

⁸² B. J. Feijoo, *Obras escogidas*, México, Porrúa, 1990 (col. Sepan cuántos..., núm. 593), p. 117.

y existen, aunque no racionales: “y en caso que racionales, no cristianos, no con habla”.⁸³

En cuanto a los dos últimos, menciona que éstos se hallan en los mares, “bien que son infrecuentes a la vista, unos acuáticos de medio abajo peces, que de medio arriba observan exactamente todos los lineamientos de la humana configuración”.⁸⁴

Hemos expuesto lo anterior con el fin de mostrar las confusiones y ambigüedades que aún existían en el Siglo de las Luces español, y con miras a lograr una comprensión de la realidad en los siglos que precedieron a la aparición de lo fantástico moderno. El primer volumen del *Teatro* de Feijoo se publicó en 1726, por lo que aún transcurriría casi un siglo antes de que los autores españoles se dedicaran a cultivar el género. El análisis ilustrado de fenómenos extraordinarios y la crítica a las supersticiones se aprecian también en obras de otros pensadores españoles del siglo, entre los que destacan José Clavijo, quien divulgó sus ideas en el semanario *El Pensador* (1762-1767),⁸⁵ y Gaspar Melchor de Jovellanos. Además de las prácticas supersticiosas, tuvieron un gran peso en la época la alquimia, los rosacruces, las cosmovisiones herméticas y el pensamiento iluminista, los cuales, como apunta Fernando De la Flor, trazaban “un impreciso contorno, donde las fronteras aún no establecidas entre irracionalidad y pragmática de la razón ilustrada se interpenetran, y donde unos intelectuales [...] se ven precisados a convivir en el medio de una sociedad todavía en buena medida gobernada por el espíritu supersticioso”.⁸⁶ A pesar de lo contradictorio de este panorama, debe rescatarse el hecho de que la razón se había convertido en el paradigma a seguir, si bien aún no había logrado despojarse, como era previsible, de las creencias que caracterizaron a los siglos precedentes.

⁸³ *Ibidem*, p. 325.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 331.

⁸⁵ D. Roas, *De la maravilla al horror*, op. cit., p. 22.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 24.

Dado lo heterogéneo del pensamiento español durante este periodo, el surgimiento del cuento español fantástico no encontró un terreno sólido para emerger hasta las primeras décadas del siglo XIX, cuando, como sabemos, el canon literario era el realismo. Juan Herrero señala que los primeros cuentos fantásticos y de ambiente de terror empezaron a publicarse en periódicos y revistas en 1820, y señala la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de Agustín Pérez Zaragoza, como la primera novela gótica española.⁸⁷ Sin embargo, en aquellos años la mayoría de los libros del género que se publicaban en España eran traducciones de autores extranjeros como E. T. A. Hoffmann, Walter Scott, Honoré de Balzac y Edgar Allan Poe.⁸⁸

David Roas apunta que el cuento fantástico tuvo una evolución relacionada con la estética romántica, y marca la aparición de la primera traducción al castellano de los relatos de Poe, en 1857,⁸⁹ como uno de los puntos de partida de mayor peso de esta tradición, cuya forma de cultivar lo sobrenatural y lo terrorífico fue seguida por diversos escritores españoles, entre los que se encuentran Pedro Antonio de Alarcón, Gustavo Adolfo Bécquer, Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. La influencia de Poe en la narrativa española a finales del siglo XIX se manifiesta en tres aspectos esenciales, como señala Ana Casas: “la intensificación de la cotidianidad, la presencia de lo macabro y el recurso del cientificismo o, dicho de otro modo, la incorporación de ciertas prácticas científicas (en especial el magnetismo y la hipnosis) para justificar la irrupción de lo sobrenatural.”⁹⁰ Conforme se

⁸⁷ J. Herrero, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁸ D. Roas y A. Casas, *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia, Menoscuarto, 2008.

⁸⁹ D. Roas, *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Madrid, Devenir, 2011.

⁹⁰ A. Casas, “El cuento modernista español y lo fantástico”, en T. Pellisa y F. A. Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Universidad Autónoma de Barcelona, Asociación Cultural Xatafi, 2008, p. 360 (edición electrónica).

acerca el cambio de siglo, continúa Casas, la influencia de Poe se percibe más en la intensificación del realismo, en una mayor introspección en el tratamiento de lo fantástico y en el empleo de elementos góticos como la experiencia directa del acontecimiento, la presencia de lo macabro y el terror.⁹¹

En el último tercio del siglo XIX, la literatura fantástica española finalmente consiguió trasladarse de la prensa periódica al mundo editorial. Roas y Casas citan la *Narraciones inverosímiles*, de Alarcón, *Torquemada en la hoguera*, de Galdós, *Cuentos negros o historias extravagantes*, de Rafael Serrano Alcázar y *Cuentos y leyendas*, de Vicente Barrantes, como algunos de los libros del género que fueron publicados a partir de 1870.⁹² El concurso de cuentos fantásticos organizado por la revista *Blanco y Negro*, de gran difusión, en 1903, también es un referente de la amplia producción de esta literatura en la época.

Otro de los autores destacados del siglo XIX es, sin duda, Gustavo Adolfo Bécquer, quien, sin embargo, no cultivó propiamente el género de lo fantástico, pues, como sabemos, se hizo célebre gracias a la escritura de leyendas. Llama la atención que, debido al desprestigio del género en la época, Bécquer justificaba lo fantástico de sus relatos mediante la mención de que se los había transmitido una tercera persona o de que se trataba de la traducción de un texto antiguo. Esto es relevante porque nos habla de la reticencia que el autor percibía en la sociedad a aceptar una literatura en la que la realidad convivía con los elementos fantásticos y de la dificultad que implicaba entonces establecer un pacto de lectura con el receptor. Merino señala que en el siglo XIX lo fantástico suponía, desde una perspectiva eclesiástica, un “conjunto dañino de supersticiones y creencias heterodoxas, un

⁹¹ *Ibidem*, p. 362.

⁹² D. Roas y A. Casas, *op. cit.*, p. 12.

competidor de la ‘verdadera’ condición de lo sobrenatural [...] algo pueril e intelectualmente despreciable”.⁹³ Y Risco menciona que a causa de esta escasa aceptación, diversos autores recurrieron a estrategias similares a las de Bécquer —adoptar el tono de un narrador que se dirige a un niño o emplear en textos fantásticos recursos del realismo— al momento de escribir sus relatos. Entre ellos cita a Juan Valera, Rosalía de Castro y Benito Pérez Galdós.⁹⁴

Además de sus relatos, Bécquer nos legó su propia poética de la literatura fantástica, que Rusell Sebold, uno de sus más importantes estudiosos, resume en siete aspectos específicos:

1) el “casi creer”, o sea, la contradictoria reacción personal del lector, del personaje, del autor ante el prodigio; 2) la invención o fabulación fantástica; 3) la ambientación realista; 4) la dialéctica entre la realidad natural y la sobrenatural; 5) la postura de folklorista del narrador; 6) la situación narrativa, y 7) la receptividad del narrador, de los personajes y del lector para el material fantástico.⁹⁵

Como vemos, estas características, extraídas de “Tres fechas”, “El rayo de luna”, “La voz del silencio” y *Desde mi celda*, se aproximan mucho a los rasgos de la literatura fantástica contemporánea —sobre todo la ambientación realista y la dialéctica entre la realidad natural y la sobrenatural. No obstante, como Sebold destaca, éstos tienen, en el fondo, la misma finalidad: la verosimilitud. A nuestro parecer, en esto radica el distanciamiento de la narrativa fantástica de autores contemporáneos, como José María Merino, de las leyendas del sevillano. En la literatura más reciente, el afán por lograr la verosimilitud ha sido relegado, y la ambigüedad ha sido aceptada y estudiada como una parte inherente del

⁹³ J. M. Merino, “Reflexiones sobre la literatura fantástica en España”, en *Actas del 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, op. cit., p. 61.

⁹⁴ A. Risco, *Literatura y fantasía*, op. cit., p. 22.

⁹⁵ R. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989, p. 21.

género. El español Juan Herrero Cecilia incluso se ha dedicado a establecer una categorización de ésta, y la señala como una “estrategia para generar una atmósfera de inquietante extrañeza y para motivar la cooperación interpretativa del lector”.⁹⁶

Para Herrero, la ambigüedad puede ser ontológica, cuando la identidad de un ser o personaje es indeterminada, no se comporta como tendría que hacerlo según su realidad aparente y muestra una identidad doble —como los seres inanimados que cobran vida—; perceptiva, cuando se mediatiza o filtra la identidad del fenómeno supranatural mediante la percepción subjetiva del personaje o del narrador —hay una doble explicación—; narrativa, cuando el discurso narrativo es dudoso, cuestionable e incompleto —o bien hay confusión entre lo vivido y lo soñado o imaginado—, o retórica, la cual emplea descripciones como medio para crear sorpresa o inquietud.⁹⁷

Ya en los umbrales del siglo XX, cultivaron el género reconocidos autores como Ramón del Valle-Inclán (*Jardín umbrío*), Pío Baroja (*Vidas sombrías*) y Emilia Pardo Bazán (*Cuentos sacroprofanos*), entre otros. Durante este periodo se hizo patente el influjo del desarrollo de la psiquiatría y el psicoanálisis en la literatura, por lo que algunos autores comenzaron a explorar el lado oscuro de la mente y a incorporar elementos como lo onírico, la alteración de la personalidad y los delirios, y a escribir historias en las que la amenaza no proviene del exterior sino de la psique del individuo. Casas señala que la narrativa del cambio de siglo buscó “sacar a la luz los miedos, los deseos reprimidos, las frustraciones, con una intención, además, claramente subversiva con relación al plácido y ordenado mundo burgués.”⁹⁸ Y menciona algunos títulos ilustrativos de esta producción,

⁹⁶ J. Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico*, op. cit., p. 193.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 193-227.

⁹⁸ A. Casas, op. cit., p. 365.

como *Historias de locos*, de Miguel Sawa, *Sombras. Cuentos psíquicos*, de Ángeles Vicente, o *Los cascabeles de Madama Locura*, de Antonio de Hoyos y Vinent.

Durante los años previos a la Guerra Civil, el género continuó siendo cultivado por los autores mencionados y otros como Eduardo Zamacois, Silverio Lanza, Emilio Carrere y Wenceslao Fernández Flórez. No obstante, en las décadas de 1940 y 1950 el cuento fantástico ocupó un lugar reducido en la historia de la literatura española. Aún así, se publicaron algunos libros del género, sobre todo desde el exilio, como los de Rafael Dieste (*Historias e invenciones de Félix Muriel*), Max Aub (*Ciertos cuentos*) y Pedro Salinas (*El desnudo impecable*). Entre los años 50 y 70 predominó en España el realismo social, caracterizado por una literatura comprometida y testimonial, cuyos exponentes fueron los integrantes de la generación del Medio Siglo —Ignacio Aldecoa, Juan García Hortelano, Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos y Juan Marsé, entre otros—. Sin embargo, aunque el realismo fue el género preponderante en la época, hubo importantes exponentes de la literatura maravillosa que lograron abrirse camino en las difíciles circunstancias que se vivieron durante la posguerra, como José María Castroviejo (*Los paisajes iluminados*), Wenceslao Fernández Flórez (*El bosque animado*), Álvaro Cunqueiro (*Las crónicas del Sochantre*), Juan Perucho (*Llibre de caballeries*) y Rafael Sánchez Ferlosio (*Industrias y andanzas de Alfanhui*), entre otros. Asimismo, se destaca la presencia de elementos fantásticos en algunos libros de relatos de escritores realistas como Ana María Matute (*Algunos muchachos*), Medardo Fraile (*A la luz las cosas cambian*) y Carmen Martín Gaité (*Las ataduras*).⁹⁹

⁹⁹ A. Casas, “Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: Las formas no miméticas en los cuentistas del mediosiglo (años 50 y 60)”, *Rilce*, núm. 25, vol. 2, 2009, pp. 221-226.

En el último tercio del siglo XX, tras el agotamiento del realismo social, el género fantástico tuvo un resurgimiento en España, con exponentes tales como Ricardo Doménech, Cristina Fernández Cubas, Pedro Zalarruki, Juan José Millás, Javier Tomeo y José María Merino. Asimismo, comenzaron a publicarse obras de ciencia ficción —incluso desde la década de 1960—, bajo la autoría de Manuel García-Viñó, Esteban Padrós y Domingo Santos. Esta literatura era escrita, sobre todo, con el fin de “criticar la sociedad de consumo y la deshumanización del mundo actual”,¹⁰⁰ como apuntan Roas y Casas. En este último género se inscribe el relato de Merino titulado “Antrópodos y hadanes (una fábula)”, el cual es una parábola de un mundo habitado por seres consumistas y egoístas que arrasan con su planeta y una crítica al sistema capitalista, así como la totalidad de los cuentos incluidos en *Las puertas de lo posible*, entre otros.

Los autores que hemos mencionado propiciaron el surgimiento de una nueva hornada de escritores de cuentos fantásticos en el siglo XXI, nacidos a partir de 1960, quienes mucho deben a sus predecesores. Entre sus filas se encuentran Jon Bilbao, Ángel Olgoso, Manuel Moyano, Patricia Esteban Erlés y Juan Jacinto Muñoz Rengel. Entre los agentes de cambio de esta nueva narrativa, Muñoz Rengel señala los medios de comunicación de masas —puesto que se trata de la primera generación de escritores que nació con la televisión—, la literatura fantástica —pues han tenido a la mano las obras de Hoffmann, Poe, Maupassant y Kafka, además de las de Borges, Cortázar, Rulfo, Bioy Casares y Arreola, y los españoles José María Merino y Cristina Fernández Cubas— y la transformación del paradigma de realidad.¹⁰¹ En cuanto a los temas de los que se ocupa la última narrativa fantástica española, Muñoz Rengel los divide en dos grandes grupos. El

¹⁰⁰ D. Roas y A. Casas, *op. cit.*, pp. 37-38.

¹⁰¹ J. J. Muñoz Rengel, “La narrativa fantástica en el siglo XXI”, *Ínsula* no. 765, 2010, pp. 6-10 (Monográfico “Lo fantástico en España (1980-2010)”), pp. 6-7.

primero, al que llama “la naturaleza del mundo”, incluye a la narrativa que versa sobre las teorías del universo, que se manifiesta como alteraciones de los órdenes de la realidad; desórdenes del continuo espacio-tiempo; la metaficción; otros planos de realidad (fantasmas); mundos “futuriles” (sin apoyarse en fundamentos científicos) y una última categoría que incluye lugares imaginarios, ciudades inventadas, objetos mágicos y metamorfosis. El segundo grupo, denominado “la naturaleza del yo”, se ocupa de temas como la identidad y la disolución del yo; el doble; la reencarnación y los fantasmas desde el otro lado (la perspectiva del fantasma).¹⁰²

Estos autores han vivido desde la infancia o adolescencia en una España democrática, y fueron testigos del cambio de régimen de su país, lo que abrió el camino a una realidad mucho menos rígida. Y, como apunta Muñoz Rengel: “El principal rasgo distintivo de la nueva narrativa fantástica es precisamente la precariedad de su modelo de realidad.”¹⁰³ Los nuevos autores encuentran y exhiben tanto las grandes contradicciones como las fisuras de la cotidianeidad como una nueva manera de enfrentar las vicisitudes de la vida actual.

El cambio de siglo estuvo marcado por los atentados en Estados Unidos y otros acontecimientos que se han producido de manera vertiginosa, entre los que tienen un lugar importante en la historia de España los ataques terroristas en Madrid en marzo de 2004. A ello debe sumársele la crisis que ha padecido el país ibérico desde 2008, la cual ha tenido como consecuencia la migración de una gran cantidad de españoles. El escritor Antonio Muñoz Molina ha dedicado a esta temática su ensayo *Todo lo que era sólido*, en donde se destacan la sorprendente prosperidad sostenida hasta antes del derrumbe económico y el

¹⁰² *Ibidem*, pp. 9-11.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 8.

delirio que se vivía en “un tiempo que casi nadie supo apreciar mientras lo vivía.”¹⁰⁴ De sus páginas se desprende también que la realidad que consideramos concreta y firme puede desaparecer de un día a otro, alusión que bien puede servir de material para una obra de ficción: “Nada es tan sólido que no pueda desvanecerse mañana mismo en el aire. Nada es tan inverosímil que no pueda suceder.”¹⁰⁵ Estos eventos han influido en la producción literaria de los autores jóvenes, pero también en las últimas publicaciones de autores nacidos en la primera mitad del siglo XX.

Desde principios del siglo XXI hemos presenciado un cambio de paradigmas en muchos sentidos y, en lo concerniente a la literatura, la aparición del libro electrónico y la proliferación de blogs literarios han contribuido a la vasta circulación de obras digitales. Asimismo, la ficción ha tendido hacia la brevedad, a tal punto que existen certámenes literarios para obras que no excedan los 140 caracteres, es decir, lo que originalmente abarcaba un tuit. Estos fenómenos resultan relevantes al estudiar la literatura de los autores españoles contemporáneos y observar que se reflejan, por ejemplo, en la gran producción reciente de libros de microrrelatos, género que autores como José María Merino han cultivado profusamente desde el comienzo del nuevo milenio.

¹⁰⁴ A. Muñoz Molina, *Todo lo que era sólido*, Madrid, Seix Barral, 2013 (edición electrónica), p. 147.

¹⁰⁵ *Ibidem*, 149.

1.4. La existencia de una segunda realidad: poética de José María Merino en el marco de lo fantástico

No deberíamos hablar de literatura fantástica, pues la fantasía es una parte, no rechazable por cierto, de lo que hemos convenido en llamar realidad. Por lo demás, ignoramos si el universo pertenece al género real o al género fantástico.

J. L. Borges

La pasión por contar de José María Merino proviene de las historias oídas en el mundo rural, en la provincia de León, de donde recupera, además de una serie de supersticiones y leyendas, la tradición del filandón. Ésta es una costumbre popular del campo leonés que consistía en una reunión nocturna, generalmente en una cocina durante el invierno, en donde se contaban historias de todo tipo e incluso se recitaban poemas. La palabra proviene del verbo “hilar”, ya que en un principio, éste era el pretexto de las reuniones. “Los cuentos del filandón eran las narraciones orales típicas, donde lo fantástico se alternaba con lo costumbrista y las fábulas convivían armoniosamente con las leyendas.”¹⁰⁶ Este gusto, señala Merino, también se encuentra en la tradición de otros espacios culturales, como atestiguan el *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio, *Las veladas de Dikanka*, de Nikólai Gogol, y *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James. El escritor también recuerda que en su niñez, la víspera del Día de los Difuntos, su padre lo hacía recitar para la familia “El monte de las ánimas”, de Gustavo Adolfo Bécquer.

Los filandones han sido retomados y modernizados por los escritores del Grupo leonés mediante presentaciones en ferias del libro, programas de radio y lecturas públicas, e incluso han sido llevados al cine por José María Sarmiento, en la película *El filandón*

¹⁰⁶ J. M. Merino, “El cuento del contar”, en *Ficción perpetua*, Palencia, Menoscuarto, 2014, p. 76.

(1985), en la que los autores, personificados por ellos mismos, cuentan relatos de su propia creación en la ermita de San Pelayo.

A los escritores de este grupo, conformado por José María Merino, Juan Pedro Aparicio y Luis Mateo Díez, los une el lugar de origen, la fecha de nacimiento (los dos primeros nacieron en 1941 y, el segundo, el 1942), la pasión por contar historias y la amistad. Además, en su obra literaria se aprecia un apego a la provincia de León, a los ámbitos rurales y a las leyendas de la región. Los títulos de sus publicaciones en coautoría ya son representativas de ello: *Palabras en la nieve*, *Los caminos del Esla* y *Cuentos de la calle de la Rúa*, entre otras. Además, como señala Aparicio, los tres fueron “presentados en sociedad literaria” prácticamente al mismo tiempo por la editorial Alfaguara, en 1981.¹⁰⁷

Dado que los tres autores eventualmente migraron a Madrid, volver a la región leonesa mediante la literatura constituye una vuelta a la infancia y a la naturaleza que, en palabras de Germán Gullón: “los obliga a efectuar un regreso imaginativo al lugar de origen, armados con sus respectivas conciencias narrativas, dispuestos a compenetrarse con la realidad originaria, a asomarse a leyendas, lo curioso, los mitos, eso que yace entre lo maravilloso, lo fantástico y lo inaudito.”¹⁰⁸ Aunque cada uno de ellos ha seguido una línea particular en su literatura, como las narraciones ambientadas en Inglaterra, en el caso de Aparicio (*El viajero de Leicester*, 1997), quien vivió varios años en Londres, el retorno a la provincia española es una constante en la narrativa del grupo, como atestiguan *Las horas completas* (1990) y *Fantasmas del invierno* (2004), en el caso de Mateo Díez, y *La forma de la noche* (1994) en el de Aparicio, entre otras. Asimismo, los cuentos y microrrelatos

¹⁰⁷ Con las novelas *Lo que es del César* (Aparicio), *Las estaciones provinciales* (Mateo Díez) y *El caldero de oro* (Merino). C. J. García, *Las invenciones del grupo leonés. Estudio y entrevistas*, Madrid, Júcar, 1995, p. 93.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 71.

incluidos en sus libros en coautoría incluyen una buena cantidad de elementos rurales (lagos, ríos, montañas, nieve) y fantásticos que remiten al noroeste español.

De la costumbre del filandón, Merino conserva el gusto por la transmisión de historias y por la oralidad, aunque esta última no se manifiesta de manera cabal en sus relatos fantásticos. Un atisbo de ello es la utilización del narrador en primera persona, lo cual agrega verosimilitud e interés al relato. En palabras de Merino:

Las narraciones más fascinantes para mí, cuando viví el tiempo de ser un lector ingenuo, fueron las que se me dirigían en primera persona. Y es evidente que, construidas como singulares confesiones, hay en ellas, mediante la más directa comunicación, la aparente sinceridad de lo que se cuenta dentro del discurso marcado por la intimidad de la forma y lo autobiográfico del contenido.¹⁰⁹

Esta técnica narrativa se aprecia en el relato “Tertulia” (*Cuentos del Barrio del Refugio*), por ejemplo, en donde un grupo de hombres cuentan historias fantásticas sobre personajes del barrio en las que se incluyen elementos sobrenaturales, pero siempre basadas en hechos que afirman haber escuchado o presenciado. Fernando Valls apunta que la unidad de *Cuentos del Barrio del Refugio* es generada por el espacio urbano, los personajes que aparecen en más de una historia —con una actitud similar ante la vida— y la reflexión metaliteraria de los cuentos, así como “la condición que comparten todos ellos de ser relatos contados y escuchados en la tertulia”.¹¹⁰ Posteriormente, Valls relaciona este gusto por las narraciones orales, por oír y contar, con los filandones y la tradición literaria que arranca con *Las mil y una noches*.

¹⁰⁹ J. M. Merino, “Sobre la narración en primera persona”, en M. Mayoral, *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, 1998, p. 133.

¹¹⁰ F. Valls, “Misterios y días del Barrio del Refugio”, en I. Andrés-Suárez y A. Casas, *Cuadernos de narrativa. José María Merino*, Madrid, Arco / Libros, 2005, p. 120.

Aunque en la mayoría de los libros de cuentos de Merino prevalece la omnisciencia, en el primero de ellos (*Cuentos del reino secreto*) se observa una presencia importante de narraciones en primera persona (siete). Esto puede vincularse con el hecho de que esta obra está inscrita en el ámbito rural casi en su totalidad; es más cercana a lo fantástico clásico, como se verá más adelante, y presenta un vínculo más fuerte con las tradiciones, las leyendas y la oralidad que sus libros posteriores. En sus tres obras siguientes (*El viajero perdido*, *Cuentos del Barrio del Refugio* y *Cinco cuentos y una fabula*), el narrador en primera persona prácticamente desaparece (salvo en cuatro casos, en total). Esto puede relacionarse con la mudanza del autor a la urbe y con un alejamiento de las tradiciones populares. Sin embargo, en su quinto libro (*Cuentos de los días raros*), el autor retoma la primera persona en ocho de los cuentos (más de la mitad) y vuelve la mirada al paisaje de su infancia incluyendo narraciones que remiten directamente a antiguas leyendas españolas, como es el caso del relato “La hija del Diablo”, que narra de manera íntegra la leyenda de “Blancaflor”.

A pesar de su afición por las narraciones orales, Merino las distingue de manera muy consciente de los relatos escritos. Las primeras, afirma, que implican una particular manera de narrar ante un público, muy difícilmente pueden reproducirse mediante la palabra escrita, pues requieren también la inclusión de tonalidades, gestos, intensidades, silencios, chasquidos e improvisación. Margit Frenk, en su libro *Entre la voz y el silencio*, señala que el autor que prevé una lectura en voz alta de su texto: “escribe escuchando el efecto sonoro de sus palabras y dándoles un movimiento y una organización que correspondan a lo que un público auditor puede captar, gozar y aun memorizar”.¹¹¹ Este tipo de lectura, además, suele requerir un compositor y un intérprete. Los textos tienden a

¹¹¹ M. Frenk, *Entre la voz y el silencio*, México, FCE, 2005, p. 33.

ser repetitivos —puesto que la retención es menor—, a tomar en cuenta las circunstancias de la representación, así como la respuesta del público, y a ser cambiantes y no fijos.

En las ficciones de Merino, en cambio, el tono es totalmente literario, es decir, bien estructurado, sin interrupciones ni abuso de analepsis y un uso moderado de diálogos. La voz de los narradores, asimismo, carece de expresiones o modismos típicos de una región particular, pues para él: “Aunque la escritura pretenda a veces interpretar la expresión oral, creo que ello siempre resulta un simulacro.”¹¹² El escritor distingue, incluso, y con razón, la narración de historias orales de la lectura de cuentos en voz alta, que no dejan sitio a la improvisación. Dada la dificultad de reproducir por escrito los cuentos orales, afirma: “tal vez sea mejor sustituir la pretensión de fidelidad a la manifestación exacta del narrador por una neutralidad que, sin retórica, con el aire más natural posible, nos devuelva lo sustantivo del tono, de la trama y de sus sucesivas derivaciones.”¹¹³ Por ello, en los “filandones postmodernos” que ha realizado —en México, Cuba, Panamá, Alemania, y Estados Unidos, entre otros países—, el núcleo de sus intervenciones lo constituye la lectura de minicuentos estrictamente contemporáneos y no su representación o invención de historias nuevas.¹¹⁴

En cuanto a la reproducción de la manera de hablar de los personajes de la provincia española, la obra del escritor leonés no se caracteriza por la abundancia de diálogos; sin embargo, recupera los temas de los relatos oídos durante su infancia. En su ensayo “El cuento del contar”, rememora las historias espeluznantes que se narraban en ciertos momentos familiares, las cuales hablaban de hambrunas que dejaban pueblos sin

¹¹² F. Noguero, “José María Merino: Descifrar la realidad en la ficción”, en J. M. Merino *Fulgores de ficción*, Universidad de Valladolid, 2016, p. 25.

¹¹³ J. M. Merino, “El cuento del contar”, *Ficción perpetua*, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁴ F. Noguero, *op. cit.*, p. 21.

habitantes, territorios sumergidos bajo lagos, terribles desdichas personales, muertos que regresaban a casa, tesoros escondidos en tiempos de los moros, caprichosos espíritus femeninos que habitaban en los manantiales, zorras que engañaban a los más ingeniosos, etcétera.¹¹⁵ En una entrevista, cuenta que su abuela, que sólo hablaba gallego, además de hablarle sobre aparecidos y rezar oraciones durante las tormentas para prevenir los rayos, lo llevó con meigas que curaban pintando la cruz rúnica con un palo para remediar ciertos padecimientos.¹¹⁶ Algunos de estos motivos fueron trasladados a su literatura y se convirtieron en la trama de sus cuentos. El muerto que vuelve a casa, por ejemplo, es el tema de “El desertor”, en donde una noche de San Juan un hombre que ha desertado de la guerra regresa a su hogar para ocultarse con su mujer. Tras varias semanas con ella, quien está feliz de tenerlo de vuelta, un día en que él ha salido, los guardias civiles van a avisarle que han encontrado el cuerpo de su marido en el monte, y que llevaba muerto al menos desde la noche de San Juan. Asimismo, en “La costumbre de casa” un padre de familia muere, pero su fantasma no deja de visitar a su esposa e hijos todas las noches.

En “La torre del alemán” se habla de un extranjero que vive en la torre de un castro* y, tras la inundación del pueblo, su fantasma se aparece ocasionalmente. Se dice que el hombre estaba ahí en busca de un tesoro y que lo había encontrado antes de morir. En “La prima Rosa”, se sugiere que una muchacha se convierte en trucha cada vez que se mete a bañar al río. Estos motivos remiten a las historias oídas en su infancia que continúan haciendo eco, en mayor o menor medida, en su creación literaria. Igualmente, en sus ensayos destaca en numerosas ocasiones la importancia de imaginar ficciones y la trascendencia de esta actividad para la evolución humana, y afirma que esto fue lo que nos

¹¹⁵ J. M. Merino, “El cuento del contar”, en *Ficción perpetua*, *op. cit.*, p. 76.

¹¹⁶ F. Noguero, *op. cit.*, p. 18.

* Vestigio de fortificaciones antiguas.

separó del resto de los homínidos. Para Merino, las cosas consiguen su forma al ser contadas. Los incidentes cotidianos de su ciudad, por ejemplo, “sumida en la conciencia de lo insignificante, o los acontecimientos humildes de la aldea, adquirirían gracias a la destreza del narrador una peculiar significación que los enlazaba con los hechos más importantes que pudiera haber en el mundo.”¹¹⁷ Y esta transmisión se llevaba a cabo, en su experiencia, de manera oral. Por ello lamenta que en España se haya sufrido el desprecio de cierta mirada “pretendidamente culta” hacia el mundo popular de las tradiciones y narraciones orales que han sido etiquetadas como “cuentos de viejas”. Y acusa de ello a la suspicacia eclesiástica, proveniente de la Contrarreforma, frente a todo lo que pudiera sonar a superstición.¹¹⁸ Su interés por las narraciones populares lo llevó, además de a incorporarlas en sus relatos, a la confección del libro *Leyendas españolas de todos los tiempos (Una memoria soñada)*, en 2010.

Pero no sólo las leyendas y las historias tradicionales han dejado su huella en la narrativa de José María Merino; mitos de diferentes épocas y latitudes también han sido cruciales para su producción literaria. Por ello, es capaz de observar esa visión del mundo característica de la conciencia humana en una diversidad de obras. En *Heidi*, uno de sus libros favoritos, por ejemplo, encuentra el paraíso perdido; en *La isla del tesoro*, la búsqueda del vellocino de oro, y, en *Robinson Crusoe*, el mito de la creación del mundo. Sobre el germen de su interés por estos temas, afirma:

El círculo de la experiencia está marcado para mí por la niñez en León, en el noroeste de España entre los magníficos despojos romanos y medievales de la capital de un reino muerto, en la cercanía de un mundo rural que, éste entonces todavía vivo, también daba señales de los trabajos y los días propios de una antigüedad remota. Sin

¹¹⁷ J. M. Merino, “El narrador narrado”, en *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 14.

¹¹⁸ J. M. Merino, “El cuento del contar”, en *Ficción perpetua*, *op. cit.*, p. 74.

duda la presencia de aquel pasado perdido despertó en mí desde muy pronto el gusto por los mitos.¹¹⁹

Para él, tanto la novela como el mito pertenecen a la misma estirpe, puesto que ambos resaltan lo significativo de la realidad, le dan forma y la fijan como experiencia imaginaria. Por ello, ha agrupado tres de sus novelas bajo esta adscripción: las *Novelas del mito*, que incluyen *El caldero de oro*, *La orilla oscura* y *El centro del aire*. En este caso, se trata de obras que tratan del mito americano, que incorporan objetos mágicos y mezclan el sueño con la vigilia y el tema del apócrifo, componentes fantásticos que serán recurrentes en su obra. La mitología que impregna la obra meriniana no es sólo la clásica, sino también las cosmogonías prehispánicas, los mitos literarios y los mitos, en general, en sus dos acepciones: la de narraciones maravillosas protagonizadas por personajes divinos o heroicos y la de historias ficticias o personajes que encarnan algún aspecto universal de la condición humana.

En este sentido, los temas americanos tuvieron una importante repercusión en su obra, dando lugar a la inclusión de una diversidad de motivos. En 1978 Merino viaja por primera vez a Latinoamérica, a la ciudad de Caracas, en donde encontró inspiración para escribir *La orilla oscura*. A esta visita siguieron varias más como parte de sus labores de colaboración con la UNESCO, las cuales motivaron la producción de una buena cantidad de novelas y cuentos, entre los que destacan *El lugar sin culpa* y los relatos “Oaxacoalco”, “El edén criollo” y “La voz del agua”, entre otros.

Además, estos viajes lo llevaron a estudiar temas americanos, sobre todo de la época de la Conquista y, gracias a estas lecturas, descubrió “el choque entre el tiempo mítico y el

¹¹⁹ J. M. Merino, “El narrador narrado”, en *Ficción continua*, *op. cit.*, p. 14.

tiempo histórico”.¹²⁰ Para nuestro autor, el tiempo anterior a la llegada de los españoles es un tiempo circular en el que la temporalidad no tiene destino, pues todo fluye en círculos concéntricos y es la integración del hombre con la naturaleza. El tiempo histórico, por su parte, conlleva la necesidad del cumplimiento del reino de Dios, que no está perfeccionado, e incluye el mito del oro: la avaricia, la necesidad de explotar al otro. Si bien se trata de una visión un tanto idílica del pasado prehispánico, en la obra de Merino esta temática se manifiesta en buena parte de su obra —en las narraciones mencionadas al comienzo de este apartado— y constituye un motivo importante de su producción literaria.

Así, después de viajes posteriores a Latinoamérica y de diversas lecturas sobre la Conquista española —Bernal Díaz del Castillo, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, fray Berdardino de Sahagún y fray Bartolomé de las Casas, entre otros— encontramos tanto en sus novelas como en sus relatos una dicotomía entre la pureza originaria y el mundo corrompido —*Novelas del mito*—; la cotidianeidad española y la aventura americana —“Oaxacoalco”—, o bien, los problemas mundanos de los personajes en sus ciudades de origen y los parajes americanos desconocidos como vía de escape de éstos —*El lugar sin culpa*. Asimismo, algunas de estas narraciones transcurren en el pasado mítico y cuentan con protagonistas mestizos, mientras que otras tienen lugar en el presente y sus personajes son españoles que viajan a América.

Buena parte de los relatos que abordaremos en este trabajo comprenden al mito como germen originario. Si bien no están basados directamente en narraciones antiguas, son portadores de una tradición literaria que se remonta, en algunos casos, a milenios de antigüedad. El tema de los sueños, por ejemplo, uno de los más recurrentes en la obra de Merino, puede rastrearse hasta *Gilgamesh*, la primera epopeya de la humanidad, en donde

¹²⁰ J. M. Merino, “Identidad y mestizaje”, *Ficción perpetua*, op. cit., p. 65.

el héroe sueña que se hará amigo de su adversario. Este motivo aparece en diversos relatos del autor leonés, entre los que destacan “Papilio Síderum”, “El soñador”, “La voz del agua” y “El adivino confuso”.

En la narrativa de José María Merino observamos diversos modos de recuperar estos motivos. Por un lado, encontramos relatos en los que se reescriben los mitos, es decir, cuyos personajes actúan de la misma manera que los antiguos héroes mitológicos, e incluso llevados por motivos similares, como es el caso de “Materia silenciosa”, cuyo protagonista actúa de la misma forma que Dafne huyendo de Apolo —convirtiéndose en planta. Por otro, existen alusiones a textos míticos, como el famoso cuento de Chuang Tzu sobre las relaciones entre el sueño y la vigilia, en “Papilio Síderum”, y al *Quijote* y a la manera en que la literatura puede trastocar el juicio humano, en “Los libros vacíos”.

Además de las referencias míticas y de las historias transmitidas de manera oral, el imaginario de José María Merino se ha nutrido, como es natural, de numerosas lecturas. Sus primeros acercamientos a la literatura incluyen los cuentos de Hoffmann, novelas de Alejandro Dumas, Charles Dickens y Herman Melville, y una serie de obras de ciencia ficción entre las que destacan las novelas de Julio Verne, H. G. Wells y Clifford D. Simak. De Wells retoma en su escritura el tema del hombre invisible, que germinará en forma de la novela *Los invisibles*. De Simak recupera el tema de los perros que hablan, en la novela *Ciudad*, en la que éstos charlan sobre los hombres y las guerras de la antigüedad en una ciudad del futuro. El interés de Merino por los caninos parlantes se refleja en su primera novela, *Novela de Andrés Choz*, y en el cuento “Para general conocimiento”. En ambos casos, un perro inteligente proveniente de otro planeta reflexiona sobre el comportamiento de los terrícolas.

Después de estas primeras lecturas llegarán a sus manos los relatos de sus más admirados autores: Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant y Anton Chéjov, a quienes se refiere, junto con Leopoldo Alas *Clarín*, como “los más significativos representantes de la modernidad del cuento literario”.¹²¹ Del primero celebra su originalidad como pionero de lo fantástico y su influencia en Borges y Cortázar; del segundo, la mirada irónica y las descripciones de los escenarios, que suelen convertirse en un apoyo dramático, además de su capacidad para establecer un contraste entre la belleza natural y la crueldad humana,¹²² y del tercero, el principio de economía y la primacía de la sugerencia de sus relatos, así como la perfección con la que perfila las conductas de sus personajes,¹²³ característica esta última que observa también en la narrativa de *Clarín*. A ellos se suma una nutrida lista de escritores españoles que van de Juan de Timoneda, Torquemada, Calderón de la Barca, Cervantes, Pío Baroja, Valle-Inclán y Benito Pérez Galdós, entre otros. Referimos esta breve enumeración porque son estos nombres, dentro del gran universo literario que alimenta la imaginación de cualquier escritor, los que consolidaron la creación novelística y cuentística de José María Merino y contribuyeron a dar forma a la voz y a los motivos que encontramos en su obra.

En una época posterior, los autores latinoamericanos, sobre todo Borges, Cortázar, Bioy Casares y Roberto Arlt, también formaron parte de su experiencia literaria, y es indudable que su producción narrativa en torno a lo fantástico constituyó una influencia tanto para él como para toda su generación. Sin embargo, como él mismo afirma, su primera formación sobre el género fue de origen europeo y estadounidense:

¹²¹ J. M. Merino, “Sobre Antón Chéjov”, en *Ficción perpetua, op. cit.*, p. 237.

¹²² J. M. Merino, “Guy de Maupassant, cuentista y viajero”, en *ibidem*, p. 253.

¹²³ J. M. Merino, “Sobre Antón Chéjov”, en *ibidem*, p. 238.

Lo que han hecho los hispanoamericanos es normalizar lo fantástico, porque hay una teoría de que en España no existía. La Santa Inquisición se dedicó a perseguir lo fantástico durante cuatrocientos años porque compite con lo sobrenatural. Eso había que borrarlo del mapa, pero las novelas de caballerías son libros fantásticos y son españoles. Yo empecé a leer lo fantástico antes de descubrir a los latinoamericanos. A Poe lo leí de jovencito, ahí tengo sus libros. Él, Maupassant y Chejov son mis grandes maestros, pero claro, cuando descubrí la literatura fantástica latinoamericana me tranquilicé, porque dije: ‘Bueno, esto es normal. Se puede escribir en español literatura fantástica. No pasa nada’.¹²⁴

Además de los autores ya mencionados, el “boom” latinoamericano significó para él y sus contemporáneos una ruptura con la tradición a la que se acercaron con admiración y respeto desde una España en la que imperaba el realismo y en donde las obras maravillosas o fantásticas aún vivían en la marginalidad. Merino destaca de este movimiento la hibridación, la falta de prejuicios y obligaciones con el pasado y la facilidad con que utilizaban influencias de diversas literaturas para construir la propia. Más que los contenidos de las obras o el imaginario de los autores, le sorprendió su forma de aproximarse a la literatura. En esta época —décadas de 1960 y 1970— descubrió a Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti y Augusto Roa Bastos, entre otros.

De los autores latinoamericanos mencionados, el único a quien dedica una de sus numerosas críticas y reseñas es al Nobel colombiano, de quien recupera sus tramas atractivas, “los personajes pintorescos y un discurso abundante en palabras en el que prolifera la sugerencia y que puede recordar una oralidad cargada de misteriosos vislumbres”.¹²⁵ De acuerdo con Merino, la poderosa imaginación y el estilo de García

¹²⁴ Entrevista realizada en el domicilio del autor, en Madrid, el 28 de septiembre de 2017.

¹²⁵ J. M. Merino, “Gabriel García Márquez. Antes y después de Macondo”, en *Fulgores de ficción*, *op. cit.*, p. 252.

Márquez sólo encuentra familiaridad, en la literatura peninsular, con la obra de Álvaro Cunqueiro. Otros autores latinoamericanos a quienes menciona de manera esporádica en sus ensayos son Borges, Cortázar y Bioy Casares, sobre todo mediante alusiones a sus cuentos de dobles —en los primeros casos— y a su relación con *El Quijote*.

Las diferencias en cuanto al acercamiento a la lectura y a la producción literaria a ambos lados del océano se explican en buena medida por el momento político y cultural que se vivía en España durante la juventud del autor leonés. Merino refiere que cuando era muchacho pocos de sus compañeros leían, y que muchos de los mayores aún consideraban que la mayoría de las novelas eran muy perniciosas: “novelas, no verlas”. Además de ser tiempos totalitarios en materia de política, se vivía un excesivo control eclesiástico en el tema moral. Como él afirma: “Todavía estaba vigente el *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*, que prohibía leer prácticamente toda la literatura: Erasmo, Descartes, Rabelais, Balzac, Stendhal, Galdós o Unamuno... entre centenares de autores más. El *Índice* fue derogado, con cautelas, en 1966, gracias al Concilio Vaticano II”.¹²⁶ Aunque gracias a su padre tuvo acceso a muchos de los libros incluidos en el *Índice*, Merino vivió su adolescencia bajo el imperio de la censura.

Además de las restricciones políticas y eclesiásticas, en el plano cultural de la época también observamos un panorama poco receptivo a la ficción en general y a lo fantástico, en particular. En la obra ensayística de Merino encontramos una preocupación por los prejuicios españoles frente a las fronteras de lo literario, que lo ha llevado a recordar los *Orígenes de la novela*, de Marcelino Menéndez Pelayo, según el cual sólo era literatura “el realismo visto como reflejo de costumbres y con un propósito moral”,¹²⁷ y *Los españoles en*

¹²⁶ J. M. Merino, “Diez jornadas en la isla”, en *Ficción perpetua*, op. cit., p. 23.

¹²⁷ J. M. Merino, “Identidad y mestizaje”, en *Ficción perpetua*, op. cit., p. 60.

la literatura, de Ramón Menéndez Pidal, en donde se sostiene que la literatura española nada tiene que ver con lo fantástico, salvo en casos aislados del noroeste peninsular.¹²⁸ Recuerda, asimismo, la prohibición de llevar novelas de caballerías a las Indias, dado que los pueblos no familiarizados con la palabra escrita podían confundirse ante objetos que contenían indiscriminadamente los Evangelios y las aventuras de Amadís, lo que provocó un contrabando de libros de ficción. Lamenta el rechazo que la literatura española demostraba hacia lo fantástico o maravilloso y señala que durante el franquismo los escritores no realistas: “además de hacer algo impropio de la tradición española, son sospechosos de cierta blandura frente al régimen, y el *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio o los libros de Cunqueiro o de Perucho viven cierto purgatorio moral por ser obras que ni se corresponden con la verdadera tradición ni son acordes al necesario compromiso del escritor de la época.”¹²⁹

En la actualidad el género fantástico goza de un amplio reconocimiento tanto en el ámbito académico como en el mundo de los lectores. Como el propio Merino admitía en 2013: “No cabe duda de que hay una tendencia a la normalización de lo fantástico [...] se han perdido los prejuicios”.¹³⁰ Prueba de ello es la proliferación de encuentros y simposios dedicados al género, así como la gran cantidad de escritores de literatura fantástica que han surgido en España en las últimas décadas y las numerosas antologías publicadas, entre las cuales es pionera la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, publicada en Buenos Aires en 1940. Entre las más recientes destacan la *Antología española de literatura fantástica* (Valdemar, 1992), *Perturbaciones*

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ J. M. Merino, “El cuento del contar”, en *Ficción perpetua*, *op. cit.*, p. 72.

¹³⁰ F. Nogueroles, “Descifrar la realidad en la ficción” (entrevista a José María Merino), *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, vol. 2, núm. 4, 2013, p. 36.

(Salto de Página, 2009), *Aquelarre, antología del cuento de terror español* (Salto de Página, 2011), *Antología hispánica del cuento fantástico* (Quálea, 2015) y *Las mil caras del monstruo* (Eolas, 2018). Sin embargo, antes de esta normalización y del considerable aumento de la producción de narraciones fantásticas que tuvieron lugar sobre todo durante el nuevo milenio en España, desde la década de 1980 José María Merino había incursionado en este territorio, aún resbaladizo, cuyos exponentes aún no se contaban por decenas en la Península.

En cuanto a la delimitación del género fantástico, Merino difiere de los teóricos que se han ocupado del tema (Caillois, Vax, Todorov, Barrenechea), quienes coinciden en que esta corriente emerge a la par de cierta modernidad “eliminando del pretendido género todas las elucubraciones de tal jaez que no hayan surgido a partir del siglo XIX, con el argumento de que los humanos del pasado no tenían la definición de realidad racional establecida entre los occidentales a partir de la Ilustración.”¹³¹ Para el escritor leonés esta teoría resulta endeble, y para demostrarlo alude a la fantasmaticidad de textos antiquísimos como los relatos de Luciano de Samósata, del siglo II, quien, a su parecer, “jugó con lo fantástico con una ironía muy consciente y actual, para burlarse de determinadas exageraciones de los viajeros y pontífices de su época.”¹³² Por ello, le resulta discutible negar la conciencia de lo específicamente fantástico en los antiguos. Lo fantástico moderno —afirma— sí nace al hilo de lo romántico, e incorpora aspectos de lo popular, lo maravilloso y la superstición. Aunque coincidimos con los argumentos del escritor leonés —que son similares a los expuestos por la estadounidense Rosemary Jackson—, en la elaboración de este trabajo nos hemos suscrito a la definición del género de teóricos que lo abordan a partir del siglo XIX,

¹³¹ J. M. Merino, “La impregnación fantástica: Una cuestión de límites”, en *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 87.

¹³² *Idem.*

dado que es la época de nuestro interés y la que ha dado lugar a la creación y el desarrollo de este tipo de narraciones en los siglos XX y XXI.

Para Merino, la definición del género tampoco está del todo delimitada. Si bien existe una literatura puramente fantástica, señala, puede presentarse una impregnación de elementos misteriosos provenientes del sueño, la intuición, la mirada poética o la memoria confusa.¹³³ De este modo, los límites son diversos y Merino incluso establece una clasificación personal de los temas que aborda el género. El primero de ellos es el de los entes fantásticos, en donde se incluyen los fantasmas, vampiros, sombras y dobles; sin embargo, en este rubro, apunta, cabría incluir también a los apócrifos, entre los que destacan los heterónimos de Pessoa, descendientes quizá de Cide Hamete Benengeli. Y se pregunta entonces si Ricardo Reis o Álvaro de Campo no pertenecerían más bien a lo fantástico que a lo realista. El segundo tema es el de los atributos o situaciones fantásticas que, en realidad, pueden presentarse en cualquier objeto o atmósfera. Por último, están los espacios y tiempos fantásticos, en donde se producen alteraciones extraordinarias. No obstante, se cuestiona aquí si la creación de espacios no reales, simbólicos o míticos —Región, Macondo, Celama, Santa María, etcétera— podría inscribirse también al ámbito de lo fantástico.

Además de la literatura fantástica, a José María Merino le interesa profundamente la relación entre la ficción y la realidad, la cual establece un camino de ida y vuelta. Dicha relación puede manifestarse en una diversidad de formas y, en la obra del escritor leonés, encontramos su expresión al menos de tres maneras específicas. La primera de ellas es la metaliteratura, presente en su obra desde su primera novela: *Novela de Andrés Choz* (1976). En ésta, los capítulos en los que se narra la vida del protagonista se alternan con los de la

¹³³ *Ibidem*, p. 91.

novela de ciencia ficción que está escribiendo, lo que le permite al narrador introducir reflexiones sobre la creación literaria. Además, se incluyen las cartas del protagonista (Andrés Choz) dirigidas a su amigo el Gordo, en las que también se habla de los problemas a los que se enfrenta para concluir la obra. Merino ha señalado que escribió esta novela para desembarazarse “de un cuerpo extraño que me había invadido de manera inesperada y subrepticia”,¹³⁴ lo que ya nos habla de una duplicidad que, como se verá más adelante, ataca tanto a sus personajes como a la figura del escritor.

Este recurso de mostrar al lector los engranajes de una obra en proceso y al escritor escribiendo, es una estrategia recurrente en la obra meriniana que se aprecia también en su narrativa breve. El primer cuento en el que éste aparece es “El caso del traductor infiel”, de 1994. En éste, el personaje (el traductor) es testigo y víctima de la transgresión del umbral entre la realidad diegética y la ficción de los libros que traduce —introduciendo algunos cambios. Cuando la famosa autora estadounidense de las novelas que él vierte al español descubre que él tergiversa el contenido de sus obras para demeritar a la detective protagonista, ella incluye al traductor en uno de sus relatos y esto provoca que el argumento tenga repercusiones en la vida de él. Como castigo por su deslealtad, la escritora, en vez de acusarlo con la editorial, decide convertirlo en personaje de su siguiente novela, darle muerte en ella y permitirle realizar la traducción, si es que “sigue vivo para entonces.” Esta amenaza acusa la importancia que Merino otorga a la ficción y a sus posibles repercusiones en la realidad. En vez de amenazarlo con una sanción en la realidad diegética, la autora prefiere anunciarle su asesinato en la propia ficción. El hecho inquieta verdaderamente al traductor y, además, provoca que él se vea perseguido y atacado en el plano de lo “real”.

¹³⁴ J. M. Merino, “El narrador narrado”, en *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 143.

La metaficción exhibe los artificios del escritor en el proceso de creación e implica la interacción entre dos niveles narrativos distintos. A estas características, Victoria Béguelin-Argimon agrega que desbarata la ilusión ficcional y “obliga al lector a participar de forma activa en el proceso de lectura.”¹³⁵ En el caso de este cuento, agrega, se plantea una reflexión sobre la tarea del traductor, sus deberes y derechos frente al autor y, como consecuencia, un cuestionamiento sobre la creación literaria y el lenguaje. De este modo, el autor introduce una problemática en torno a uno de los temas de su interés —el lenguaje— a través de una *mise en abîme* que es, en sí misma, una reflexión sobre la escritura. En el relato, además, se aborda directamente el tema de la importancia de la lengua y se insiste en que su alteración ha provocado el cambio de sentido en los relatos de la estadounidense. En cuanto al papel del receptor, no sólo en esta obra, sino de la creación literaria en general, Béguelin-Argimon apunta: “Enfrentarse con la literatura, reaccionar a ella de un modo u otro, conlleva sus riesgos y cambia la vida del lector [...]. ¿No es ésta acaso la esencia de la verdadera literatura?”¹³⁶

Otro de los ejemplos paradigmáticos de metaficción en la narrativa breve de Merino es *El libro de las horas contadas* (2011), el cual tiene la particularidad de estar constituido por una serie de cuentos escritos, supuestamente, por el autor que protagoniza la diégesis principal. Al principio, los relatos parecieran ser independientes, pero en el tercero aparece la esposa del protagonista, quien le pregunta si es ella la mujer del primer cuento. Es decir, que nos encontramos ante un personaje escritor —el supuesto autor de los primeros relatos del libro—, y uno de los protagonistas de la diégesis principal es lectora de la metadiégesis. A partir de ese momento se infiere que las siguientes narraciones son obra del mismo autor,

¹³⁵ V. Béguelin-Argimon, “La metaficción en ‘El caso del traductor infiel’”, en I. Andrés-Suárez y A. Casas, *op. cit.*, p. 199.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 209.

incluyendo varias series de microrrelatos, cuya tipografía en el libro es distinta. Estas breves creaciones están contenidas en capítulos que remiten a la obra previa de Merino —quien tiene tres libros de microrrelatos o “minicuentos”, como él los llama—. Los temas, asimismo, son fácilmente reconocibles dentro del mundo meriniano: la identidad, el doble, las metamorfosis y los seres de otros planetas.

Las reflexiones que Merino ha manifestado sobre la metaliteratura resultan muy útiles para comprender su concepción de la realidad y la relación entre ésta y la ficción literaria en su obra. El autor ha señalado que al elaborar este tipo de narraciones no ha pretendido seguir una moda ni practicar un juego:

[...] lo he hecho por estimar que la relación de la ficción con la ficción no deja de ser un reflejo de la relación de la ficción con la propia realidad. [...] Relaciono la ficción con la ficción atreviéndome a imaginar la realidad como una ficción primaria, silvestre, sin elaboración alguna. Además, con la inserción de lo ficticio en lo ficticio, pretendo crear una apariencia que tiene mucho que ver con el viejo mito, tan arraigado en lo español, en que vida y sueño acaban confundándose.¹³⁷

Volvemos aquí a otro de los temas recurrentes de Merino, el sueño y su presencia en la literatura española. En el ensayo “Los límites de la ficción”, el autor leonés cita como ilustre antecedente de la ficción en la ficción el Ejemplo X del Conde Lucanor, de don Juan Manuel, que luego Borges retomaría al escribir el cuento “El brujo postergado”.¹³⁸ Igualmente se refiere al *Quijote*, obra ineludible al abordar este tema, *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, al cuento “El reverso del tapiz”, de *Azorín*, y a “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, por mencionar algunos de los relatos que motivaron esta producción. El común denominador en estas obras de distintas épocas y

¹³⁷ J. M. Merino, “El narrador narrado”, en *Ficción continua*, op. cit., p. 27.

¹³⁸ J. M. Merino, “Los límites de la ficción”, en *Ficción perpetua*, op. cit., 2014, p. 84.

latitudes —lo que constituye su signo de identidad en cuanto a metaliteratura— es, para Merino, que representan “narraciones que pretenden colarse en la realidad como si formasen parte de ella.”¹³⁹ Más adelante, agrega: “En un juego literario, un juego de la inteligencia, la metaficción intenta abrir un resquicio a la hipótesis de que nuestra realidad pertenece a un hiperespacio que es todo él ficción.”¹⁴⁰

Para ejemplificar la manera en que la ficción incide de manera contundente en la realidad, Merino alude a la mitología y a las religiones, y señala que durante mucho tiempo el ser humano ha vivido en la metaficción, pues las invenciones simbólicas y la realidad estaban íntimamente relacionadas. Y agrega: “Sin algo tan sagrado pero también privado, íntimo, personal, como es la fe, ninguno de los libros que se predicaban como ‘verdades reveladas’ deja de ser un conjunto de ficciones, algunas muy hermosas, por cierto.”¹⁴¹

Otra manifestación de esta forma de literatura sería, para el escritor leonés, el tema de los apócrifos, inquietud que se remonta a su lectura de *El Quijote* y a aquel Alfonso Fernández de Avellaneda que irrumpió en las librerías con la tercera salida del Quijote mientras Miguel de Cervantes trabajaba en la segunda parte de su obra. De este episodio, Merino destaca el dolor que debió causar a su autor la amarga experiencia, puesto que en ese momento *El Quijote* era el único libro que le había permitido conocer el éxito. Este dolor queda plasmado en cuentos de Merino como “El derrocado” y “Duplicado” —que se abordarán en el tercer capítulo de este trabajo—, cuando sendos protagonistas descubren haber sido suplantados por alguien más y sienten perder las riendas de su vida. Otros apócrifos aparecen en los relatos “El hechizo de Iris” y “La dama de Urz” (*Cuatro nocturnos*, 1999), en donde los personajes y el lector deben discernir entre el original y su

¹³⁹ *Ibidem*, p. 90.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 96.

¹⁴¹ *Idem*.

imitación, aunque en el primer caso se trate de uno mismo. Pero Merino también rescata de este incidente cervantino la aparición del doble en la literatura moderna por primera vez. Se deleita con la naturalidad con la que Sancho y don Quijote hablan de sus suplantadores en el episodio del Caballero del Bosque, y con la aparición de Álvaro de Tarfe, creación de Avellaneda, en la obra de Cervantes, todo lo cual permite la feliz convivencia literaria de los dobles en las páginas del libro.

Esta imbricación entre la ficción y la realidad se percibe en la gran mayoría de los relatos de José María Merino, y su consecuencia es la aparición de un fenómeno fantástico que se produce por el surgimiento de una fisura en el plano realista. Sus narraciones funcionan como un umbral por el que atraviesan una serie de hechos extraordinarios y se incorporan a la cotidianeidad de sus personajes, ya sea mediante metamorfosis, desdoblamientos, desintegraciones físicas, la mezcla entre el sueño y la vigila o alteraciones espaciales y temporales. Estos hechos surgen a partir de una realidad determinada y muchas veces constituyen una crítica o una denuncia de ésta. El escritor crea entonces una segunda realidad, regida por nuevas leyes, que afecta a la primera. En palabras de David Roas: “Las historias fantásticas de Merino nos asoman al ‘revés de lo real’ [...] para denunciar y, por qué no, demostrar la existencia de ‘otra’ realidad que, en determinadas ocasiones, se inmiscuye en el devenir de ésta.”¹⁴²

En la narrativa de Merino se mezclan lo posible y lo imposible, por ello, en muchos de sus relatos no tenemos una certeza de lo ocurrido, es decir, que no se sabe a ciencia cierta si el fenómeno fantástico sucedió de manera efectiva o nos encontramos simplemente en el mundo de lo extraño. En muchas de las narraciones se presenta una mezcla de

¹⁴² D. Roas, “La persistencia de lo cotidiano. Verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino”, en I. Andrés-Suárez y A. Casas, *op.cit.*, p. 153.

realismo y hechos sobrenaturales en la que el mundo onírico o las apreciaciones de los personajes pueden tener un mayor peso e incidir en el plano realista con más fuerza que lo que verdaderamente sucede en la diégesis. Ignacio Soldevila señala que una de las virtudes de Merino es: “haber sabido forzar a la vida y a la literatura, a la realidad y a la imaginación, a un pacto de convivencia, que no sólo instaurara la paz entre ellas, sino que fuera una fuente inagotable de mutua potenciación y estímulo o [...] sinergia multiplicadora.”¹⁴³

Si partimos de que la literatura fantástica tiene como base la realidad, al modificarse esta última, cambiaría, consecuentemente, la primera. En ese sentido, al aproximarnos a los cuentos fantásticos de un autor como José María Merino, resulta importante conocer el paradigma de realidad en el que se ha desarrollado su obra, sobre todo tomando en cuenta que ésta constituye, en muchas ocasiones, una denuncia o una crítica de su mundo circundante. Debe tomarse en cuenta, asimismo, que la narrativa breve del autor leonés se ha escrito a lo largo de casi cuarenta años —de 1982 a la fecha—, y que desde la publicación de su primer libro de cuentos hasta ahora ha variado tanto su manera de abordar lo fantástico como el contexto en el que se escribieron las historias. Algunas veces, la construcción del relato y la aparición de un hecho sobrenatural es simplemente una manera de mostrar que la realidad no es una materia sólida y no está firmemente delimitada, sino que existen intersticios por donde pueden filtrarse alteraciones de todo tipo. En palabras de Merino: “la escritura de cuentos [...] me sirve para establecer una comunicación profunda entre el aparente sosiego de las cosas de cada día con los diferentes acechos que amenazan destruirlo o, al menos, desequilibrarlo y modificarlo. En el cuento me

¹⁴³ I. Soldevila, “José María Merino o las dos caras de la luna”, en I. Andrés-Suárez y A. Casas, *op. cit.*, pp. 54-55.

entrego decididamente a la tentación de lo imposible.”¹⁴⁴ En otras ocasiones, sin embargo, las narraciones apuntan en una dirección desde un principio y están configuradas para denunciar una situación que preocupa al autor: la crisis de la palabra escrita, la corrupción del lenguaje, la pérdida de identidad o de los ideales, así como la falta de credibilidad que inspira la política actual. Para Merino, las ficciones siguen cumpliendo la función de intentar entender el mundo, no desde la lógica, sino desde la intuición. Las siguientes líneas son ilustrativas para comprender su literatura a partir de la realidad en la que se desarrolla:

No es la ficción lo que está desacreditado, sino la realidad, una realidad tan mediocre y manipulada por los poderosos con la ayuda de los medios de comunicación y la mala política, que parece desdibujada en una borrosa masa ficcional de crímenes e imposturas. Frente a una ficción que, en lo peor, puede ser de poca calidad, se alza una realidad ordinaria impregnada de mentira. Si los escritores buscan fórmulas nuevas de expresión narrativa no es porque no crean en la ficción, sino porque intentan restaurar esa maltrecha realidad, darle desde la literatura lo que podría ser más consistente, ordenar ese caos en forma de delirio paranoico con que suele mostrarse.¹⁴⁵

Las inquietudes de Merino han cambiado a lo largo del tiempo, lo que se manifiesta tanto en los temas de sus relatos como en su manera de abordarlos. Como afirma Irène Bessière, “el relato fantástico está dirigido desde su interior por una dialéctica de constitución de la realidad y de desrealización que pertenece al proyecto creador del autor.”¹⁴⁶ Este tipo de literatura, entonces, partirá de la realidad del escritor, quien después empleará una serie de estrategias narrativas para transgredirla. En el caso de Merino, estas estrategias incluyen la *mise en abîme*, la metaficción, la metalepsis, el desdoblamiento de la personalidad y la metamorfosis. Sobre la relevancia del contexto del autor de narraciones fantásticas, Bessière agrega que:

¹⁴⁴ J. M. Merino, “El narrador narrado”, en *Ficción continua*, op. cit., p. 29.

¹⁴⁵ J. M. Merino, “Los límites de la ficción”, en *Ficción perpetua*, op. cit., p. 98.

¹⁴⁶ I. Bessière, *El relato fantástico*, Buenos Aires, UBA, 1974, p. 2.

El relato fantástico utiliza marcos socioculturales y formas de entendimiento que definen los campos de lo natural y de lo sobrenatural, de lo banal y de lo extraño, no para llegar a una certeza metafísica, sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo surreal, cuya concepción varía según las épocas. El relato fantástico corresponde a la diagramación estética de los debates intelectuales del momento, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible; presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones e ideologías del momento puestas en juego por el autor.¹⁴⁷

A lo largo de los años de producción literaria de José María Merino, se observa un cambio entre las preocupaciones del autor que se hacen manifiestas en sus relatos. En su primer libro, *Cuentos del reino secreto*, las historias giran en torno a hechos sobrenaturales —metamorfosis en animales, aparición de espectros, alteraciones espaciales— que ocurren en zonas rurales en la provincia de León y están influidos por las leyendas de la región. Más adelante, en *El viajero perdido*, los escenarios son urbanos y la temática de las narraciones tiende hacia el lenguaje, la identidad de los personajes que viven en una sociedad conformista y la abulia. En su tercer libro de relatos, *Cuentos del Barrio del Refugio*, que de acuerdo con Fernando Valls puede leerse como un ciclo de cuentos,¹⁴⁸ los temas son similares y el espacio está totalmente definido y acotado dentro del barrio que da nombre al volumen. Natalia Álvarez apunta que este traslado al paisaje urbano define la narrativa española desde la década de 1980, y se vincula “en gran parte de los casos a la desarticulación social, al individualismo y a la inestabilidad del sentimiento de pertenencia a un lugar”,¹⁴⁹ rasgos que se vislumbran en ciertos cuentos de Merino.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pp. 2-3.

¹⁴⁸ F. Valls, *op. cit.*, p. 120.

¹⁴⁹ N. Álvarez, Prólogo a J. M. Merino, *Cuentos de la naturaleza*, Madrid, Eolas, 2018, p. 10.

En *Cinco cuentos y una fábula* los temas son diversos, pero se incluye un relato (“Artrópodos y hadanes”) en el que se hace una alegoría de la ambición, la corrupción y la falta de humanidad de las clases poderosas. En *Cuentos de los días raros*, el mundo onírico y su relación con la realidad es el hilo conductor de varias de sus ficciones. *Las puertas de lo posible* es una compilación de textos distópicos en donde se vislumbra la inquietud del autor ante el aniquilamiento del planeta por el ser humano, y destacan hechos como la desaparición de las playas y de los libros y la permanente inmersión de los hombres en pantallas de televisión que conlleva a la nula interacción entre ellos. *El libro de las horas contadas* es un ejercicio de metaficción en la que abundan los seres de otros planetas en la metadiégesis, mientras que en el plano principal los personajes presencian fenómenos extraordinarios y vuelven al mundo rural. *La trama oculta* es una miscelánea con una primera parte de cuentos realistas; una segunda de cuentos fantásticos que abordan el tema del doble y el mundo onírico, y una “Silva mínima” con una serie de microrrelatos. Finalmente, *Aventuras e invenciones del profesor Souto* es una antología de relatos protagonizados por el ya célebre lingüista, que incluye una carta firmada por él y varios textos de carácter ensayístico también adjudicados al profesor en los que el lenguaje es una de sus principales preocupaciones.

Como vemos, la realidad y el contexto específico de Merino a través del tiempo modifican el punto de partida de sus narraciones. Lucio Lugnani apunta: “ciencia (como conjunto cognitivo) y genealogía cambian en el tiempo y en el espacio. Su conjunto [...] constituye lo que se puede llamar paradigma de realidad y, en la práctica, el hombre no tiene otra realidad al margen de su paradigma de realidad.”¹⁵⁰ Por tanto, si este paradigma

¹⁵⁰ En R. Ceserani, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999, p. 85.

de realidad cambia, también cambiarán las narraciones que surjan a partir de ésta, incluso si se trata de textos fantásticos en los que se produce una ruptura.

En cuanto a la manera de abordar los relatos, al hacer un recorrido por la narrativa fantástica breve de José María Merino observamos que ésta se encuentra en un punto intermedio entre lo fantástico y lo neofantástico. Este último género se distingue “de sus abuelos del siglo XIX”, según Alazraki, “por su visión, intención y *modus operandi*”;¹⁵¹ no busca producir miedo; procura desenmascarar una segunda realidad y permite varias interpretaciones de un texto.

En *Cuentos del reino secreto*, nos encontramos con una serie de fenómenos que nos remiten a lo fantástico clásico: fantasmas en zonas rurales, mujeres que se convierten en peces, estatuas religiosas que cobran vida. Aunque no se trata de historias de terror, en las que, en palabras de Julio Cortázar: “todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden el horizonte”,¹⁵² sí hay una serie de elementos que buscan producir miedo en el lector: misteriosos asesinatos, sangre, muertos vivientes. Sin embargo, en los libros posteriores el desasosiego es causado por la fisura que se produce en la realidad. Juan Jacinto Muñoz Rengel afirma: “Más allá del miedo que puede causar la visión de la sangre o ser perseguido por un monstruo, la literatura fantástica provoca en el lector una suerte de vértigo intelectual.”¹⁵³ Esto ocurre, por ejemplo, en el cuento “Los libros vacíos”, en donde de la noche a la mañana todas las novelas que el personaje tiene en su casa se convierten en tratados de historia, o en “El derrocado”, en donde el protagonista se encuentra con un hombre idéntico a sí mismo. Como agrega

¹⁵¹ J. Alazraki, *op. cit.*, p. 276.

¹⁵² E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 42.

¹⁵³ J. J. Muñoz Rengel, “Lo fantástico como indagación. La ficción como herramienta de conocimiento”, en N. Álvarez Méndez y A. Abello Verano, *Espejismos de la realidad*, Universidad de León, 2015, p. 21.

Muñoz Rengel en el mismo ensayo: “El tiburón gigante apenas puede alterar mi concepción del mundo. [...] En la literatura fantástica lo que de verdad inquieta es la propia existencia del monstruo dentro de esta ordenada y plácida noción de la realidad que habíamos establecido.”¹⁵⁴ En “Un ámbito rural”, por ejemplo, en donde el protagonista imagina un lobo que más adelante cobra vida, lo terrorífico no es que la bestia mate al protagonista, sino que un elemento descrito en principio como imaginario, surgido a partir de la creación de un paisaje idílico, se cuele en la realidad diegética y pueda hacer un daño físico al personaje. Ésta es, justamente, una de las primicias que Merino expone sobre la literatura fantástica, en donde se borran los límites del mundo real y el ficticio. Como él mismo afirma: “En literatura, las puertas familiares, al abrirse, pueden no concedernos el refugio inmutable de una domesticidad segura y confortable, sino una presencia adversa y hasta peligrosa.”¹⁵⁵

Jean Bellemin-Noël, quien se ocupa de lo fantástico clásico, menciona que “el encuentro con el acontecimiento (el ‘monstruo’) tiene como efecto habitual eliminar al protagonista, en los casos extremos [...] o volverlo loco”¹⁵⁶ La muerte, característica de este tipo de narraciones, es otro de los elementos que son más frecuentes en los primeros relatos de Merino y que va desapareciendo en sus publicaciones posteriores. Aunque esto no constituye una norma, puede observarse que en las narraciones neofantásticas la muerte de los protagonistas es infrecuente, sobre todo de manera trágica y violenta.

Rosalba Campra, por su parte, no emplea el término neofantástico pero sí hace una distinción del género a través del tiempo. Al respecto, señala que en la literatura fantástica

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵⁵ J. M. Merino, “El narrador narrado”, en *Ficción continua*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁶ J. Bellemin-Noël, “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en D. Roas, *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.*, p. 111.

contemporánea el evento extraordinario no opera como un elemento de cierre, “sino más bien como un detonador que abre otras posibilidades: que exige otras lecturas.”¹⁵⁷ Esta cualidad también puede observarse como uno de los puntos de divergencia entre los relatos de *Cuentos del reino secreto* y *El viajero perdido* y los más recientes. Algunos de los primeros —“El nacimiento en el desván”, “Los valedores” y “Un ámbito rural”—, emparentados con mitos y leyendas, pertenecen a lo fantástico clásico, mientras los segundos, alejados de estas tradiciones, son una muestra de lo neofantástico —“Mundo Baldería”, “El niño lobo del cine Mari” y “Duplicado”, por ejemplo—. En los primeros casos, a lo largo de la narración el terreno se va preparando para la aparición del hecho fantástico, y es hasta el final cuando se presenta la ruptura en su máxima expresión. En los segundos, por el contrario, los fenómenos sobrenaturales se presentan desde el comienzo de la historia —la aparición de un personaje proveniente de una novela o la del niño que no ha crecido en treinta años y que surge de los escombros de una sala de cine. Sin embargo, no puede afirmarse que todos los relatos de los primeros libros de Merino presenten estas características, ni que en los segundos hayan desaparecido por completo. Hemos esbozado, simplemente, la tendencia que se observa en la mayoría de los cuentos de cada volumen. “Imposibilidad de la memoria”, por ejemplo, nos parece uno de los relatos más representativos de lo neofantástico en la obra del escritor leonés. De cualquier modo, nos parece relevante establecer una distinción entre unas y otras narraciones porque es en los relatos correspondientes a lo neofantástico en donde mejor se vislumbra la intencionalidad de José María Merino con respecto a un afán de denuncia o crítica de su realidad que abarca, a su vez, diversos tópicos, como se verá en el siguiente capítulo.

¹⁵⁷ R. Campra, *Territorios de la ficción*, Madrid, Renacimiento, 2008, p. 61.

Como se observa en el breve recorrido que hemos trazado de la producción cuentística de Merino, en sus primeros libros de cuentos nos encontramos en un ámbito rural en donde las leyendas y la magia inciden en la aparición de los hechos fantásticos. Posteriormente ocurre un traslado a la ciudad, en donde las principales preocupaciones del autor son la pérdida de identidad y la abulia. Más adelante, quizás como consecuencia de la aceleración del modo de vida de la sociedad, sus escenarios se desplazan al futuro e incluso a otros planetas para exponer la posible destrucción del mundo, la minimización de la comunicación humana y la pérdida de la cultura. Finalmente, vuelve la mirada al campo de una manera en la que se percibe cierta nostalgia y aborda nuevamente temas que lo han acompañado desde sus primeras publicaciones: el doble, la identidad y los sueños, temas que trataremos en los siguientes capítulos de este trabajo.

2. Las metamorfosis en la narrativa breve de José María Merino

Desde las primeras aproximaciones hacia una teoría de lo fantástico, a comienzos del siglo pasado, el tema de las transformaciones es uno de los más recurrentes entre los autores que cultivan el género. Aun cuando no se había llevado a cabo una sistematización de lo fantástico, éstas solían formar parte de los listados que autores como Borges, Bioy Casares o Roger Caillois realizaban con miras a darle forma a aquello que oscilaba entre lo extraño, lo maravilloso y el horror, y cuya delimitación provoca —aún en nuestros días— tanta polémica en los estudios de teóricos de diversas latitudes. En los cuentos folclóricos de diversas partes del mundo también abundan metamorfosis en animales, objetos y plantas, e incluso de niño a adulto, de hombre a mujer, etcétera, como queda constancia en el *Motif Index of Folk-Literature*, de Stith Thompson, el cual describe más de quinientos tipos de transformaciones.¹

En su *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov se refiere a las metamorfosis como uno de los “temas del yo” —en oposición a los “temas del tú”. Y, aludiendo a las transformaciones de seres humanos en animales, afirma: “Decimos con frecuencia que un hombre se hace el mono, que lucha como un león, como un águila [...]; lo sobrenatural comienza a partir del momento en que se pasa de las palabras a las cosas supuestamente designadas por ellas.”² Posteriormente, las define como una transgresión de la separación entre materia y espíritu y anticipa la hipótesis de que: “el paso del espíritu a la materia se ha hecho posible”.³

¹ S. Thompson, *Motif-index of Folk-literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*. Consultado en: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm>, el 10 de febrero de 2018.

² T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. Silia Delpy, México, Ediciones Coyoacán, 2009, p. 91.

³ *Ibidem*, p. 92.

Para ejemplificar esta vertiente de lo fantástico, Todorov alude a uno de los cuentos de *Las mil y una noches*, en donde un hombre se burla de un genio, quien lo convierte en mono. Más adelante, la hija de un sultán que desea ayudarlo enfrenta al genio y lo combate convirtiéndose en una serie de animales hasta que ambos pierden la vida. Asimismo, Todorov se refiere al cuento “El club del hachís”, de Théophile Gautier en el que el narrador se convierte en piedra, primero, y luego su cabeza se transforma en la de un elefante, entre otros relatos en donde el teórico encuentra transformaciones de objetos inanimados que cobran vida y seres humanos que se vuelven objetos o animales.

El tema de la metamorfosis llega hasta nuestros días mediante todo tipo de narraciones que solemos clasificar como fantásticas, pero originalmente formaron parte de la cosmogonía de diversas civilizaciones. En el caso de la cultura occidental, la mitología griega representa una vastísima fuente de ejemplos de esta índole que, en el siglo VIII, Ovidio recogería en *Las metamorfosis*. Como señala Antonio Liberal, “desde sus orígenes, el hombre se ha sentido al tiempo fascinado y aterrado ante situaciones de transición y cambio en los seres y en las formas, sentimiento que le ha llevado a apreciar en las metamorfosis una dimensión de lo sagrado.”⁴

En diversas culturas se ha atribuido a dioses y demonios el poder de las transformaciones. En la Edad Media se admitía que los brujos, con ayuda de Satanás, podían convertirse en animales nocivos, particularmente en lobos. Y la licantropía ha sido, justamente, la forma más extendida de metamorfosis. Afirma Vicente López Soto que es en Europa en donde este tipo de transformación es más generalizada, mientras que en Abisinia y África oriental se habla de hombres que se convierten en hienas; en otros países africanos, en leopardos, leones, cocodrilos y elefantes; en India, en tigres; en Japón y China, en tigres

⁴ A. Liberal, *Metamorfosis*, Madrid, Akal/Clásica, 2003, p. 14.

y zorros y, en los países latinoamericanos, en jaguares, entre otras especies.⁵ El hecho de que los animales más comunes en las metamorfosis de este tipo de civilizaciones sean aquellos que significan un peligro para el ser humano, puede deberse a que el hombre ha estado en lucha con ellos desde tiempos remotos. Elias Canetti, en su ensayo *Masa y poder*, señala: “A menudo el hombre hace uso de la transformación, que es su principal talento, y se disfraza como el animal que persigue.”⁶ Esto explicaría, por ejemplo, por qué la licantropía es un tema tan recurrente en el continente europeo, en donde los lobos fueron muy temidos durante mucho tiempo.

Sin embargo, las metamorfosis de hombres en animales no son las únicas que pueblan las páginas de la literatura universal. En la mitología, Dafne se convierte en laurel para huir del acoso de Apolo, mientras que Narciso se transforma en flor tras enamorarse de sí mismo al contemplar su imagen en las aguas de una fuente. El caso de Proteo, dios del mar hijo de Poseidón, resulta particularmente interesante, ya que puede convertirse tanto en seres animados como inanimados: león, serpiente, agua y árbol, entre otras cosas, según su voluntad, como ocurre en la *Odisea*.

La aparición de las transformaciones en la literatura no implica, necesariamente, la incursión en territorios de lo fantástico. Como señala Susana Reisz, *Las metamorfosis* de Ovidio no pueden considerarse fantásticas, a diferencia de *La metamorfosis* de Kafka, aunque en ambas épocas resultara igualmente inverosímil la transformación de un ser humano en cualquier otra especie animal o vegetal. Esto se debe a las diferentes relaciones que cada narrativa establece con el respectivo horizonte cultural y religioso tanto del productor como del receptor. Reisz apunta que en el caso de la obra de Ovidio, las

⁵ V. López Soto, Introducción a Ovidio, *Las metamorfosis*, Barcelona, Juventud, 2002, p. 10.

⁶ E. Canetti, *Masa y poder*, Trad. Horst Vogel, Barcelona, Muchnik, 1981, p. 109.

metamorfosis son admitidas como un “posible según lo relativamente verosímil” por “la validación que le da su pertenencia a una tradición mítica aún viva”.⁷ En el segundo caso, por su parte, la narración “no corresponde a ninguna de las formas codificadas de manifestación de lo sobrenatural que mantengan su vigencia para un hombre de nuestros días y de nuestro ámbito cultural.”⁸ Por ello, las transformaciones bien pueden ser parte de una narración religiosa —como es el caso de Edith, la mujer de Lot, quien se convierte en una estatua de sal en un pasaje de la *Biblia*— o de una leyenda, sin que esto suponga una transgresión en la narrativa; no obstante, en la producción literaria occidental contemporánea, un hombre no puede convertirse en insecto dentro de un relato sin que ello implique un suceso sobrenatural y una ruptura con el orden realista.

El tema de las metamorfosis ha sido objeto de estudio desde diversas perspectivas. Se ha cuestionado, por ejemplo, lo que ocurre con el espíritu de un ser animado al convertirse éste en otra cosa, ya sea animada o inanimada. Antonio Liberal apunta:

Lo divino aparece y desaparece con sus manifestaciones como una realidad relampagueante. La manifestación de lo sagrado, en general, guarda algo excepcional [...]. En este mundo, un objeto cualquiera (un animal, un árbol, un río), en tanto que manifiesta lo sagrado, puede convertirse en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del mundo circundante. De este modo, los dioses han armonizado lo sobrenatural y lo natural: lo han hecho posible revelando las diferentes modalidades de lo sagrado en la propia estructura ‘natural’ del mundo y de los fenómenos cósmicos.⁹

Así, Zeus puede ser al mismo tiempo hombre, toro y rayo, sin que se cuestione su esencia divina, pues para los griegos no existe una contradicción entre la unidad y la multiplicidad

⁷ S. Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en D. Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 197.

⁸ *Idem.*

⁹ A. Liberal, *op. cit.*, p. 15.

de las formas. Para Todorov, en cambio, “las metamorfosis constituyen una transgresión de la separación entre materia y espíritu”,¹⁰ lo que conlleva a la desaparición del límite entre sujeto y objeto. Para el teórico, además: “El esquema racional nos representa al ser humano como un sujeto que se pone en relación con otras personas o con cosas exteriores a él, y que tienen status de objeto. La literatura fantástica pone en tela de juicio esta separación abrupta.”¹¹ Cuando ocurre una metamorfosis, el ser humano puede devenir en algo ajeno a él, un animal, una planta o un mineral. De este modo quedaría demostrado que, al menos en el mundo de la ficción, el espíritu no es algo inherente al cuerpo y que puede trasladarse a un objeto. Tamás Bényei, por su parte, afirma que:

La relación entre materia y espíritu es la cuestión fundamental de la metamorfosis; tal vez el prefijo ‘meta-’ también se refiera al hecho de que la metamorfosis no es proceso de dos factores, sino que está *por encima de ella*, más allá de la transformación de las formas físicas existe algo que oculta la clave y esencia de la transformación (la cuestión radica en la fuerza que provoca el cambio: puede ser el poder divino, o bien el deseo humano [...]).¹²

En estas líneas se menciona una cuestión relevante en cuanto a las causas de las metamorfosis en literatura. No nos referimos aquí a los motivos de fondo por los que un personaje se convierte en un animal o pierde la corporeidad, ya que éstos se estudiarán en cada caso particular y están relacionados con el lugar del hombre en el mundo y su sentido de pertenencia a éste, pues, como se ha dicho, la metamorfosis es una metáfora de lo que ocurre en el espíritu de los personajes. Sin embargo, nunca resulta claro cuál es la causa eficiente dentro del relato, por la que hombres y mujeres se transforman en seres de otras especies. Los cuentos de hadas, por ejemplo, recurren a la magia, que se hace presente por

¹⁰ T. Todorov, *op. cit.*, p. 91.

¹¹ *Ibidem*, p. 94.

¹² T. Bényei, “Metamorfosis y representación”, en G. Menczel y L. Scholz, *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Budapest, Universidad Eötvös Loránd, 2006, p. 46.

medio de hadas con varitas mágicas que pueden traer a la vida objetos inanimados, como ocurre con Pinocho, convertir un sapo en un príncipe o unas calabazas en una carroza. Pero, cuando se trata de literatura fantástica, ¿puede hablarse de un encantamiento?

En el caso de los mitos ocurre algo similar, puesto que las metamorfosis se adjudican a los dioses, ya sea que se transformen ellos mismos o que conviertan a un ser humano en algo más, como ocurre con Circe, diosa y hechicera que volvía animales a los hombres. En este caso, es a la divinidad a quien se adjudica el hecho sobrenatural. En la literatura fantástica se ha eliminado la presencia e influencia de dioses y hechiceros, por lo que una de las causas de las transformaciones no puede ser “el poder divino”, como apunta Bényei. En este tipo de relatos la causa no puede ser más que la voluntad del hombre, o bien, la reminiscencia de las supersticiones y leyendas (mezcla de magia y divinidad) que provocan la transformación de los seres humanos en un objeto o animal o la animación de los seres inanimados. La literatura fantástica, si bien ha eliminado de casi la totalidad de sus páginas la presencia de brujos y encantamientos, tiene la cualidad de permitir la existencia de fuerzas sobrenaturales incomprensibles. Irène Bessièrre afirma: “Ambivalente, contradictorio, ambiguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico. Se constituye sobre el reconocimiento de la alteridad absoluta [...] En vez de extraer su argumento de la derrota de la razón, lo hace de la alianza de la razón con lo que ésta rechaza habitualmente.”¹³

En los relatos de José María Merino se presentan tanto metamorfosis producidas por la situación específica de los personajes como otras sin una explicación causal. Estas últimas ocurren, sobre todo, en los cuentos de los primeros libros, en especial en *Cuentos del reino secreto*, el cual tiene una gran influencia del ámbito rural y de las leyendas de la

¹³ I. Bessièrre, *El relato fantástico*, Buenos Aires, UBA, 1974, p. 2.

región leonesa. En la mayoría de los relatos posteriores, en cambio, las transformaciones están relacionadas con la voluntad —o falta de ésta— de los personajes. En cualquier caso, debe tenerse presente que las metamorfosis, y la presencia de la irrealidad en los relatos, en general, obedece a una intencionalidad. Como apunta David Roas, “El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural no como evasión [...] sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real.”¹⁴

La narrativa breve de José María Merino ofrece un interesante muestrario de los diversos tipos de metamorfosis existentes, entre los que se encuentran: metamorfosis de hombres en animales (“La prima Rosa” y “Pájaros”, entre otros), metamorfosis de hombres en plantas (“Materia silenciosa”), metamorfosis de hombres en piedras (“Valle del Silencio”), metamorfosis de hombres en seres extraordinarios (“Papilio Síderum”) y metamorfosis de hombres en seres invisibles (“Las palabras del mundo”, “Imposibilidad de la memoria”).

Asimismo, en algunos cuentos observamos la transformación de seres inanimados en seres animados, modalidad emparentada con los mitos de Pígalión y del Gólem que se presentan en obras representativas de la literatura fantástica tales como *Frankenstein*, de Mary Shelley, “La Venus d’Ille”, de Prosper Mérimée, y “Chac Mool”, de Carlos Fuentes. Este es el caso de “El nacimiento en el desván”, en donde el belén que construye el protagonista —el cual reproduce el pueblo en el que habita— cobra vida, y “Los valedores”, en donde las estatuas de una iglesia se animan para defenderse de un grupo de ladrones y evitar su robo.

¹⁴ D. Roas, “La persistencia de lo cotidiano. Verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino”, en I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Cuadernos de Narrativa. José María Merino* Centro Nacional de Narrativa Española-Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 151.

En otros relatos de Merino, la transformación concierne a las coordenadas espacio-temporales de los personajes, lo cual perturba su percepción habitual del entorno y cuestiona su noción de existencia, de manera similar a lo que ocurre en “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar. En estos relatos se presentan mundos paralelos cuya revelación significa una alteración en la vida de los personajes. Entre este tipo de cuentos se encuentran “La casa de los dos portales”, “Oaxacoalco” y “All you need is love”.

En los cuentos que aludiremos en este capítulo, la metamorfosis lleva implícita una perturbación en la que la naturaleza muestra un carácter frágil y mutable, se cuestiona la identidad de los personajes y el sentido de su existencia en el mundo. Esta característica la distingue de los relatos de siglos anteriores, en donde las metamorfosis buscaban provocar miedo en el lector —licantropía, vampiros—, es decir, aquellos afines con la definición que Lovecraft propuso del género: “Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos.”¹⁵ La narrativa de José María Merino, sin embargo, presenta rasgos que coinciden con lo “neofantástico”, cuyos relatos, como apunta Alazraki: “No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural —como se propuso el género fantástico en el siglo XIX—, sino esfuerzos orientados a intuir y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida.”¹⁶ En la narrativa breve de Merino la inserción de elementos fantásticos, en este caso metamorfosis, constituye un intento por resolver de manera metafórica los conflictos que se plantean en los relatos: nostalgia por el paraíso perdido de la infancia, pérdida de identidad, falta de identificación y empatía con el género humano, abulia, etcétera. Buena parte de su obra se incluye dentro de lo fantástico interior,

¹⁵ En T. Todorov, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶ J. Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, en D. Roas, *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.*, p. 276.

en términos de Louis Vax,¹⁷ tradición inaugurada por Poe y Maupassant, la cual se aleja del folclor para acercarse a las patologías mentales. Rosalba Campra apunta al respecto que este tipo de obras, en las que: “tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin soluciones”,¹⁸ constituyen el eje predominante de la literatura fantástica de hoy, en la que proliferan desdoblamientos, usurpaciones del yo e inversiones temporales.

Asunción Castro Díez, por su parte, señala que la vertiginosa transformación de la sociedad y la sustitución de las ideologías y los valores por otros efímeros ha generado una noción de crisis que necesariamente se refleja en la literatura. Y, por ello: “el género narrativo se convierte en cauce de reflexión sobre la incapacidad del sujeto para asimilar un mundo en perpetuo cambio, o la inseguridad, la frustración, la soledad del individuo contemporáneo que percibe la realidad en que vive como categoría problemática, donde la identidad del yo no adquiere perfiles seguros.”¹⁹ La crisis de identidad se ha convertido en uno de los grandes temas de la narrativa de nuestros días y, en particular, de la literatura fantástica que busca, en muchas ocasiones, ilustrar por medio de metáforas la angustia del individuo contemporáneo. Como afirma Merino: “los que hacemos literatura, sea o no fantástica, nos conformamos con poco si a través de ella no intentamos filtrar algunas de las inquietudes mortales del ser humano. Por eso en mis cuentos la incertidumbre fantástica se produce entre gentes obligadas a las rigideces y restricciones de la vida real.”²⁰

¹⁷ L. Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1979 (col. Persiles, núm. 30).

¹⁸ R. Campra, “Lo fantástico, una isotopía de la transgresión”, en D. Roas, *op. cit.*, p. 165.

¹⁹ A. Castro Díez, “El mito de la metamorfosis en la narrativa fantástica de José María Merino”, en J. Herrero Cecilia, *Reescritura de los mitos en la literatura*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 482.

²⁰ J. M. Merino, Prólogo a *50 cuentos y una fábula, Historias del otro lugar*, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 13 (edición electrónica).

A continuación abordaremos los cuentos de José María Merino en donde se recuperan mitos y leyendas distinguiendo el tipo de metamorfosis que se produce en cada caso, con el fin de dilucidar la intencionalidad del fenómeno dentro del relato fantástico, dado que, como apunta Tamás Béneyei, “el enigma de las metamorfosis se esconde en otra esfera [...] el cambio físico alegoriza algo que queda inasequible para la representación y precisamente por esto tenemos que hablar ‘de ello’ en forma alegórica.”²¹ En el siguiente apartado procuraremos encontrar el “ello” al que alude Béneyei en los cuentos que aborda este trabajo.

Es interesante observar las diferencias existentes entre los relatos de los diversos libros de Merino, sobre todo por las características que presentan los incluidos en *Cuentos del reino secreto*, los cuales, como se ha mencionado, se ambientan, en su mayoría, en ámbitos rurales y están permeados por las leyendas de León, en donde el autor pasó su infancia y adolescencia. David Roas apunta que el componente fantástico de los relatos que conforman este libro es “producto del espacio en el que se ambientan, el mundo leonés o del noroeste de España [...] siempre descrito como un lugar idóneo para las manifestaciones de lo sobrenatural.” Antonio Candau, por su parte, señala que en este espacio “es fácil acceder a lo mágico desde lo cotidiano o lo pedestre”,²² e Ignacio Soldevila lo define como “un dominio apartado en el que subsisten viejas tradiciones culturales y una predisposición pre-racional a la disposición natural de lo prodigioso.”²³ Sin embargo, no por ello debe pensarse que los relatos de este libro pueden incluirse en el género de lo maravilloso o que los fenómenos sobrenaturales no representan una

²¹ T. Béneyei, *op. cit.*, p. 46.

²² A. Candau, *La obra narrativa de José María Merino*, Diputación Provincial de León, 1992, p. 43.

²³ I. Soldevila, “La fantástica realidad. La trayectoria narrativa de José María Merino y sus relatos breves”, *España Contemporánea*, t. IX, núm. 2, otoño de 1996, p. 94.

transgresión del plano realista que se plantea. Como apunta Roas, “el espacio geográfico elegido no afecta a la dimensión fantástica de los relatos. Por el contrario, dicho espacio es empleado [...] como un recurso cotidianizador que intensifica el efecto fantástico de éstos”.²⁴ Por ello, los personajes se sorprenden tanto como el lector cuando se presenta una situación sobrenatural, en este caso una metamorfosis. El pavor que produce en los ladrones de “Los valedores” la animación de las imágenes de la iglesia es clara muestra de que si bien la irrealidad forma parte de la historia de los espacios en donde transcurren los relatos, las características culturales del noroeste de España no justifican la existencia de este tipo de acontecimientos. Como afirma Irène Bessière, el escritor fantástico no tiene la necesidad “de dar fe de lo que cuenta. El tema de la recepción del relato fantástico no se plantea en términos de creencias, reales o simuladas, compartidas entre el autor y su lector, sino en términos de sensibilidad, es decir, de la capacidad de instaurar lo absolutamente nuevo, de inventar.”²⁵

En los siguientes libros, el autor se aleja de este tipo de espacios y se traslada a la urbe, primero, con *El viajero perdido* aunque con una marcada nostalgia que se aprecia en cuentos como “La última tonada” y “Un ámbito rural” y, posteriormente, a un espacio delimitado en la ciudad de Madrid, con *Cuentos del Barrio del Refugio*. A partir del cuarto libro (*Cinco cuentos y una fábula*), Merino comienza a incluir elementos de otros planetas y de la ciencia ficción, como ocurre en “Artrópodos y hadanes (una fábula)”, a los cuales también recurrirá en sus libros siguientes, sobre todo en *Las puertas de lo posible*, cuyos cuentos ocurren en un futuro lejano.

²⁴ D. Roas, “La persistencia de lo cotidiano”, *op. cit.*, p. 159.

²⁵ I. Bessière, *op. cit.*, p. 14.

2.1. Recuperación de mitos y leyendas

Hemos comenzado este trabajo refiriéndonos al mito, y a cómo éste ha suscitado la creación de cuentos populares, cuentos de hadas, narraciones maravillosas y fantásticas a lo largo de la historia. Queremos abordar ahora la manera en que la mitología y las leyendas, en particular las relacionadas con metamorfosis, llegan a través de los siglos a permear las páginas de la narrativa de un autor contemporáneo, José María Merino, a través de sus cuentos fantásticos.

Para el escritor leonés: “la ficción es posiblemente la primera sabiduría de nuestra especie, el procedimiento mental originario para intentar entender, desde los símbolos, el mundo confuso y huraño en que los seres humanos inaugurales se encontraron inmersos, y sigue cumpliendo la misma función de desentrañar el caos de la realidad”.²⁶ Como Merino ha señalado en diversos ensayos, la creación de historias es una manera de ordenar el mundo y tratar de comprenderlo.

Algunas veces, los autores incorporan conscientemente a su obra una serie de elementos o personajes mitológicos que remiten al lector a un mito específico, como ocurre en numerosos poemas del barroco español, en el *Ulises*, de Joyce, en ciertas obras de Alfonso Reyes o en “La casa de Asterión”, de Borges. El mito de Fausto, por ejemplo, ha sido retomado por Marlowe, Goethe y Thomas Mann, entre otros escritores, además de músicos y artistas plásticos. Igualmente, Polifemo, Pigmalión, Prometeo, Edipo y Narciso, entre otros personajes, abundan en numerosas narraciones, además de representaciones pictóricas, musicales y dramáticas. En otras ocasiones, los relatos recuperan símbolos y arquetipos del imaginario de la humanidad y marcan, en cierto sentido, una pauta de su

²⁶ J. M. Merino, “Un viaje al centro: Cuento y novela corta”, en *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 74.

comportamiento desde hace milenios. Esto puede ocurrir sin que se haga alusión alguna a los personajes, de una manera sutil, en la que el arquetipo o el símbolo aparezcan dentro de la historia sin que el lector los reconozca en una primera aproximación, y a veces, incluso, sin que el autor sea consciente de su incorporación al texto.

Además de las referencias clásicas que abundan en la literatura occidental, los motivos y personajes de los cuentos populares y cuentos de hadas también se han abierto camino en las páginas de la literatura española del siglo XX, como queda constancia en las novelas *Caperucita en Manhattan* (1990) y *La reina de las nieves* (1994), de Carmen Marín Gaité; cuentos como “El verdadero final de la bella durmiente” y “El saltamontes verde”, de Ana María Matute, y diversas narraciones de Quim Monzó incluidas en *El porqué de las cosas* (1994), entre otros.

En el caso de José María Merino, sin embargo, las alusiones a narraciones populares, o cuentos folclóricos, para emplear la nomenclatura de Stith Thompson, no son tan evidentes. Si bien muchos de los motivos de sus relatos pueden rastrearse en mitos, leyendas y cuentos antiguos, las menciones directas de títulos o personajes específicos provenientes de éstos son mínimas.²⁷ Al revisar el índice de literatura folclórica, de Thompson,²⁸ hallamos muchos de los elementos que Merino desarrolla en sus cuentos fantásticos: transformaciones de hombres en pájaros, peces, mariposas, plantas y piedras, autómatas, ladrones, resucitados, la muerte, demonios, imágenes sagradas, invisibilidad, etcétera. Es decir, que las referencias míticas, legendarias y folclóricas en los cuentos del escritor leonés se hallan en la trama —en los fenómenos sobrenaturales que les ocurren a

²⁷ Esto ocurre en obras de Merino como *Leyendas españolas de todos los tiempos* (2010) y *La verdadera historia de Jasón y los argonautas* (2014), mas no en sus cuentos.

²⁸ S. Thompson, *Motif-index of Folk-literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*, op. cit.

los protagonistas— y no en la incorporación de personajes conocidos por los lectores. Merino no reescribe o reinterpreta historias particulares, sino que recupera motivos recurrentes de narraciones de diversos lugares y épocas.

Varios de los arquetipos clásicos de cuentos folclóricos que Thompson menciona en *The Folktale* aparecen en los relatos de Merino. Encontramos aparecidos en “El desertor” y “La torre del alemán”; demonios en “El enemigo embotellado” —cuento emparentado con *Los elixires del diablo*, de Hoffmann— y a la muerte personificada en “El acompañante”. Asimismo, hallamos similitudes entre la leyenda “The Sleeping Army” y el relato “La tropa perdida”: “a group of soldiers who have been killed in battle and who come forth on certain occasions from their resting place, usually in a hill or cave, and march about, restlessly haunting the old battlefield,”²⁹ entre muchas otras coincidencias existentes en el estudio del folclorista estadounidense y la narrativa de Merino.

Thompson define los cuentos folclóricos como aquéllos que incluyen a todas las formas de narrativa, escrita y oral, que han sido transmitidas a lo largo de los años, y destaca la naturaleza tradicional de este material.³⁰ De acuerdo con él, en contraste con los escritores modernos, quienes se centran en la originalidad de la trama y de su tratamiento, el narrador de cuentos folclóricos se enorgullece de su habilidad de transmitir lo que ha recibido, como ocurre en el caso de autores como Chaucer o Boccaccio. Los relatos de Merino, por su parte, son una amalgama de ficciones, una diversidad de estrategias narrativas y la transmisión de elementos provenientes de mitos, leyendas y cuentos folclóricos de diferentes partes del mundo.

²⁹ S. Thompson, *The Folktale*, Nueva York, The Dryden Press, p. 258.

³⁰ *Ibidem*, p. 4.

El antropólogo Gilbert Durand afirma que nuestros relatos culturales son “reversiones mitológicas más o menos confesadas”,³¹ y retoma a Jung cuando apunta que determinados personajes mitológicos, configuraciones simbólicas y emblemas son imágenes y arquetipos: “capaces de dar cuenta de la universalidad de determinados comportamientos humanos, normales o patológicos.”³² Esto es posible debido a que la conducta del hombre y sus aspiraciones se repiten desde hace milenios, así como sus temores: la orfandad, la muerte, el fracaso, el deshonor, la soledad. Sin embargo, aunque los temas de los mitos permanecen inalterables, los tiempos cambian y: “El orden moral tiene que ponerse a tono con las necesidades morales de la vida real en el tiempo, aquí y ahora,”³³ como señala Joseph Campbell. Por ello, cada nueva representación del mito incorpora situaciones y preocupaciones propias de su contexto cultural, histórico y social particular.

Asimismo, los mitos nos vinculan con determinadas sociedades, aunque, con el paso del tiempo, al mezclarse éstas, las mitologías se combinan y dan como resultado un imaginario cuyos referentes pueden resultar difíciles de identificar. En el caso de José María Merino, la mitología griega, las historias bíblicas, las leyendas gallegas y asturianas con reminiscencias celtas, las lecturas orientales —sobre todo *Las mil y una noches*— y sus conocimientos sobre los mitos prehispánicos se fusionan en un acervo magnífico que deviene en una serie de narraciones fantásticas.

Habría que agregar también los mitos artísticos, puesto que el Cid, el Quijote y Segismundo también forman parte de este conjunto. Asimismo, las sociedades modernas crean sus propios mitos, por lo que no puede soslayarse el momento histórico en que el

³¹ G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, México, UAM/Barcelona, Anthropos, 1993, p. 11.

³² *Idem.*

³³ J. Campbell y B. Moyers, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé Editores, 1988, p. 42.

autor ha concebido sus narraciones; en el caso de Merino, los años de la transición tras la muerte de Franco, la democracia, los atentados de 2004 y la crisis de 2008 que no se ha podido superar del todo.

Para Roland Barthes, además de los mitos artísticos, la mitología aborda también deportes, personajes históricos y célebres, las costumbres de una nación, libros, fenómenos sobrenaturales, iconografías, bebidas y un largo etcétera.³⁴ Juan Senís, por su parte, sin extender a ese grado la definición del término, apunta que la diversidad de mitos existentes en la actualidad es un camino de ida y vuelta, pues la literatura y las artes los reescriben o interpretan —consciente o inconscientemente—, pero, a su vez, la literatura alimenta la mitología mediante la creación de mitos literarios.³⁵ Estos últimos suelen ser personajes —don Juan, Fausto—, pero bien puede tratarse de espacios —Región, Comala, Mágina— o incluso de autores, como es el caso de Shakespeare o Cervantes. Un tercer recorrido, agrega Senís, nos lleva otra vez del mito a la expresión narrativa, mediante “un trasvase de la mitología del imaginario cultural a la literatura, por el cual los elementos literarios convertidos en mitos y consolidados dentro del imaginario cultural pueden convertirse, a su vez, en materia literaria”.³⁶ Entonces, la reescritura de los mitos no sólo ocurre cuando un autor retoma un esquema mítico en su obra, sino que puede producirse cuando el escritor acude a los mitos artísticos y los incorpora a su producción literaria.

Como agrega Senís, el mito en las sociedades modernas es una deformación y consiste “en la adquisición de un nuevo significado por parte de un signo cualquiera en un momento dado, y, aunque pierda su carácter religioso y revelador, no por ello deja de tener

³⁴ R. Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1980.

³⁵ J. Senís Fernández, “Mito y literatura: Un camino de ida y vuelta”, en *La reescritura de los mitos en la literatura*, op. cit., p. 588.

³⁶ *Ibidem*, p. 593.

una función en la sociedad, pues es un componente fundamental de nuestro imaginario colectivo”.³⁷ Por ello, en las narraciones contemporáneas hallamos una serie de comportamientos, fenómenos y personajes que, si bien pueden remitirnos a la mitología, tienen un alcance que refleja algún rasgo atemporal del ser humano.

En la narrativa de José María Merino, los mitos que vislumbramos en sus relatos han hecho un largo recorrido a través de las páginas de la literatura universal. Aunque los encontramos en sus diversas manifestaciones en obras modernas, no es difícil rastrearlos hasta la mitología clásica, o bien, hasta antiquísimas obras literarias.

Uno de los mitos clásicos que Merino recupera en su narrativa es el de Pigmalión. Ovidio refiere en *Las metamorfosis* que un rey chipriota esculpe en marfil blanco el cuerpo de una mujer de la que termina enamorándose, debido al rechazo que le provocaban los vicios de la naturaleza de algunas féminas —las obscenas Propétidas. Venus, testigo del amor que Pigmalión profesaba a la estatua, cumple su deseo y la da vida a su compañera.³⁸ Este mito, llevado al teatro por Bernard Shaw en 1913 —mediante una adaptación libre y moderna—, ha sido retomado por numerosos autores: William Shakespeare (*Cuento de invierno*), Carlo Collodi (*Pinocchio*), Prosper Merimée (*La Venus d’Ille*), Algernon Blackwood (“La muñeca”) y Quim Monzó (“Pigmalión”), entre otros, quienes han dado vida a personajes con características similares. En la narrativa de José María Merino, las figuras inertes no llegan a convertirse en personas de carne y hueso, pero adquieren la vitalidad necesaria para volverse una amenaza para quienes las rodean.

Por otro lado, la tradición de las estatuas que cobran vida también tiene como antecedente al mito del gólem, en el judaísmo. Se trata de una figura de arcilla “animada”

³⁷ Juan Senís Fernández, “Mito y literatura: Un camino de ida y vuelta”, *op. cit.*, pp. 590-591.

³⁸ Ovidio, *Las metamorfosis*, *op. cit.*, pp. 209-210.

por su creador, fenómeno similar a la manera en que Dios insufló la vida a los hombres. Para Kenneth Gross, esta criatura representa más un escándalo que una bendición: “a threat to stable metaphysical as well as legal definitions of life and death, humanity and divinity, magic and miracle.”³⁹ Su creación incluso puede considerarse como una blasfemia o un acto de idolatría, por lo que representa un peligro tanto físico como espiritual para su autor. Sin embargo, en una de las leyendas más famosas sobre este ser, la de Rabbi Loew, de Praga, el gólem ayuda a su comunidad, ataca a sus enemigos y se convierte en su protector.⁴⁰

En la literatura clásica encontramos diversas referencias a entes animados, entre ellos el coloso de Talos, defensor de Creta, figura antropomorfa hecha de bronce. En *Los argonautas*, el gigante arroja enormes rocas a los viajeros una vez que han conseguido el vellocino de oro, y sólo pueden derrotarlo con la ayuda de Medea, quien encuentra en su pie una vena con sangre muy cerca del talón.⁴¹ El coloso, al igual que el gólem, muestra inclemente violencia contra quienes atacan su ciudad.

En las versiones modernas de estos mitos se aprecian diversos matices. En *Pinocchio*, el deseo de su creador logra darle vida al ser inanimado gracias a la intervención de un ente mágico, pues se trata de un cuento de hadas; sin embargo, en *La Venus d’Ille*, perteneciente a lo fantástico clásico, se trata de una estatua encantada que cobra vida, sin que conozcamos a ciencia cierta su procedencia. Una distinción importante entre ambos es que en el primer caso, Pinocho salva a su padre y se convierte en un niño de verdad; la estatua animada en el relato de Mérimée, en cambio, asesina a un hombre que le ha dejado

³⁹ K. Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 53.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 11.

⁴¹ A. de Rodas, “Los argonautas”, en R. Ramírez Torres (ed.), *Épica helena post-homérica*, México, Jus, 1963, p. 460.

un anillo en el dedo como venganza por casarse con una mujer. Esto ya le otorga un carácter inquietante —*unheimliche*— a la historia, y la acerca mucho más al tipo de escenarios que creará Merino en sus cuentos, como se verá a continuación. Algo similar ocurre en el cuento titulado “La muñeca”, de Blackwood, en donde un juguete adquiere movimiento y ataca a su propietaria, así como en muchos otros relatos fantásticos en los que estatuas animadas se convierten en criaturas amenazantes para el ser humano.

En la tradición española, una de las leyendas de Bécquer, “El beso”, también retoma este motivo. En este relato de 1863, un soldado francés duerme en una iglesia de la ciudad de Toledo y se enamora de la estatua de una mujer que acompaña a una lápida. Junto a ésta yace la de su esposo, a quien el capitán insulta y escupe en la cara por considerarlo su rival y, cuando está a punto de besar los labios de marfil de su amada, cae muerto echando sangre por la boca, los ojos y la nariz, tras la bofetada que el marido le asesta con su guantelete de piedra.⁴² Aquí aparece también el carácter amenazante y vengativo de las estatuas animadas, cualidad que inspira terror cuando se trata de un relato fantástico clásico. En la misma tradición literaria, en el último acto de *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla —con el antecedente de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, entre otros—, las estatuas de las lápidas adquieren vida para llevarse a don Juan. Una vez más, presenciamos el carácter siniestro de los seres inertes que se animan y su cercana relación con la muerte.

“El nacimiento en el desván” (*Cuentos del reino secreto*), de José María Merino, narra la historia de un hombre que construye un belén con la forma del pueblo en donde vive y recrea minuciosamente todos sus detalles: los montes, el río, la iglesia, las casas e incluso a los habitantes —incluidos él mismo y sus animales—, hasta que el modelo

⁴² G. A. Bécquer, “El beso”, en *Leyendas*, México, Roig, 2002, pp. 20-35.

adquiere tal nitidez que “podría pensarse que éste era el pueblo y que el de fuera —envuelto en oscuridad y agua— era solamente su trasunto grandón e impreciso.”⁴³ Un día de lluvia, el hombre observa que por una de las calles del belén baja un afilador y que los pequeños guardias civiles se dirigen también a la casa cuartel de la maqueta. El protagonista supone que el movimiento de las figuras es una ilusión óptica, pero al mirar con más detenimiento observa que un perro corretea y, al abarcar con su mirada una panorámica del pueblo: “todas las figuras se movían. Con el ritmo de la vida real, los hombres y las mujeres cruzaban las calles, entraban y salían de las casas, escardaban en las huertas, se afanaban en los corrales.”⁴⁴ Se escucha, además, el murmullo de conversaciones, el fluir del río, el llanto de un niño.

En este caso, como en los mitos del gólem y de Pigmalión, los entes inanimados cobran vida ante los ojos de su creador; sin embargo, en el relato de Merino no es el deseo del personaje el que motiva la transformación. Se trata de un fenómeno fantástico que se produce con el fin de generar miedo en el lector, lo que lo acerca a lo fantástico clásico.

Las metamorfosis de seres inanimados en seres animados han sido abordadas por diversos estudiosos del género fantástico y también llamaron la atención de sus precursores, entre quienes se encuentra el psiquiatra alemán Ernst Jentsch, en cuyo estudio “Zur Psychologie des Umheimlichen” (1906) se basó Freud al redactar su famoso texto “Das Unheimliche”. En éste manifiesta que entre las experiencias que dan origen a la sensación de angustia o inquietud se encuentra “la duda acerca de la animación real que pueda tener un ser aparentemente vivo y, por el contrario, la duda a propósito de si un objeto carente de

⁴³ J. M. Merino, “El nacimiento en el desván”, en *Historias del otro lugar*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴ *Idem.*

vida no esté, de algún modo, animado.”⁴⁵ Esta afirmación de Jentsch le sirve a Freud como punto de partida del análisis de “El hombre de arena” (1817), de Hoffmann, al que dedica buena parte de su estudio. En este célebre relato, el protagonista, Nathaniel, se enamora de Olimpia, una muñeca a la que se le ha puesto un mecanismo de relojería para que parezca que tiene vida propia, lo que lo lleva a abandonar a su novia y trae consigo una serie de funestas consecuencias. Aunque la autómata nunca se convierte en un objeto animado, a los ojos del protagonista, mediante una serie de trucos e ilusiones ópticas, aparenta ser una mujer viva y terriblemente atractiva. Es precisamente la vacilación, tanto del lector como del personaje, lo que produce el horror y el efecto fantástico en el relato, como ocurre también en los relatos de Merino que abordan este tema.

Dentro de las teorías de lo fantástico, Rosalba Campra señala como una de las formulaciones recurrentes dentro del eje animado-inanimado, que excluyen la oposición entre la vida y la muerte, a “las imágenes creadas por el hombre, estatuas y cuadros (y, más recientemente fotografías, películas) que al animarse interfieren peligrosamente con el mundo que las ha plasmado.”⁴⁶ Hemos aludido al relato “La Vénus d’Ille” como uno de los más paradigmáticos de esta temática. En la tradición latinoamericana, Carlos Fuentes y Julio Cortázar también ofrecen muestras de relatos con este motivo. En “Chac Mool”, del autor mexicano, una estatuilla que también representa a una deidad, igualmente se convierte en perseguidora y asesina del protagonista, quien la ha despertado de su letargo. En “El ídolo de las Cícladas”, del argentino, la figurilla —una divinidad griega— no llega a moverse, pero adquiere cierta fuerza y vitalidad durante el solsticio de verano —la Noche

⁴⁵ S. Freud, “Lo siniestro”, en E.T.A. Hoffman, *El hombre de la arena. Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, p. 18.

⁴⁶ R. Campra, *Territorios de la ficción*, Madrid, Renacimiento, 2008, p. 45.

de San Juan— y su poseedor se obsesiona con fusionarse con ella, para lo cual intenta asesinar a su mejor amigo, a manera de sacrificio. El final es, igualmente, funesto.

En “Los valedores”, también perteneciente a *Cuentos del reino secreto*, un grupo de ladrones —Casio, Colombia y el protagonista— se ve atacado por las estatuas de una iglesia que pretendían robar. Al comienzo de la historia, los tres hombres tratan de engañar a la cuidadora de un monasterio diciéndole que vienen de parte “del Patrimonio”, del “Estado”, y que van a llevarse unas imágenes para restaurarlas. Pero ante su desconfianza y su negativa a dejarlos entrar, uno de ellos recurre a la violencia y termina matándola. Una vez en del templo, encuentran diversas imágenes en la sacristía y la biblioteca. Y lo extraño comienza cuando quieren llevárselas. Al intentar cargar a una Magdalena, Casio siente una mordida en la mejilla. Luego, un gran Cristo cae sobre Colombia y varias de las figuras comienzan a desplomarse en un movimiento confuso y misterioso. Al caer un arcángel de madera, su espada atraviesa el cuerpo de Colombia dejándolo sin vida y dando a su rostro la apariencia “de alguna figura tallada también por las hábiles gubias de algún maestro imaginero.”⁴⁷ Más adelante, el protagonista encuentra a Casio rodeado por un grupo de imágenes amenazantes aunque inmóviles, mientras él grita desesperadamente como si fuera víctima de una tortura, hasta caer al suelo ensangrentado y sin vida. Al volver a la biblioteca, el único sobreviviente encuentra las figuras en una posición distinta a como las había dejado. Se dirige hacia los ventanales para tratar de escapar, y se da cuenta de que cada vez que les da la espalda, al volver a fijar sus ojos en ellas, las imágenes se encuentran un poco más cerca de él. Horrorizado, intenta no perderlas de vista, pero eventualmente se distrae, cierra los ojos un momento y, al abrirlos, ellas ya han avanzado hacia él. El relato

⁴⁷ J. M. Merino, “Los valedores”, *Historias del otro lugar, op. cit.*, p. 120.

termina con el hombre observando a las estatuas y comprobando que son sólo trozos de madera, mientras espera, trémulo, el desenlace.

En este tipo de relatos, en donde los seres inanimados son representaciones de divinidades, lo fantástico se impregna de una herencia mitológica, religiosa y supersticiosa —o milagrosa—, aunque ello no afecte su fantasticidad, puesto que las reglas del mundo en que vivimos no dan cabida a que las estatuas de madera cobren movilidad, sin importar su procedencia. El hecho de que se trate de las imágenes de un templo, aunado al crimen cometido por los personajes, otorga al desenlace un cariz de castigo divino. No obstante, en la religión católica no existe un precedente de estatuas que cobren vida, aunque sí del caso contrario: la mujer de Lot se transforma en una estatua de sal al mirar atrás cuando huían de Sodoma. Kenneth Gross afirma: “The biblical discourse of iconoclasm does not see the image as something animated through its participation within a larger ritual praxis mythology, as the partial vessel of a divine reality larger than itself.”⁴⁸ En este sentido, el carácter animado de las imágenes del templo en “Los valedores” se relaciona más con lo fantástico, en cuanto a hecho sobrenatural que irrumpe en la realidad, que con la tradición católica, de donde toma el contexto cultural de los personajes y el ambiente en el que se desarrolla la trama.

Como vemos, el tema de la naturaleza destructiva de las estatuas que cobran vida tiene más relación con el mito judío del gólem que con el catolicismo. Se dice de éste que fue creado para defender al gueto de Praga de ataques antisemitas y carece, además, de alma y de inteligencia, lo que lo hace aún más terrorífico. Esta figura, que nos remite también a *Frankenstein* —el primer mito literario moderno, según Jacobo Siruela— hace su aparición en la narrativa de Merino a través de seres animados que buscan hacer daño a los

⁴⁸ K. Gross, *op. cit.*, p. 45.

seres humanos que así lo merezcan, buscando defender los iconos de una religión y el patrimonio de una comunidad. La figura del Gólem ha sido novelada por Gustav Meyrink (1915), en cuya obra el ser animado aparece cada 33 años y representa el alma colectiva del gueto, en palabras de Gershon Scholem.⁴⁹ Asimismo, ha sido objeto de diversas obras literarias del siglo XIX, sobre todo en las tradiciones judía y alemana, a partir de Jakob Grimm, Achim von Arnim y E.T.A. Hoffmann.⁵⁰ Aunque existen diversas versiones sobre el origen y las características del gólem, los autores coinciden en que se trata de una figura de arcilla que adquiere vida al pronunciar el nombre divino; no tiene alma y no puede hablar, y su creación compite con la del hombre por la mano de Dios, por lo que sus creadores suelen detener su crecimiento borrando de su frente la palabra divina, anticipando su carácter amenazante. Como menciona Scholem: “La creación golémica encierra peligros, incluso peligro de muerte como toda creación magna, pero estos peligros no proceden del Gólem, de las fuerzas que de él derivan, sino más bien del hombre mismo”.⁵¹ En esta línea, en “Los valedores” no se menciona en ningún momento que las imágenes se muevan y ataquen a los ladrones. Aparentemente son los personajes quienes tropiezan y caen sobre ellas o se hacen daño con sus espadas y dientes de madera. Sin embargo, definitivamente hay una fuerza que se desprende de ellas y que atenta contra la vida de los profanadores.

En “Los valedores”, además, se mezclan el motivo mítico y el legendario. En España existen numerosas leyendas sobre la recuperación de imágenes durante la reconquista escondidas a causa de la invasión árabe. Se dice que la Virgen de la Almudena apareció tres siglos después tras un milagroso desmoronamiento junto a dos cirios que aún

⁴⁹ G. Scholem, *La cábala y su simbolismo*, 13ª ed., México, Siglo XXI, 2005, p. 173.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Ibidem*, p. 208.

ardían, al igual que aquel que yacía junto a la Virgen del Henar. Asimismo, se habla de imágenes que se resisten a ser trasladadas del lugar de su descubrimiento, como la de Moclón, en Málaga, la de Monstserrat y Nuestra Señora de Balzaga.⁵²

En “El beso”, de Bécquer, por su parte, la estatua del guerrero castellano que asesina al capitán francés actúa también en venganza ante la afrenta del soldado. Poco antes de morir, este último afirma a sus camaradas: “yo no creo, como vosotros, que esas estatuas son un pedazo de mármol tan inerte hoy como el día en que lo arrancaron de la cantera. Indudablemente el artista, que es casi un dios, da a su obra un soplo de vida que no logra hacer que ande y se mueva, pero que le infunde una vida incomprendible y extraña [...]”.⁵³ Una vez más nos encontramos con un poder divino que insufla vida a las imágenes inertes, como ocurre con el gólem. El relato de Bécquer, no obstante, pertenece al género de lo “fantástico legendario” y es descrito por su autor como verídico y extraordinario, en un afán por hacerlo verosímil. Asimismo, está ubicado en el tiempo y en el espacio (a principios del siglo XIX, en Toledo), con el fin de aumentar su verosimilitud. Los cuentos de Merino, por su parte, que pertenecen a lo fantástico moderno, no son tan puntuales en ese sentido. Aunque bien podría ubicárseles en la provincia leonesa, como al resto de narraciones del volumen, el objetivo del autor no es que el lector crea cabalmente lo que está ocurriendo sino provocar en él un desasosiego proveniente de la duda de si las figuras se mueven o no; de si nos encontramos en el territorio de lo fantástico o si se trata sólo de una impresión del narrador. Una vez que hemos cruzado esa línea —lo que pasa tanto en “El nacimiento en el desván” como en “Los valedores”—, la muerte violenta de los personajes busca provocar miedo en el receptor. En “El beso”, de Bécquer, no existe la

⁵² J. M. Merino, *Leyendas españolas de todos los tiempos*, Madrid, Siruela, 2010, pp. 190-192.

⁵³ G. A. Bécquer, *op. cit.*, p. 34.

vacilación en ningún momento. La estatua está inerte y de pronto cobra vida para atacar al hombre que está profanando la lápida de su esposa. En los cuentos de Merino, en cambio, la duda existe.

Uno de los detonantes de lo perturbador tanto en “Los valedores” como en “El nacimiento en el desván” es la “incertidumbre intelectual” —en términos de Freud—, que suscitan en el lector. En el primero se describe el cambio de posición de las estatuas, pero en ningún momento se narra que éstas se estén moviendo, lo que genera una ambigüedad inquietante. En el segundo, la duda sólo se disipa al final de la historia. Esto los distingue de obras clásicas como *Los argonautas*, en donde el autómeta, si bien defiende su territorio ante un posible ataque, se mueve y actúa de manera natural, es decir, que no resulta perturbador el hecho de que el coloso tenga movimiento y arroje piedras a Jasón y sus compañeros.

En “Lo siniestro”, Freud afirma: “el poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre —seguramente con intención—, si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico producto de su arbitrio.”⁵⁴ Así, en estos relatos de Merino el plano realista se mantiene durante prácticamente todo el relato. Sin embargo, poco a poco se van desvelando los fenómenos fantásticos y sus funestas consecuencias.

Remo Ceserani señala que una de las características intrínsecas de la modalidad fantástica en la literatura es que: “la realidad, ya sea la realidad exterior como la interior, queda representada [...] bajo la forma de una multiplicidad de posibles perspectivas y puntos de vista, de forma expresa y contradictoria.”⁵⁵ Tanto en “El nacimiento en el desván” como en “Los valedores”, Merino juega con las posibilidades de las acciones o la

⁵⁴ S. Freud, “Lo siniestro”, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁵ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 41.

inactividad de las imágenes. En el primer caso alude a una posible ilusión óptica que se produce en el protagonista y, en el segundo, ofrece distintas perspectivas sobre la muerte de los ladrones que intentan sacar las imágenes del monasterio. Ante esta ambigüedad, el narrador en segunda persona de “Los valedores” ofrece algunas pistas. Primero afirma que el Cristo tenía una “extraña verosimilitud”, y después, dirigiéndose al grupo: “No fuisteis capaces de comprender lo que pasaba”,⁵⁶ líneas que inclinan la balanza hacia el lado de lo fantástico y hacen pensar que las estatuas se movían efectivamente.

En “El nacimiento en el desván”, a diferencia de “Los valedores”, la figura amenazante para el personaje no es el objeto inanimado que ha cobrado vida. Tras el descubrimiento del protagonista de que las figuras del nacimiento se mueven, mueren varios habitantes del pueblo, quienes son hallados con marcas de una gran violencia en el cuerpo. Tañen las campanas, se rompen las ventanas de las casas de manera inexplicable y se suceden una serie de hechos terribles y misteriosos. Al intuir alguna relación entre los destrozos y el belén, el protagonista se dirige al desván de su casa y descubre que su gato yace sobre el modelo, destruyéndolo, muy cerca de la representación de su propio hogar. Entonces, una figurilla corre en la maqueta para atrapar al animal y sacarlo de ahí; cubre con mantas el belén, cierra la habitación y sale de la casa para tirar la llave en un viejo pozo. En este punto del relato aparece otra de las características de lo ominoso aludidas por Freud, puesto que si el lector había considerado que el movimiento de las figurillas se debía a un efecto óptico o a la locura del personaje, cuando el narrador afirma: “La figurita corrió entonces por el desván [...]”,⁵⁷ refiriéndose al protagonista, se hace manifiesto que nos encontramos en un mundo regido por reglas ajenas a las del nuestro. Sobre ello, Freud

⁵⁶ J. M. Merino, “Los valedores”, en *Historias del otro lugar, op. cit.*, p. 119.

⁵⁷ J. M. Merino, “El nacimiento en el desván”, en *Historias del otro lugar, op. cit.*, p. 36.

señala: “lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real”.⁵⁸

La amenaza, entonces, es el gato que camina sobre el nacimiento destruyendo las casas y a los pobladores, lo que deviene en la muerte real de los habitantes del pueblo. Pero el horror se produce desde antes, cuando el personaje sospecha que: “el belén era lo real y él sólo una gran figura inerte tallada de una astilla por unas manos hábiles”.⁵⁹ Como afirma Campra: “el pasaje de lo inanimado a lo animado se superpone aquí al eje sustantivo de la identidad: es como si en todo retrato se celara un residuo del yo.”⁶⁰ Más adelante, la teórica se refiere al “robo de lo vital” de este tipo de representaciones. De manera similar, para Gross una estatua es un objeto que tuvo vida anteriormente, la cual ha sido capturada en piedra, bronce o yeso, lo que le otorga un carácter melancólico y espectral; representa la muerte de aquello que alguna vez estuvo vivo.⁶¹ En “El nacimiento en el desván” este fenómeno se manifiesta como el sucesivo fallecimiento de los habitantes del pueblo cuya imagen se ha reproducido en el belén, como si el soplo de vida que adquieren las figurillas le fuera arrebatado a las personas reales. Conforme las figuras adquieren movimiento en la trama, el protagonista va cuestionando la solidez de su propia existencia y del mundo circundante. Castro Díez afirma que al personaje de este cuento: “Le asalta entonces la unamuniana sospecha de que tal vez él mismo no exista realmente, sino que es tan sólo una figura inerte tallada, remedo de otra realidad verdadera.”⁶² Esta duda ontológica prevalece

⁵⁸ S. Freud, “Lo siniestro”, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁹ J. M. Merino, “El nacimiento en el desván”, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁰ R. Campra, *op. cit.*, p. 53.

⁶¹ K. Gross, *op. cit.*, p. 15.

⁶² A. Castro Díez, “La orilla oscura de la conciencia: El tema de la identidad en la narrativa de José María Merino”, en A. Encinar y K. M. Glen, *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, León, Edileasa, 2000, p. 227.

al comienzo de la narración y constituye el desasosiego inicial, pero más adelante la amenaza se vuelve física y el personaje comienza a temer por su vida.

Aunque los dos relatos de Merino difieren en cuanto al ente que pone en peligro a los personajes, ambos coinciden en que el fenómeno fantástico de las figuras animadas trae consigo un destino funesto. Esta cualidad, ausente en el mito de Pigmalión, puede observarse en el mito del gólem y en la mayoría de las narraciones emparentadas con él. Otra característica en común de estos cuentos es que presentan rasgos de lo fantástico clásico, debido a la intención de infundir miedo. Desde las primeras páginas de “El nacimiento en el desván”, por ejemplo, Merino va preparando el ambiente para producir una sensación inquietante en el lector. El primer día de la historia es oscuro y frío, se produce un apagón y el protagonista se siente desconsolado. Más adelante, ocurren fenómenos extraños: cae nieve en junio, las figurillas del belén parecen moverse y el personaje tiene “la horrenda sospecha [...] que el belén era lo real”.⁶³ Asimismo, se emplean numerosos vocablos que aluden a una situación de terror: “asustar”, “oscuridad”, “súbito”, “extraño”, “desasosiego”, “insólito”, “inesperado”, “sorpresa”, “miedo”, “despavorido”, “horror”, “horrendo”, “destrozado”, “sanguinolento”, “degüellos”, “empavorecido”, etcétera. Todo lo anterior tiene la intención de recrear un ambiente desasosegante que culmina con la muerte de buena parte de los habitantes del pueblo.

Cuentos del reino secreto, como se ha visto, está fuertemente influido por leyendas y supersticiones, de las que Merino se irá alejando —aunque nunca del todo— en sus producciones ulteriores. Eduardo Larequi afirma sobre las narraciones de este libro que los prodigios no resultan postizos o artificiales, entre otros motivos, porque: “se integran en el

⁶³ J. M. Merino, “El nacimiento en el desván”, *op. cit.*, p. 34.

acervo cultural de una comunidad donde sobreviven historias, leyendas y tradiciones que admiten la existencia de sucesos extraordinarios e inexplicables”.⁶⁴

A diferencia de los relatos pertenecientes a lo neofantástico, en la tradición anterior, en palabras de Alazraki: “El miedo era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional: ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible, sin violar el orden científico de la realidad se le hace una zancadilla y se le obliga a ceder.”⁶⁵ En estos dos cuentos de Merino, se prepara el terreno con el fin de lograr un final inesperado y terrorífico, en donde los protagonistas mueren a causa de la metamorfosis. Además, la vacilación del lector es de suma importancia para la historia, lo cual pasa a un segundo plano en los relatos neofantásticos. Otro elemento en común de “El nacimiento en el desván” y “Los valedores” con lo fantástico clásico es la presencia de sangre, violencia y muerte, características que acentúan su carácter aterrador y no suelen aparecer en las obras neofantásticas, pues en éstas se “prescinde también de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmósfera o pathos necesaria para esa rajadura final”.⁶⁶

El relato “Del libro de naufragios”, incluido en *El viajero perdido* (1990), también incorpora objetos que adquieren vida propia y atacan a los seres humanos, en este caso, al profesor Souto, quien realiza una investigación sobre el lenguaje que reproduce el sonido de las corrientes de agua. Según él, el fluir de los manantiales y los arroyos sugiere risas y cantos de mujer, idea que hace pensar a su interlocutor —el narrador del relato— que de ahí proviene la mitología sobre las ninfas acuáticas, náyades, nereidas y las xanas,

⁶⁴ E. Larequi, “Sentido y dimensión de lo fantástico en *Cuentos del reino secreto* de José María Merino”, en J. Fernández Jiménez *et al.*, *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz Fornells*, Erie, Pennsylvania, ALDEEU, 1990, p. 370.

⁶⁵ J. Alazraki, *op. cit.*, p. 271.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 279.

personajes de algunas fábulas de los pueblos del norte.⁶⁷ El profesor estudia también los signos de las rocas, las inscripciones que encuentra en los peñascales de la zona —la costa gallega—, en las cuales ha notado que muestran esquemas gráficos muy similares en rocas totalmente distintas, por lo que concluye que existe entre ellas un lenguaje secreto.

En la última visita que el narrador hace a Souto, éste le explica que ha suspendido su investigación porque los objetos, al verse descubiertos, han conspirado en su contra. Las puertas de su casa no cierran, la máquina de escribir no funciona, los vasos se rompen y la casa se bambolea. El ataque se vuelve cada vez más alarmante hasta que la casa se incendia sin explicación y él abandona la provincia para refugiarse en Madrid, en donde se convierte en mendigo. El narrador, por su parte, intenta escribir la historia de Souto, pero también sus objetos comienzan a revelarse: la computadora no funciona, los electrodomésticos comienzan a descomponerse y se sugiere, al final del relato, que él, ahora también conocedor de su secreto, será una nueva víctima de la conspiración.

En este libro hace su primera aparición el profesor, cuyas aventuras serán compendiadas más adelante en *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017), y Merino comienza a alejarse de lo fantástico clásico. También se menciona la ciudad de Madrid por primera vez, y la urbe adquiere una importancia que se convertirá en protagónica en su siguiente publicación de narrativa breve: *Cuentos del Barrio del Refugio*. En “Del libro de naufragios”, a diferencia de “Los valedores” y “El nacimiento en el desván”, la intención de provocar miedo en el lector ha desaparecido. Aunque el motivo es el mismo, objetos inanimados que cobran vida y atacan al ser humano, el ataque no se produce de una manera violenta ni sangrienta y no presenciamos ningún asesinato. Se

⁶⁷ J. M. Merino, “Del libro de naufragios”, en *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, Madrid, Páginas de Espuma, 2017, p. 54.

presenta la vacilación característica de los relatos fantásticos y hace su aparición la mitología del noroeste de España —signo recurrente en la escritura de Merino—, mediante la alusión a las *xanas* y la aparición de voces de mujeres en los ríos, pero esta vez el peso del relato recae en la supuesta comunicación mantenida entre los seres inanimados.

A lo largo de su producción narrativa, Merino emplea al personaje del profesor Souto, lingüista, como un álter ego para exponer su propia preocupación por el lenguaje y llevarla a extremos propios de lo fantástico, como se verá más adelante. Este relato retoma el mito de los objetos que se animan para plantear la conspiración de éstos al verse descubiertos por el investigador. Germán Gullón apunta sobre este libro que: “La realidad representada resulta ineficiente, asfixiante, y el autor tiene que agujerear la realidad de la página recién redactada para hallar oxígeno”.⁶⁸ Merino se vale de un tema mítico para encontrar esta fisura y crear el efecto fantástico de los objetos que se rebelan contra el ser humano. El telón de fondo que elige para ello es un sitio agreste en las costas de Galicia, una región en donde abundan las leyendas, algunas de origen celta, lo que la convierte en un escenario propicio a los fenómenos fantásticos. Como apunta Ana Casas: “Otra forma de configurar espacios insólitos sin necesidad de renunciar a lo cotidiano consiste en recurrir a lugares alejados de nosotros, pero reales”.⁶⁹

Otro de los mitos que Merino recupera en su narrativa breve es el de los hombres que se convierten en animales, transformación recurrente tanto en la mitología —conocida como teriantropía— como en la literatura fantástica. Zeus se convierte en toro para raptar a Europa y llevarla a Creta; Io es transformada en ternera para protegerla de Hera, y Circe

⁶⁸ G. Gullón, “La fantasía que explora los mundos posibles: José María Merino, *El viajero perdido* (1990)”, en A. Encinar y K. Glenn, *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, op. cit., p. 131.

⁶⁹ A. Casas, “Viajando a ‘lo otro’ desde cualquier lugar. Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. v, no. 1 (invierno 2017), pp. 141-147.

convierte en animales a los compañeros de Ulises. Todos ellos pueden volver a su forma humana original, pero esto no ocurre en el caso de Aedón, quien queda para siempre convertida en ruiseñor y lamenta con su canto la pérdida de su hijo, o con Cicno, hijo de Esténelo que se transforma en cisne. Hipómenes y Atalanta, por su parte, son obligados a tirar del carro de Cibeles bajo la forma de leones tras haber ofendido a la diosa.

Las metamorfosis en animales suelen tener un sentido de degradación, sobre todo en los casos en los que se trata de un castigo divino o de brujería, como ocurre en “Los cisnes salvajes”, de Hans Christian Andersen, o bien cuando son metáforas de cuestiones existenciales, como en la citada obra de Kafka. Pero en otros casos expresan una parte oculta de la naturaleza humana, como sucede con la licantrópía. En los relatos de Merino que retoman este motivo, “La prima Rosa” y “Pájaros”, la condición animal de los personajes los libera de las ataduras del mundo en que viven y les permite manifestarse con libertad, ya sea como peces en el río o como pájaros en vuelo.

En “La prima Rosa” (*Cuentos del reino secreto*), un adolescente pasa el verano en casa de sus tíos para ponerse al día en sus estudios bajo la estricta vigilancia de su prima. Un día descubre que ella pasa las tardes en el río y la sigue para espiarla mientras se baña, pero en vez de encontrarla a ella observa, para su sorpresa, una trucha de proporciones descomunales. Al tratar de pescarla, logra que ésta muerda el anzuelo, pero debido a su resistencia y gran tamaño, el muchacho se mete al río, forcejea con ella, y le mete la mano en las agallas en un intento por sacarla, hasta que, asustado, descubre que la trucha tiene la misma mirada que Rosa y decide dejarla en el agua. Cuando vuelve a casa de sus tíos para cenar, observa que su prima tiene una extraña herida en la boca y no quiere mirarlo a los ojos.

Este relato es representativo de la primera etapa de José María Merino y nos remite a las historias de xanas, meigas y trasgos de la región noroeste de España. Aunque no hemos hallado ninguna leyenda que hable específicamente de una mujer que se transforme en trucha, muchas de estas historias populares incluyen a mujeres que se aparecen en ríos y lagunas y hacen maldades a los hombres que se encuentran con ellas.⁷⁰ Asimismo, en el texto se percibe la influencia de las leyendas de Bécquer, en especial de “La corza blanca” (1863), en la que un joven se enamora de una bella muchacha que algunas tardes, por diversión, se convierte en corza. El joven, al descubrir al animal en el bosque, decide cazarlo para llevarlo como presente a su amada, pero al dispararle una flecha y matarlo, la corza se transforma en una muchacha —su novia— ensangrentada. Este último relato, a su vez, nos recuerda la trama de *Lady into Fox* (1922), de David Garnett, novela a la que alude Borges en su conferencia “La literatura fantástica”, en la que una mujer se convierte en zorra. Los tres textos coinciden en que es una mujer quien sufre la transformación, aparentemente por su propia voluntad, y un hombre quien decide capturarla.

Este cuento denota una nostalgia del protagonista por su infancia y los días de pesca antes de su entrada al seminario, de un modo similar al que la vuelta a los ambientes rurales leoneses refleja la nostalgia del autor por el pueblo de su niñez. En el relato se menciona, por ejemplo: “La gran trucha era, pues, como el fantasma de aquellas truchas no pescadas, evocadas con tanta melancolía en días interminables”.⁷¹ Esta nostalgia se aprecia en el escenario que se describe en el relato, pero también en su similitud con las historias que poblaban el ambiente en donde creció el autor, cuando los habitantes de los pueblos se

⁷⁰ En *Leyendas españolas de todos los tiempos* se menciona, entre la “gente de estirpe marina”, a la sirena de Luarca, los mariños (hijos de una sirena y un hombre), el home marín (especie de anfibio con aspecto vagamente humano), el *peixe Nicolao* (medio hombre, medio pescado) y el hombre-peze de Liérganes.

⁷¹ J. M. Merino, “La prima Rosa”, en *Historias del otro lugar*, *op. cit.*, p. 38.

reunían a contar historias de milagros y de lagunas encantadas como parte de una tradición conocida con el nombre de “filandón”.

Por ello, nos remite a la época en la que los seres sobrenaturales y las supersticiones eran parte de la realidad y las transformaciones de hombres en animales tenían un vínculo estrecho con el demonio y la brujería. En una de las leyendas de la vieja España que transcribe Constantino Cabal, por ejemplo, se cuenta que una “mocita jaranera, de apostura primorosa” gustaba de abandonar su casa para meterse al mar contra los consejos de su madre, hasta que un día, en un arranque de enojo, ésta le dice “—¡Ay, hija, quiera Dios que te hagas pez! ¡Em peixe sejas tú feita!”⁷² Lo que provoca que la mocita se convierta en sirena.

La recuperación de los motivos míticos y legendarios en “La prima Rosa” está más encaminada al deseo del autor por volver la mirada a un universo en donde las metamorfosis eran posibles, que a reflejar la metáfora existencial a la que Alazraki alude al definir lo neofantástico y que se observa en las obras posteriores de José María Merino. Coincidimos con Asunción Castro Díez cuando observa que en este tipo de narraciones: “el viejo mito resurge tanto en su formulación más tradicional, según una comprensión animista y telúrica de la naturaleza que esconde oscuras fuerzas sobrenaturales inexplicables para la razón”.⁷³

Sin embargo, aunque la metamorfosis de la prima Rosa en trucha no lleva implícita una intencionalidad relacionada con una crisis existencial o de identidad, muestra la frustración en que viven los protagonistas y sus intentos por combatirla, ya sea mediante la

⁷² C. Cabal, *Mitología ibérica. Cuentos y consejas de la vieja España*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1993 [col. Anaquel Cultural Asturiano, núm. 22], p. 202.

⁷³ A. Castro Díez, “El mito de la metamorfosis en la narrativa fantástica de José María Merino”, *op. cit.*, p. 484.

metamorfosis —que exhibe las diversas caras de un mismo individuo— o el asombro ante el ser metamorfoseado. Antonio Liberal escribe:

El hombre [...] a pesar de ser (o pretendiendo ser) *uno*, queda aprisionado en la multiplicidad y condenado a padecer la sucesión contigua de sus estados. El tiempo es el responsable, junto con el sufrimiento [...] de las desdichas de la cárcel de la condición humana a él sometida. Responsable de la danza de los dioses y del cautiverio de los hombres. Ensartado en la cadena de sus estados, el hombre siempre añorará aquel mundo poblado por criaturas no de ser, sino de metamorfosis en que era posible huir del tiempo y evitar el sufrimiento.⁷⁴

Estas líneas, además de aludir a la multiplicidad del ser humano, describen la nostalgia por una época en que las transformaciones parecían formar parte de la cotidianidad, y los hechos sobrenaturales se percibían como posibles, un tiempo que permea las páginas de *Cuentos del reino secreto*. Castro Díez, por su parte, apunta: “El motivo de la metamorfosis se relaciona con la idea de cambio, mutación permanente, inestabilidad de la naturaleza y por lo tanto, imposibilidad del ser humano para fijar con seguridad los límites de lo real.”⁷⁵ En este sentido, el relato revela la posibilidad de una fisura en la solidez y la racionalidad del mundo de leyes rigurosas que se había descrito.

El mito de las metamorfosis en animales es recuperado con una intencionalidad distinta en “Pájaros”, de una manera más cercana a lo neofantástico y a la creación de una segunda realidad. Este cuento, como el resto del libro, transcurre en la ciudad de Madrid, lejos de las leyendas del campo leonés. En la narración, una mujer pierde a su hijo e imagina que éste se ha transformado en un periquillo comprado en una tienda. Aunque todo apunta a que ella ha perdido la cordura, el narrador describe como ciertos varios episodios indicadores de que la metamorfosis sí ocurrió: “Al principio le costó trabajo entenderle,

⁷⁴ A. Liberal, *Metamorfosis*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁵ J. M. Merino, “Pájaros”, en *Historias del otro lugar*, *op. cit.*, p. 484.

pero al cabo de una semana ya podía mantener largas conversaciones.”⁷⁶ Más adelante, el narrador comienza a referirse al pájaro como “el hijo”. En una visita al médico se menciona: “El hijo corroboraba sus palabras entre alegres aleteos”.⁷⁷ Por ello, no queda más que asumir la transformación, y el fenómeno sobrenatural, a pesar de que uno de los personajes —el padre— se niega a aceptarla. Este cuento remite, asimismo, a una de las leyendas que Thompson describe en *The Folktale*, la de la reencarnación en animales: “There is every tendency for popular tradition to conceive of this element in material terms, so that the passage of soul from body at death is not only actual but visible. Sometimes it is thought of as having the form of a mouse or bird, or butterfly.”⁷⁸ Esto podría sugerir la posibilidad de que el alma del hijo, tras su muerte, se haya convertido en un ave.

En este relato, como en otros de Merino, se mezclan lo real y lo irreal y se sugiere la existencia de “otra” realidad. Como señala David Roas:

Ya sea a través de la manifestación explícita de lo sobrenatural [...] o, de la mezcla de lo consciente con lo onírico o lo alucinatorio, así como mediante los transgresores juegos con la metaficción, Merino se propone abolir nuestra concepción habitual de la realidad, descubrimos esa zona oscura que se esconde detrás de lo cotidiano.⁷⁹

En “Pájaros”, resulta evidente que la realidad no es satisfactoria para los personajes. Incluso antes de la muerte del hijo, se describe que era mal estudiante y lo habían detenido por robo en más de una ocasión. Por ello, y ante un escenario desesperanzador para su madre, ella crea un universo en donde el muchacho se ha convertido en ave y ella puede, incluso, volar a su lado, libre de las ataduras del mundo terrenal, como ocurre al final de la historia. Como afirma Flora Botton, en los relatos fantásticos: “La duda, la vacilación, está

⁷⁶ *Ibidem*, p. 485.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 486.

⁷⁸ S. Thompson, *The Folktale*, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁹ D. Roas, “La persistencia de lo cotidiano”, *op. cit.*, p. 153.

representada en el texto, pero puede producirse ya sea en la mente de uno o varios personajes, ya sea en la mente del lector.”⁸⁰ Igualmente, apunta que la ambigüedad es necesaria para que surja el sentimiento de lo fantástico, puesto que sin ella el desconcierto o la inquietud no se presentarían. “Pájaros” resulta un caso ilustrativo de la ambigüedad de los relatos fantásticos y de la vacilación que se genera en el lector, puesto que los personajes tienen distintas percepciones y reacciones ante el hecho sobrenatural, lo que, aunado a las desconcertantes acotaciones del narrador, permite la coexistencia de dos posibilidades.

Ignacio Soldevila señala que una de las virtudes de Merino es: “haber sabido forzar a la vida y a la literatura, a la realidad y a la imaginación, a un pacto de convivencia, que no sólo instaurara la paz entre ellas, sino que fuera una fuente inagotable de mutua potenciación y estímulo o [...] sinergia multiplicadora.”⁸¹ Así, en “Pájaros”, la decepcionante realidad diegética provoca la metamorfosis del muchacho, y ésta, a la vez, afecta y perturba la realidad intratextual de los personajes.

Además de las transformaciones en animales y los seres que cobran vida, la invisibilidad es otro de los mitos recurrentes en la obra de Merino. En su narrativa breve, “Las palabras del mundo” e “Imposibilidad de la memoria”, ambos incluidos en *El viajero perdido*, están relacionados con éste. La mayoría de los relatos de dicho libro, en donde el terror se ve relegado y el desasosiego proviene de un cuestionamiento existencial, muestran un alejamiento de lo fantástico clásico y un acercamiento a lo neofantástico.

En este caso se trata de un mito literario, cuya máxima representación moderna es *El hombre invisible* (1897), de H. G. Wells. Julio Verne, asimismo, recurrió al motivo en

⁸⁰ F. Botton, *Los juegos fantásticos*, 2ª ed., México, FFyL-UNAM, 1994.

⁸¹ I. Soldevila, “José María Merino o las dos caras de la luna”, en I. Andrés Suárez y A. Casas, *op. cit.*, pp. 54-55.

“El secreto de Wilhelm Storitz” (1910), publicado póstumamente. Sin embargo, el tema también puede rastrearse en mitos clásicos. En el Libro II de *La República*, Platón alude a Giges, un pastor al servicio del rey de Lidia, quien encuentra al fondo de una abertura en la tierra un anillo de oro que lo volvía invisible al girarlo y poner el engaste en la parte interna de la mano. Gracias a ello logra seducir a la reina y apoderarse del trono.⁸² Esta referencia recuerda la saga de *El señor de los anillos*, de J. R. R. Tolkien, en donde la joya tiene la misma virtud, además de poseer y dominar a su portador. Igualmente, existe el mito del casco de Hades —o yelmo de Plutón—, que volvía invisible a quien se lo pusiera, según cuenta Apolodoro.⁸³

En la narrativa breve de Merino, la invisibilidad adquiere un cariz muy distinto al de sus predecesores mitológicos y literarios. En los relatos del escritor leonés, los personajes no aprovechan esta cualidad para obtener un beneficio; se trata de una consecuencia de la pérdida de su identidad. En “Las palabras del mundo”, la transformación se debe a que el protagonista, el profesor Souto, olvida el lenguaje progresivamente y, con ello, la capacidad de comunicarse y la razón de su existencia; en “Imposibilidad de la memoria”, una pareja se da cuenta de que ha relegado y enterrado los sueños e ideales de su juventud, y entonces sobreviene la metamorfosis. Ambos relatos tienen en común, además de la desintegración de sus personajes, el olvido, pues la memoria y la palabra escrita constituían aquello que daba cohesión a sus vidas.

Este tipo de transformación se presenta también en la novela metaficcional *Los invisibles* (2012), de Merino, aunque con un tratamiento del tema muy distinto al de los relatos, pues no se trata de una disolución del yo como consecuencia de la pérdida de

⁸² Platón, *La República*, 2ª ed., México, UNAM, 2011, p. 44.

⁸³ Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, Madrid, Alianza, 1993, p. 40.

identidad, sino de un encantamiento producido por el contacto con una flor azul durante la Noche de San Juan, festividad “de larga tradición en España para celebrar el solsticio de verano, una noche en que las gentes bailan alrededor de la hoguera y se cuentan historias y leyendas fantásticas, y más aún, una noche en que todo lo fantástico es posible porque se puede hacer realidad: las metamorfosis y apariciones o la fusión de lo real y lo irreal”,⁸⁴ como apunta Santos Alonso. La trama de la novela tiene más relación con los rituales y leyendas españolas, es decir, con el folclor, que con la intención de metaforizar una transformación de la personalidad de los personajes. Aun cuando el motivo de la metamorfosis es invención del autor, éste lo retoma de las historias oídas sobre la Noche de San Juan; por ello, el narrador, cuando el protagonista se encuentra con la flor azul, afirma: “Adrián no recordaba todavía una antigua leyenda que había escuchado de niño muchas veces”.⁸⁵ Sin embargo, en las últimas páginas de la novela, Adrián comienza a recordar:

‘¡La flor de San Juan!’, había exclamado, ‘¡la flor que nos hace invisibles! Donde yo me crié se hablaba de la flor de San Juan, como se hablaba de janas de cabellos de oro que hilaban en las fuentes, o de un duende que era un ojo y que vivía dentro del erizo de una castaña, o de las mujeres que se volvían gatos por la noche, o del culebrón puesto en el cauce de los ríos para detener la corriente [...]’⁸⁶

Hemos transcrito el fragmento anterior debido a que, en las novelas de Merino, a diferencia de los cuentos, la extensión permite introducir reflexiones sobre las transformaciones de los personajes, las cuales resultan esclarecedoras para nuestro estudio. En este caso, por ejemplo, se aborda directamente el tema de la invisibilidad y se alude a los seres legendarios presentes en la obra del escritor leonés. En la mayoría de los relatos, en cambio,

⁸⁴ S. Alonso, Introducción a J. M. Merino, *Los invisibles*, Madrid, Cátedra, 2012 (Letras Populares, núm. 8), p. 59.

⁸⁵ J. M. Merino, *Los invisibles*, *op. cit.*, p. 96.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 307.

esta tradición sólo se intuye y se deduce a partir de la formación y los intereses de Merino y del estudio de su obra en conjunto.

Más adelante, uno de los personajes de la novela explica: “el asunto de la posible invisibilidad del ser humano es muy antiguo. Ya Platón habló del rey de los lidios, Giges, que encontró en una tumba un anillo con la virtud de hacer invisible a quien lo llevaba. Y en la *Iliada* sale una capa que origina la invisibilidad.”⁸⁷

La primera parte de *Los invisibles* narra la metamorfosis de Adrián y sus aventuras en su nuevo estado; la segunda, titulada “Ni novela ni nivola” —género este último inaugurado por Miguel de Unamuno en *Niebla*— y narrada por el supuesto autor del libro, trata sobre el encuentro de éste con el personaje y la manera en que entre ambos tratan de solucionar el conflicto del protagonista.

“Las palabras del mundo”, escrito en tercera persona, narra la historia de la desaparición del profesor Souto, quien sufre durante años por la imposibilidad de obtener una cátedra en la universidad. Mientras escucha una conferencia: “algunas palabras del discurso, captadas por él con toda claridad, perdían de pronto su sentido y llegaban a los límites de su entendimiento tan extrañamente descompuestas, que sólo por el sentido de los vocablos que las acompañaban era capaz de comprenderlas.”⁸⁸ Más adelante sólo es capaz de entender la palabra escrita, abandona sus clases en la universidad y se va a vivir a un pueblo serrano, en donde poco a poco va perdiendo la razón. Descubre que el murmullo de las aguas en los arroyos tiene los mismos elementos sonoros que las palabras, y que algunos ruidos de la naturaleza: “se iban sucediendo con la misma alternancia fónica que

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 307-308.

⁸⁸ J. M. Merino, “Las palabras del mundo”, en *Historias del otro lugar*, *op. cit.*, p. 215.

las palabras humanas.”⁸⁹ Finalmente, Souto olvida también la palabra escrita y se dirige a la Costa de la Muerte, en donde tiempo después hallan su automóvil abandonado. Dentro del auto encuentran las ropas del profesor dispuestas en el asiento del conductor, como si alguien las vistiera: los zapatos atados, el cinturón puesto en el pantalón y abrochado, la camisa abotonada, etc., lo que suscita pavor en su ayudante, Celina, quien lo imagina “desapareciendo súbitamente, esfumándose en el aire del mismo modo que se había extinguido y esfumado su última memoria de las palabras, mientras aquellas ropas se iban arrugando lentamente”.⁹⁰

Estas líneas sugieren la existencia de un hecho sobrenatural, la desintegración física de Souto, como consecuencia de haber perdido aquello que daba sentido a su vida: la palabra. Como el profesor dejó escrito en sus libretas: “«En las palabras escritas está el único indicio de las cosas [...]. Las cosas sólo se sostienen en letras». «Sólo son las cosas que tienen nombre.» «Las palabras: el mundo.»”⁹¹ Y, más adelante: “«Sólo lo escrito existe». «Fonemas: agua que corre.» Y una frase [...]: «No olvidar las letras o todo desaparecerá.»”⁹²

La preocupación por el lenguaje del profesor Souto es un tema recurrente en los cuentos de Merino en los que este personaje hace su aparición. Como vimos, en “Del libro de naufragios” también se hace un intento por comprender la comunicación del fluir del agua o de las inscripciones en las piedras. En el microrrelato “Sobre la música del futuro”, de *Días imaginarios*, el profesor se propone buscar una correspondencia entre escritura y música. Para ello, diseña “un programa informático asignando a cada letra, signo

⁸⁹ *Ibidem*, p. 216.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 223.

⁹¹ *Ibidem*, p. 218.

⁹² *Idem*.

ortográfico y espacios entre palabras, párrafos y capítulos una equivalencia sonora mediante las notas de la escala musical”.⁹³ Esta original invención, a la que denomina “transarmonización”, le permite escuchar melodías provenientes de obras de Bécquer y de Ignacio Aldecoa, entre otros autores. Su interés por el lenguaje, como vemos, no se limita a las palabras, sino que abarca posibilidades totalmente novedosas.

Dado que el estudio del lenguaje y la literatura dan sentido a la vida del profesor, en “Las palabras del mundo” el fenómeno fantástico —la desintegración—, es provocado cuando Souto pierde la capacidad de comunicarse. Maria Giovannini apunta sobre este personaje que en este cuento: “La caída de las correspondencias semánticas, la falta de memoria, el progresivo deterioro de sus facultades mentales, le conducen a anularse como ‘yo’.”⁹⁴ En efecto, la imposibilidad de recordar las palabras y su significado provoca su desaparición, metaforizada mediante la desintegración física.

Aunque al comienzo del relato la Guardia Civil lo considera un “presunto suicida”, su cuerpo nunca es hallado. Esta situación deja abierta la interpretación al lector. O bien Souto se suicidó y alguien acomodó sus ropas como si un cuerpo las vistiera, o el profesor sufrió una desintegración inexplicable. Como apunta Giovannini, “La disolución física del personaje puede leerse como un elemento ajeno a la realidad fáctica que se inserta en ella y que poco a poco empieza a imponer sus reglas ‘extraordinarias’ al orden lógico de las cosas.”⁹⁵ La desaparición de Souto es un hecho extraordinario, pero también lo es que un individuo olvide de pronto el significado de las palabras. Esto ya nos da un indicio de la irrealidad del relato, aunque aún no nos introduce de lleno en lo fantástico. Lo imposible se

⁹³ J. M. Merino, “Sobre la música del futuro”, en *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, *op. cit.*, pp. 249-250.

⁹⁴ M. A. Giovannini, “La evaporación corpórea como metáfora de la pérdida de identidad”, en I. Andrés-Suárez y A. Casas, *op. cit.*, p. 187.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 189.

presenta cuando Souto llega a una situación límite, al no reconocer la palabra escrita, y desaparece. Como apunta Bessière, lo fantástico: “se nutre inevitablemente de los *realia* de lo cotidiano, destacando sus disparidades y llevando su descripción hasta el absurdo, hasta un punto en que los límites mismos que el hombre y la cultura asignan tradicionalmente al universo ya no circunscriben ningún campo natural ni sobrenatural”.⁹⁶ En el plano de lo real del relato, Souto, un hombre dedicado de lleno al estudio y la docencia, nunca obtiene su merecida cátedra; esto provoca que pierda las ganas de vivir y sea víctima de un extraño trastorno de amnesia selectiva. Y por último, como agrega Bessière, en lo fantástico: “La irrealidad se convierte en el único modo de presentar lo cotidiano”.⁹⁷

Antes de que Souto comience a olvidar las palabras, se percibe en él un evidente mal de ánimo. Esta falta de sentido y este absurdo de su existencia se traducen en abulia. Como afirma el narrador de “Las palabras del mundo”: “era eso lo que a él le había sucedido: había dejado de esforzarse, en lo más íntimo de sí mismo, en el fondo de su ánimo, por recordar y coordinar algo tan ajeno como los ruidos del habla”.⁹⁸ Souto no se suicida físicamente, pero pierde la voluntad de seguir viviendo hasta desintegrarse, hecho en el que interviene el elemento fantástico.

En *El mito de Sísifo*, Albert Camus habla de ese momento cuando el hombre encuentra la extrañeza, se da cuenta de que el mundo es “espeso” y las cosas comienzan a parecerle ajenas; del momento en que “la primitiva hostilidad del mundo” asciende hacia nosotros y: “Durante un segundo ya no lo entendemos, pues durante siglos no hemos entendido en él sino las figuras y dibujos que previamente le aportábamos, y ahora nos

⁹⁶ I. Bessière, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁹⁸ J. M. Merino, “Las palabras del mundo”, en *Historias del otro lugar*, *op. cit.*, p. 217.

fallan las fuerzas para usar este artificio.”⁹⁹ Se habla aquí de una falta de voluntad que provoca una carencia de sentido en cuanto nos rodea, como ocurre con Souto en “Las palabras del mundo”. De manera similar, en la metadiégesis de “El viaje inexplicable” (*Las puertas de lo posible*), en donde el profesor aparece perdido en un universo literario, Souto se resiste a volver al mundo “real” y parece preferir quedarse en el mundo de la ficción, en particular en el sanatorio de Hans Castorp de *La montaña mágica*, y no vuelve hasta que Celina, su pareja, se introduce en su sueño y lo trae de vuelta a la “realidad”. “Ese divorcio entre el hombre y su vida”, apunta Camus, “es propiamente el sentimiento de lo absurdo.”¹⁰⁰ En “Las palabras del mundo”, el absurdo de la vida del profesor deviene, primero, en una incompreensión del lenguaje y, después, en su desintegración corpórea.

Otra perspectiva del mito de la invisibilidad nos es ofrecida en “Imposibilidad de la memoria”. Aquí, una mujer vuelve de un viaje a su departamento, en donde vive con Javier, su marido. Sin embargo, él está ausente y no aparece durante varios días. Al buscar alguna pista sobre su paradero, observa sobre el escritorio del estudio una serie de revistas y volantes antiguos de la época en que realizaban actividades reivindicativas. Días después, la mujer reflexiona sobre los últimos años de su relación. Recuerda que poco antes de su partida, Javier había lamentado la monotonía de su vida en pareja y el abandono de su intento por cambiar el mundo, y le había dicho: “Enloqueceríamos si fuésemos capaces de comprender hasta qué punto podemos llegar a cambiar. Nos convertimos en otros seres. Ese doble vampírico de algún relato de terror.”¹⁰¹ El narrador omnisciente, por su parte, apunta que la pérdida de identidad es una de las señales de este tiempo, y que ya no queda en el

⁹⁹ A. Camus, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2014, p. 29.

¹⁰⁰ A. Camus, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰¹ J. M. Merino, “Imposibilidad de la memoria”, en *Historias del otro lugar*, *op. cit.*, p. 233.

mundo nada humano que pueda conservar su sustancia.¹⁰² Finalmente, la mujer comprende que su esposo se ha vuelto invisible y, al buscar el reflejo de su rostro en un espejo, descubre que lo mismo le ha ocurrido a ella.

Por la temporalidad del relato, la nostalgia de los protagonistas se remonta a la década de 1970, y se deduce que su activismo estuvo dirigido a combatir la dictadura de Francisco Franco, quien muere en 1975. En 1989 el PSOE ganó las elecciones generales por tercera vez, la democracia se había consolidado en España y la lucha política de los personajes había terminado. Asunción Castro Díez apunta sobre los personajes de Merino que, a menudo: “viven el presente sin empuje vital alguno, enajenados, incapaces de adaptarse a los valores de una sociedad que exige el triunfo a cualquier precio, seres abúlicos, ensimismados, sin ideales en que sustentar acción alguna.”¹⁰³ Y esto es justamente lo que ocurre en este caso y provoca su transformación.

En “Imposibilidad de la memoria” se presenta una disolución del yo como una metáfora de la pérdida de identidad. Cuando Javier se da cuenta de que ha renunciado a sus ideales y ya no existe la persona que había sido toda su vida, se desintegra físicamente, y lo mismo le sucede a su pareja. En sus últimas conversaciones, él afirma:

La identidad ya sólo existe en las ensoñaciones de los ayatolas, de los aberchales, de gente así [...]. Aunque parezcan irreductibles, son puras figuraciones, delirios. Realmente ya no hay nada que mantenga el alma igual, día tras día. Desgraciadamente ya no está loco quien cambia, sino quien no es capaz de incorporarse a la continua mutación de todo. De ahí la imposibilidad de la memoria.¹⁰⁴

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ A. Castro Díez, “El mito de la metamorfosis en la narrativa fantástica de José María Merino”, *op. cit.*, p. 490.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 234.

Así, el proceso mediante el cual Javier se convierte en un ser invisible es la manifestación física de lo que ha ocurrido en su espíritu. Rosie Jackson escribe sobre la desintegración del individuo que: “Las fantasías de identidades deconstruidas, demolidas o divididas, y de cuerpos desintegrados, oponen categorías tradicionales de sujetos unitarios. Intentan llevar a cabo representaciones gráficas de sujeto en proceso, que sugieren las posibilidades de otros innumerables sujetos, de historias distintas, de distintos cuerpos.”¹⁰⁵

Este relato, al igual que la mayoría de los que conforman el libro *El viajero perdido*, denota una nostalgia, pero no sólo por el pasado, sino también por el porvenir. Como escribe Luis García Montero: “La verdadera nostalgia, la más honda, no tiene que ver con el pasado, sino con el futuro, quiero decir, nostalgia de aquellos días de fiesta, cuando todo merodeaba por delante y el futuro aún estaba en su sitio.”¹⁰⁶ El personaje de “Imposibilidad de la memoria” no sólo extraña aquellos días de febril activismo político, sino el tener la esperanza de que sus acciones podrían cambiar el mundo.

Tanto en este relato como en “Las palabras del mundo”, la memoria es uno de los temas principales, sin embargo, en el primero de éstos se pierde, mientras que en el segundo, se recobra. La pérdida del lenguaje provoca la desaparición del profesor Souto, mientras el recuerdo de lo que se había olvidado durante años detona la invisibilidad de Javier. No obstante, en ambos ocurre una “evaporación corpórea”, como la llama Giovannini, producida por una toma de conciencia de los personajes sobre la falta de sustancia de sus vidas. Esto los distingue de relatos anteriores de Merino, en donde las metamorfosis obedecen a motivos mágicos o supersticiosos. En estos dos casos la toma de conciencia de los personajes los lleva a darse cuenta de su pérdida de identidad y del

¹⁰⁵ R. Jackson, “Lo ‘oculto’ de la cultura”, en D. Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., pp. 148-149.

¹⁰⁶ L. García Montero, *Luna en el sur*, J. Marsé, *El embrujo de Shangai*, 2ª ed., Barcelona, Debolsillo, 2009, p. 9.

absurdo de su existencia. Así, su identidad, que hasta este momento había seguido una línea de concordancia, en términos de Paul Ricoeur, se ve afectada por una discordancia, lo que provoca que su estabilidad se vea “amenazada por el efecto de ruptura de los acontecimientos imprevisibles que se van señalando”.¹⁰⁷ Estos acontecimientos son la recuperación del pasado, en Javier, y la pérdida del lenguaje, en Souto. La identidad narrativa de los personajes, entonces, no es sólo el “conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo”,¹⁰⁸ como Ricoeur define al carácter, sino que se va construyendo a la par que la trama de la historia. Al comienzo del relato, apunta el filósofo, los personajes tienen una identidad *idem*, la cual se ve afectada por los acontecimientos narrados y se convierte en una identidad *ipse*. En los cuentos de Merino, los personajes son llevados a situaciones límite mediante una serie de elementos discordantes, y el resultado es que son víctimas de fenómenos sobrenaturales, los cuales escapan de su posibilidad de acción. Agrega Ricoeur: “A la pérdida de identidad del personaje corresponde así la pérdida de configuración del relato y, en particular, una crisis de la clausura del relato”.¹⁰⁹ En la literatura fantástica, la crisis de clausura se sustituye por una alternativa que permite la existencia de la irrealidad. Cuando la mismidad pierde su soporte y la ipseidad queda al desnudo, la situación límite del personaje genera una fisura en la realidad que permite la irrupción del fenómeno fantástico, en este caso, la desintegración física de los personajes.

Una situación similar se presenta en el último mito que abordaremos en este capítulo: el de los hombres que se convierten en plantas. En “Materia silenciosa” (*Cuentos del Barrio del Refugio*), la protagonista investiga la desaparición de su tío Gustavo, músico,

¹⁰⁷ P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Trad. Agustín Neira Calvo, México, Siglo XXI, 2011, p. 147.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 113.

¹⁰⁹ *Idem*.

que ocurrió muchos años antes del presente narrativo. Descubre, gracias a sus diarios, que antes de abandonar a la tía Isabel —y, al parecer, su forma humana—, su tío había perdido la capacidad de componer música y, con ello, las ganas de vivir, por lo que su personalidad se torna ensimismada e insensible. De este modo, a partir de las anotaciones de sus libretas —nuevamente aparece la escritura como ordenadora del mundo— se infiere que la frustración de perder la capacidad creadora —aquello que lo diferenciaba de los animales o las plantas—, lo lleva a desear abandonar el género humano y convertirse en un arbusto, una materia silenciosa. Sus diarios revelan que antes de su desaparición, su interés se había inclinado cada vez más hacia el jardincillo de la casa, la tierra y las piedras que lo conformaban y el personaje había sufrido un lento proceso de deshumanización. Además de las reflexiones sobre su falta de empatía con el género humano y su desconfianza hacia él, en la última entrada del diario del músico se lee: “Pero no estoy loco, Isabel, sentado en este pedazo de tierra [...] sintiendo cada vez más el impulso que me lleva a mi verdadera naturaleza.”¹¹⁰ Ésta es una de las declaraciones que sugieren la transformación del personaje, además de los recuerdos de la sobrina, quien rememora una estancia larga en casa de los tíos una vez que Gustavo había desaparecido. Aunque existe cierta ambigüedad, propia del género, numerosas señales del texto apuntan en esta dirección. Partiendo de la premisa de que el músico efectivamente se convirtió en arbusto, nos queda rastrear el motivo de la metamorfosis en dos sentidos: el mitológico y el existencial, así como descubrir en qué punto estos dos se intersectan, con el fin de desentrañar la intencionalidad del autor al incorporar la transformación de un ser humano en una planta, es decir, de comprender la metáfora que encierra esta metamorfosis.

¹¹⁰ J. M. Merino, “Materia silenciosa”, en *Historias del otro lugar*, op. cit., p. 455.

En la mitología encontramos diversos ejemplos de hombres transformados en especies del reino vegetal. Uno de los más célebres, Narciso, fue convertido en flor tras enamorarse de su propia imagen como venganza impuesta por Ramnusia ante su desprecio hacia las ninfas. El mito de Dafne, por su parte, narra cómo ésta, perseguida por Apolo, se convierte en laurel para huir de su acosador. Las Helíadas, hermanas de Faetón, quedaron convertidas en álamos mientras lamentaban incansables la muerte de éste. Asimismo, la sangre de Adonis da origen al color rojo de los pétalos de las anémonas, y Ovidio narra historias de pastores transformados en olivos por las ninfas. Generalmente, este tipo de metamorfosis ocurre como castigo, puesto que los árboles, plantas y flores se caracterizan por su inmovilidad e incapacidad comunicativa, aunque esta transformación también puede significar un intento por preservar el espíritu del ser humano que fueron, como ocurre con Narciso y Adonis. En otros casos, como en el mito de Dafne, la metamorfosis es una vía de escape, la única forma de huir de una realidad que resulta insoportable y no puede eludirse de otra manera, siempre con la ayuda de los dioses, quienes “manifiestan su inmenso poder valiéndose de la capacidad de fuga que les otorgan las metamorfosis”,¹¹¹ como apunta Antonio Liberal.

En cuanto al mito artístico, existen numerosas historias en las que hombres y mujeres son convertidos en plantas. Mircea Eliade incluso divide en dos grupos los cuentos y leyendas antiguos que abordan este tópico: transformaciones de seres humanos asesinados en flores o árboles, y fecundaciones milagrosas por frutos y semillas.¹¹² Aunque “Materia silenciosa” no pertenece a ninguno de éstos, en el primer grupo se observa una relación entre la muerte y el nacimiento de diversas plantas que también está presente en el

¹¹¹ A. Liberal, *op. cit.*, p. 16.

¹¹² M. Eliade, *Tratado de historia de las religiones II*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, p. 79.

relato de Merino. En el infierno de Dante encontramos, asimismo, este tipo de metamorfosis. En el séptimo círculo, los suicidas conforman un bosque oscuro de ramas retorcidas. A éstos, convertidos en árboles y plantas, causan dolor las harpías que se alimentan de sus hojas. Aquí se halla, entre otros, Polidoro, de quien se cuenta en la *Eneida* que se transformó en árbol tras su muerte.¹¹³

Éstos son sólo algunos de los antecedentes mitológicos y literarios del tópico abordado en “Materia silenciosa” que nos permiten sugerir la existencia de una relación entre la metamorfosis de un hombre en una especie del reino vegetal y la muerte, así como un vínculo entre los símbolos de las narraciones mencionadas y el cuento del escritor leonés. Dadas las circunstancias de los personajes que aparecen en el Canto XIII de la *Divina Comedia*, por ejemplo, y el deseo de Gustavo por abandonar el mundo de los hombres, puede establecerse una analogía entre ambas narraciones e interpretar la transformación del músico en arbusto como una metáfora del suicidio. El personaje de “Materia silenciosa” está en discordancia con su entorno y no tiene intenciones de seguir formando parte de él, lo que lo lleva a seguir un tortuoso camino interior. Como apunta Joseph Campbell, “Si sucede que tu mito privado, tu sueño, coincide con el de la sociedad, habrás logrado un buen acuerdo con tu grupo. Si no, te aguarda una aventura en la selva oscura.”¹¹⁴ En cuanto a la transformación en planta como vía de escape, podemos relacionar la trama del cuento con el mito de Dafne, quien prefiere convertirse en laurel que continuar viviendo bajo el acoso de Apolo. La reminiscencia mítica del relato de Merino corresponde, entonces, a la metamorfosis en planta como símbolo del suicidio o la huida, aunque los motivos respondan a un mal de la sociedad contemporánea: la abulia.

¹¹³ D. Alighieri, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, pp. 78-83.

¹¹⁴ J. Campbell, *El poder del mito*, op. cit., p. 75.

Por lo que sabemos del tío Gustavo a través de su propio testimonio, se infiere que se ha producido en su interior un proceso de desapego a la especie humana que lo ha convertido a él mismo en parte de la alteridad, en un extranjero: “desde mis primeros recuerdos puedo rastrear mi desconfianza frente a los seres humanos, nacida de un sentimiento de ajenidad y repulsa que debí proscribir para no enloquecer de soledad y extrañeza.”¹¹⁵ La metamorfosis se lleva a cabo como consecuencia de su propia voluntad. Gustavo, tras una existencia de la que nunca se sintió partícipe, renuncia a formar parte del género humano y consigue volverse parte del reino vegetal, en un ser más acorde con su personalidad. Roger Bartra señala que una primera aproximación al otro conlleva “la idea del alejamiento de un sujeto con respecto del mundo que lo rodea, como si sufriera la atracción de un astro lejano cuya luz lo bañase con esa aureola que nos produce la sensación de extrañeza.”¹¹⁶

El tío Gustavo nos remite a dos personajes decimonónicos ya convertidos en mitos artísticos: Bartleby y Oblómov. El primero protagoniza el famoso relato de Herman Melville, “Bartleby, el escribiente”, y nos recuerda al tío Gustavo en cuanto a un hombre a disgusto con su propia existencia. El estadounidense deja de realizar sus labores de oficinista, primero, y las actividades propias del ser humano, después, hasta dejarse morir de hambre, mientras que el español, tras darse cuenta de que no está satisfecho con su condición de ser humano, decide convertirse en planta. Oblómov, por su parte, personaje principal de la novela homónima de Iván Goncharov y conocido como la encarnación del “hombre superfluo”, deja que su vida pase por delante de sus ojos, incapaz de hacer el más mínimo esfuerzo por hacer cualquier cosa de provecho. Esto lo lleva a perder a la mujer amada, los bienes de su familia, y a morir en olvido y soledad. De forma similar, la abulia

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 449.

¹¹⁶ R. Bartra, “El Otro y la amenaza de transgresión”, *Desacatos*, núm. 9, primavera-verano, 2002, p. 4 (edición digital).

del tío Gustavo lo conduce a la pérdida de su mujer, de su arte y, finalmente, a la muerte, metaforizada mediante la transformación en arbusto.

Como afirma Albert Camus, en una vida aparentemente estable puede ocurrir de pronto que los decorados se derrumben, que un día surja el porqué y todo comience con una “lasitud teñida de asombro”,¹¹⁷ la cual inaugura el movimiento de la conciencia y conlleva un despertar y una consecuencia: el suicidio o el restablecimiento. Pero para Gustavo no hay vuelta atrás, no tiene ningún deseo de recuperar la voluntad y sus antiguos sentimientos humanos y opta por el primer camino, aunque no se trata de un suicidio físico, sino de la materialización de su deseo. En este relato asistimos a la aparición de lo siniestro, *das Unheimliche*, en términos de Freud. Para el filósofo Eugenio Trías: “se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo [...]”¹¹⁸

El hecho de que en este relato, como en los relacionados con la invisibilidad, la transformación se produzca debido a una crisis existencial y al deseo del personaje, lo distingue de los mitos —en donde las metamorfosis son obras de los dioses—, de los cuentos de hadas —relacionados con la magia— y de los cuentos maravillosos —en donde las situaciones sobrenaturales son admisibles—.

Mediante la lectura de los cuentos de José María Merino que recuperan mitos y leyendas, asistimos a un camino que comienza con una de las emociones más básicas y a la vez más profundas del ser humano: el miedo. Éste se manifiesta desde las primeras historias oídas en su infancia, las cuales se vislumbran en sus primeras narraciones breves.

¹¹⁷ A. Camus, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁸ E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 2ª ed., Barcelona, Ariel, 1992, p. 35.

Él mismo menciona en uno de sus cuentos, al describir la sensación infantil del narrador: “yo mismo no soy allí una conciencia sino un personaje más, un niño crédulo capaz de aceptar con agradecida fascinación cualquier historia que le contasen”¹¹⁹, y, más adelante: “De la recepción de aquellos primeros cuentos mi memoria no conserva otra cosa que el sentimiento de miedo, casi concupiscente por lo extremado y sin embargo ajeno de la situación que se me describía.”¹²⁰

Por ello, buena parte de su primera producción literaria reproduce el recurso de infundir temor que, como hemos visto, se asemeja a las estrategias propias de la literatura fantástica clásica. Este miedo se relaciona aún con los seres sobrenaturales, con las misteriosas metamorfosis en animales y con los seres inanimados que cobran vida y atacan a los hombres de manera violenta y sanguinaria.

En los relatos posteriores el miedo no desaparece, pero ya no se trata del temor a ser atacado y asesinado por un ente fantástico, sino el de haber perdido la identidad, de haber sido incapaces de conservar aquello que nos constituía como seres humanos y estar condenados a vivir una vida absurda y sin sentido. En la obra meriniana, estos temores se metaforizan mediante las transformaciones fantásticas que hemos estudiado hasta ahora, fuertemente vinculadas con antiguos mitos y leyendas, y las que abordaremos en los dos siguientes capítulos: el doble y el mundo onírico.

¹¹⁹ J.M. Merino, “La hija del diablo”, en *Historias del otro lugar*, op. cit., p. 675.

¹²⁰ *Idem*.

3. La figura del doble en la narrativa breve de José María Merino

El tema del doble, al igual que el de lo fantástico, ha cobrado cierto auge en los últimos años en el mundo hispánico. Antologías como *Álter ego. Cuentos de dobles* (2007), de Juan Antonio Molina Foix o *El doble, el otro, el mismo* (2012), a cargo de Bruno Estañol, son indicadoras del interés que la temática ha suscitado en el presente milenio. Si bien la mayoría de los autores antologados pertenecen a la literatura estadounidense o europea (Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann, Ambrose Bierce, Théophile Gautier), algunos nombres españoles e hispanoamericanos (César Vallejo y José María Salaverría) se han filtrado en estas recopilaciones. Haría falta un buen número de antologías, sin embargo, para hacer justicia a la narrativa de autores que abordan el tema en el mundo de habla hispana: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, María Elena Llana, Adela Fernández, Manuel Moyano, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Cristina Fernández Cubas y José María Merino, por mencionar algunos.

Los precursores de este tema en lo fantástico moderno, no obstante, efectivamente pertenecen a dichas tradiciones. Destacan los cuentos “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, “El Horla”, de Guy de Maupassant, “La sombra”, de Hans Christian Andersen, “Markheim”, de Stevenson, y “La esquina alegre”, de Henry James, así como las novelas *El doble*, de Fedor Dostoievski, *La maravillosa historia de Peter Schlemihil*, de Adelbert von Chamisso, *Los elixires del diablo*, de E. T. A. Hoffmann, *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, y *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson.

Para Rebeca Martín, el doble moderno nace a finales del siglo XVIII, al mismo tiempo que el propio género fantástico.¹²¹ Los orígenes del tema, sin embargo, pueden rastrearse en las obras de Plauto, *Menecmos* y *Anfitrión*, además de los numerosos casos de duplicidades que encontramos en la mitología griega: Cástor y Pólux o Helena y Clitemnestra. Sin lugar a dudas, este mito ha ocupado un lugar privilegiado en la literatura occidental. Juan Bargalló alude a la rivalidad entre gemelos o la “experiencia de los gemelos opuestos” presente en el Antiguo Testamento, por medio de Esaú y Jacob (quienes se enfrentan en conflicto a causa de su herencia).¹²² En la literatura española, encontramos a *Los menemnos*, de Juan de Timoneda como uno de los representantes de esta tradición, en donde uno de los gemelos disfruta de las posesiones de su hermano gracias a su parecido físico, además de una diversidad de comedias de enredos producidas en el Siglo de Oro donde los personajes son confundidos unos por otros.

En cuanto a los teóricos que han escrito sobre el tema, destaca la figura de Otto Rank, quien en 1925 publicó su obra *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. El psicoanalista austriaco señala que Jean Paul introdujo el motivo en la literatura romántica,¹²³ a quien siguieron Adelbert von Chamisso y E.T.A. Hoffmann. La investigación de Rank parte de la película *El estudiante de Praga*, de Hanns Heinz Ewers, y aborda obras como “La sombra”, de Andersen; “El caso del reflejo perdido”, de Hoffmann; *Sibenkäs*, de Jean Paul, y *La maravillosa historia de Peter Schlehemiil*, de Chamisso, entre muchas otras.

¹²¹ R. Martín, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006 (tesis doctoral), p. 15.

¹²² J. Bargalló, “Hacia una tipología del doble: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en J. Bargalló, *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994 (Alfar Universidad, 80), p. 13.

¹²³ O. Rank, *El doble*, Buenos Aires, Ediciones Orión, 1976, p. 44.

Rank distingue tres tipos de duplicidad en la literatura: el doble físico (*Doppelgänger*), entes que se han separado del yo y convertido en un individuo (sombra, reflejo, retrato) y la representación, por la misma persona, de dos seres distintos.¹²⁴ Esta distinción nos servirá para abordar los cuentos de José María Merino que tratan sobre duplicidades físicas —ya sea en dos individuos o en un individuo y un objeto— y psicológicas.

Juan Bargalló, por su parte, apunta que el tema del doble forma parte de la estructura de la literatura occidental como oposición de contrarios. El desdoblamiento supone una metáfora de esa antítesis que se complementa. Entonces, el desdoblamiento (la aparición del Otro) “no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo [...] la materialización del ansia de sobrevivir frente a la naturaleza de la Muerte.”¹²⁵ La idea del doble como complemento del sujeto nos será útil al estudiar los cuentos en los que el protagonista queda incompleto tras la muerte de su doble, como sucede en cuentos como “Tres tardes de buceo”, de Merino.

Una de las figuras que más ha llamado la atención tanto de lectores como de investigadores en la literatura fantástica es el *Doppelgänger*, un ser idéntico al personaje que puede surgir de forma espontánea, de procedencia incierta, como ocurre en *El doble*, de Dostoievski, o bien un ser conocido que de pronto se convierte en una amenaza, como en el caso de “William Wilson”, de Poe. Para Rebeca Martín, el *Doppelgänger*: “Por un lado, subraya la confrontación de lo real (el original) y lo sobrenatural (su duplicado), y por otro transgrede las leyes físicas que regulan el orden natural de las cosas, ya que el

¹²⁴ O. Rank, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁵ J. Bargalló, *op. cit.*, p. 11.

desdoblamiento resulta inexplicable científicamente.”¹²⁶ En algunos casos, el *Doppelgänger* incluso emerge de forma sobrenatural, como en el cuento “Cordelias”, de Adela Fernández, en donde una niña se duplica al ver su reflejo en un espejo. Martín agrega que esta figura supone un escándalo empírico y una función subversiva, “cifrada en el desenmascaramiento moral y social que encierra para el protagonista la aparición de su réplica.”¹²⁷

El *Doppelgänger* suele encarnar el lado oscuro de los personajes, un sí mismo que se atreve a desobedecer las leyes morales y las convenciones sociales. Por lo general, se muestra más desinhibido que el original y hace cosas que el otro, aunque quizá desea, no se atreve a llevar a cabo. En palabras de Mario Praz: “por lo general el doble o inconsciente está identificado con las potencias del mal que actúan en el hombre”.¹²⁸ Muchas veces, además, su existencia constituye un obstáculo para la realización de los planes del protagonista y se convierte en un elemento perturbador para ellos que deviene en locura. En los casos más célebres de este tipo de duplicidad —“William Wilson” y *El doble*— ocurre una usurpación de la identidad que representa una amenaza y provoca problemas psicológicos en los protagonistas.

Sobre este tipo de duplicidad debe considerarse que, como apunta Rebeca Martín, en algunas ocasiones “frecuenta los senderos de lo pseudofantástico [...] al configurarse [...] como un ente surgido de los delirios del protagonista.”¹²⁹ Es decir, que resulta difícil discernir si el *Doppelgänger* efectivamente es un personaje más del relato, o si se trata más

¹²⁶ R. Martín, *La amenaza del yo, El doble en el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007 (Biblioteca de Escrituras Profanas, no. 5), p. 14.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ M. Praz, “El doble”, en *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 430.

¹²⁹ R. Martín, *La amenaza del yo, El doble en el cuento español del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 14.

bien de un producto de la imaginación del protagonista, en cuyo caso no estaríamos ante un elemento sobrenatural y, por tanto, no se trataría de un relato fantástico en sentido estricto.

José María Merino, quien ha dedicado numerosas páginas al tema de lo fantástico, también ha expuesto su propio análisis y su clasificación de las formas del doble en diversos textos, entre ellos, “La escritura del mito del doble en los relatos fantásticos de José María Merino”, en donde su inherente duplicidad lo ha llevado a ser tanto estudioso de la materia como objeto de estudio. Para el escritor, en el mundo de la literatura se manifiestan por los menos nueve clases de dobles: el doble físico (el gemelo o un personaje que puede confundirse con otro similar); el doble como emanación misteriosa y dúplice del propio yo; el doble como yo contrapuesto (adversario; confrontación entre el bien y el mal); la sombra; el yo de la vigilia y el yo del sueño; el autor que escribe y la voz narrativa en primera o segunda personas, o bien como narrador; las dos mitades, la “simetría bilateral” de la estructura corporal del ser humano; mundos paralelos, desdoblamiento espaciales, y nuestro reflejo en el agua, espejos, cuadros o fotografías (sobre todo cuando nuestra imagen se empeña en no quedarse quieta).¹³⁰

Además de este listado, ejemplificado con algunas de las obras paradigmáticas mencionadas anteriormente, agrega que el acto mismo de la escritura de una ficción puede ser un desdoblamiento, aseveración que aborda el tema del doble del escritor, el cual, como se verá, le interesa especialmente y ha sido tratado en su literatura desde las más diversas aproximaciones. Para el autor, esta figura surge en la literatura moderna en *El Quijote*, más concretamente en la Segunda Parte, en donde el Ingenioso hidalgo tiene un doble, el creado por Avellaneda.

¹³⁰ J. M. Merino, “La escritura del mito del doble en los relatos fantásticos de José María Merino”, en J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco, *La reescritura de los mitos en la literatura*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 467-480.

El Quijote es, para el autor leonés, además de la obra inaugural de la literatura moderna, una novela inmortal que encarna la duplicidad humana. Apunta que acaso ese soñador, “o mejor, esos soñadores contrapuestos de distinto signo, conforman un sutil paradigma de lo que nutre en lo más hondo la propia naturaleza del ser humano, un ser que sueña y que ha hecho desde los sueños lo más glorioso y lo más deleznable de su obra y de su historia”.¹³¹ Añade, más adelante, que este libro es un reflejo de esa “simetría bilateral” que nos constituye: “Somos un ser doble, unido por el espinazo, como don Quijote y Sancho presentan una duplicidad unida por el espinazo de sus contrapuestas quimeras”.¹³²

La novela cervantina ha suscitado un enorme interés en Merino, quien no ha dejado de dedicarle ensayos a lo largo de su vida. El más reciente, titulado “*El Quijote*, novela contemporánea”, abarca en una treintena de páginas temas como la voz del narrador, lo metaliterario y el apócrifo, el doble, el soñador y lo fantástico, y se suma a otros como “Ecos y sombras del delirio quijotesco” y “Tres reflexiones quijotescas”. En todos sus libros de ensayos aparece al menos uno sobre el hidalgo, a quien Merino considera, en la misma línea que Ortega: “una especie de Cristo capaz de reconciliar a los españoles”,¹³³ y acaso a todos los hispánicos, agrega.

No es de sorprender, entonces, que en la obra ficcional del autor ocurran episodios quijotescos y que su personaje más emblemático, el profesor Souto, dedicado lingüista, incurra de pronto en los comportamientos más excéntricos y delirantes, para recuperar la cordura de vez en cuando en un ir y venir de la lucidez a la locura. Asimismo, varios de los protagonistas de los relatos de Merino leen y consultan una y otra vez *El Quijote*, como en

¹³¹ J. M. Merino, “Ecos y sombras del delirio quijotesco”, en *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 35.

¹³² *Idem.*

¹³³ *Ibidem*, p. 33.

“Los libros vacíos” —cuyo protagonista acude a la novela de Cervantes para asegurarse de que las obras literarias siguen en su sitio, tras descubrir que los libros de ficción que tenía en su casa se han convertido en tratados de historia—, e incluso se pierden en sus páginas, como le ocurre a Souto en “El viaje inexplicable”.

En uno de sus ensayos, Merino reproduce fragmentos de *El Quijote* (del episodio del Caballero de los Espejos o del Bosque), en donde el hidalgo se enfrenta al Caballero, quien afirma haberlo vencido en una batalla.¹³⁴ Esta conversación (en la que el Caballero de los Espejos asevera que el Quijote y el hombre a quien venció se parecen “como se parece un huevo a otro”) remata en un enfrentamiento armado en donde el hidalgo sale victorioso. Además de la duplicidad física a la que se enfrenta el hidalgo y de la duplicidad psicológica que entraña la dicotomía cordura/locura, Merino alude al desdoblamiento del escritor existente, por ejemplo, en el prólogo, en donde se introduce al narrador como un personaje. Éste, para Merino, “pertenece como una pieza más a la novela que se va a desarrollar al hilo de nuestra lectura, alumbrando el mayor invento técnico y misterioso de toda la historia del género novelesco y haciendo nacer ese doble del escritor [...]”¹³⁵

El desdoblamiento del autor es una duplicidad más en el mundo meriniano. Por ello, la distancia entre el autor empírico y el autor implícito¹³⁶ crece tanto que, en ocasiones, la figura de Merino es usurpada por sus creaciones. Esto ocurre cuando Sabino Ordás firma sus textos —los artículos del diario *Pueblo*—, o cuando el profesor Souto aparece como prologuista —*Las puertas de lo posible*— y autor de sus obras —las “Invenciones” de

¹³⁴ J. M. Merino, “La escritura del mito del doble en los relatos fantásticos de José María Merino”, *op. cit.*, p. 470.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 471.

¹³⁶ De acuerdo con Wayne C. Booth, el concepto de autor implícito incluye “la percepción de una totalidad artística; el valor capital con el cual *este* autor implícito está comprometido [...]”. El autor implícito aparece, entonces, como un tono, una conciencia y una estrategia narrativa, ya que se presenta como el proceso de creación, “selección y evaluación de aquello que el lector va a leer.” W. C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, p. 5.

Aventuras e invenciones del profesor Souto, el más reciente libro de cuentos de Merino (2017). Incluso hallamos esta suplantación en los paratextos de sus obras, como la Nota del editor de esta última, en donde se lee: “El profesor don Eduardo Souto se ha dirigido a nuestra editorial para manifestar su deseo de que este libro, ‘muchos de cuyos textos narrativos me pertenecen como autor, siendo en los demás el personaje protagonista’, vaya dedicado a doña Ángeles Encinar [...]”. Souto no es simplemente protagonista de los relatos o álgter ego del autor, sino que parece haber tomado las riendas de su última producción literaria. El empleo de la metaficción, como señala Esther Cuadrat, “es siempre alguna forma de duplicación interior [...] y así junto con la historia ficcional aparecen autor y proceso de composición y diseminación, historia contada o escrita, destinatario lector u oyente textual.”¹³⁷ En los juegos metaficcionales entre Souto y Merino presenciamos un desdoblamiento en donde el autor permite a su creación ocupar su lugar. Como Merino afirmó en una entrevista sobre el proceso de escritura: “Convives con tu doble: no sabes si es él quien tiene la idea y tú quien la escribes, sólo porque tienes los medios para ello”.¹³⁸

En uno de los ensayos firmados por Souto de este volumen, “La sombra en el umbral”, se trata el tema del doble a partir del cuento de Hans Christian Andersen, “La sombra”. En éste se reflexiona sobre cómo el doble del escritor es la sombra que entra en la casa de la poesía, como sucede en este relato, en donde encuentra estímulos e ideas que luego el autor pondrá por escrito mediante las palabras, la gramática y la sintaxis. Más adelante, se recuerda el comportamiento cruel y tiránico de la sombra, se señala la imposibilidad de una alternancia pacífica de los Dioscuros y se afirma: “Nuestro doble tiene una significación fatídica. En el mundo de las creencias populares es un aviso de

¹³⁷ E. Cuadrat, “José María Merino: La literatura como doble”, en I. Andrés-Suárez y A. Casas, *Cuadernos de narrativa. José María Merino*, Madrid, Arco / Libros, 2005, p. 99.

¹³⁸ A. Urbach e I. Prieto, “Los motivos del mentiroso. Entrevista a José María Merino”, *Pasos*, núm. 2, 1995.

nuestra muerte cercana. En el de la literatura, es un adversario interno que acaba venciéndonos, un Mr. Hyde que siempre acaba imponiéndose sobre el doctor Jeckyll que lo trajo al mundo”.¹³⁹ Esto nos lleva a pensar si el profesor Souto, quien cada vez adquiere más peso en la literatura de Merino, terminará por convertirse en un Mr. Hyde.

La primera aparición de este peculiar personaje tiene lugar en el cuento “Las palabras del mundo”,¹⁴⁰ cuya trama se ha descrito en el capítulo anterior, y más adelante protagoniza también los cuentos “Del libro de naufragios”, “Signo y mensaje”, “El fumador que acecha”, “Celina y N.E.L.I.M.A.”, “El viaje inexplicable”, “El duplicado”, “La vieja pálida”, “El túnel”, “La Dama de Urz” y diversos minicuentos incluidos en *La glorieta de los fugitivos*.

Aventuras e invenciones del profesor Souto incluye, además de todos los anteriores, un apartado titulado “Invenciones” y los relatos “La hechizada”, “Liquidando al Meta”, “El otro camino”, “Las horas falsas”, “La biblioteca fantasmal”, “Carta del profesor Souto”, “Dormidos despiertos: la gran españolada”, “El género perenne”, “Minisoutos patafisicos” y “Cinco miniminis”. La mayoría de estos últimos eran inéditos, y algunos otros habían aparecido en antologías y obras colectivas.¹⁴¹

El profesor Eduardo Souto es un reconocido lingüista y profesor universitario que vive de manera casi exclusiva para la investigación. En “Las palabras del mundo” se

¹³⁹ J. M. Merino, “La sombra en el umbral”, en *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, Madrid, Páginas de Espuma, 2017, p. 254.

¹⁴⁰ María Ángeles Encinar señala que en el cuento original, publicado en *El País Semanal* el 9 de agosto de 1987, el profesor se llamaba Carlos Granda. Sin embargo, debido a la existencia de un lingüista homónimo en una universidad española, se cambió el nombre por el de Eduardo Souto al publicar el relato en *El viajero perdido*, en 1990. M. A. Encinar, “Tras las huellas de Souto. El arte de convertirse en auténtico personaje”, en I. Andrés Suárez y A. Casas, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴¹ “Liquidando al Meta” forma parte de *Los académicos cuentan*, ed. de Gerardo Piña-Rosales, Nueva York, Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2014, pp. 139-144; “El otro camino” se publicó en *Antología de cuentos de José María Merino*, ed. de José María del Pino, Madrid, Iberoamericana/Cátedra Miguel Delibes, 2013, pp. 293-305; “Las horas falsas”, en *44 mundos a deshoras. Antología. Relatos, ilustraciones y poemas*, Madrid, Adeshoras, 2013, pp. 10-13.

retratan su amor y su dedicación por el lenguaje, así como la pérdida de identidad que conlleva su posterior incapacidad de comprenderlo. Fue, además, poeta, pero ha abandonado la poesía —al igual que Merino—, pues: “La palabra poética ha llegado a convertirse en un sumidero de vacuidades”.¹⁴² Hasta aquí, la semejanza con su creador y sus intereses es evidente, sobre todo tomando en cuenta que José María Merino es, además de escritor y amante de las letras, miembro de la Academia Española de la Lengua desde 2008, en donde ocupa el sillón *m*. Tras las vicisitudes que atraviesa en aquel primer relato y su desaparición en Finisterre, en “Del Libro de Naufragios”, también estrechamente relacionado con el lenguaje, se le describe de la siguiente manera: “largas greñas grises bajo su vieja visera, enrevesada barba blanca sobre una camiseta de algodón que llevaba impresa la publicidad de un refresco, flaquísimas piernas peludas que sobresalían de un pantalón corto demasiado ancho y remataban en multicolores zapatos deportivos [...]”.¹⁴³ En este cuento se presenta al narrador como un profesor retirado, por lo que, de existir una cronología en sus apariciones, esta historia ocurre después de “Las palabras del mundo”, y que ha recobrado la corporeidad. No obstante, ahora se dedica casi por entero a la investigación, además de vender seguros en diversos ramos.

Dado que el profesor ostenta en casi todas sus apariciones un comportamiento extravagante, además de ser partícipe de una serie de eventos fantásticos, cabe aquí retomar a Bargalló cuando se pregunta: “¿Cuál es la cara más auténtica del personaje, la que oculta bajo el disfraz o la que enseña precisamente en ese disfraz, escogido quizá inconscientemente, pero no sin motivaciones emanadas del propio Ego?”¹⁴⁴ Con ello, no queremos decir que las acciones de Souto reflejen el anhelo de su autor por actuar de

¹⁴² J. M. Merino, “Signo y mensaje”, en *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴³ J. M. Merino, “Del Libro de Naufragios”, en *Historias del otro lugar*, Barcelona, Debolsillo, 2015, p. 290.

¹⁴⁴ J. Bargalló, *op. cit.*, p. 12.

manera excéntrica y usar ropas estrafalarias por las calles de Madrid, sino la expresión de un deseo por sumergirse en el lenguaje o poder entrar y salir a su gusto del mundo de la ficción. Experimentar las posibilidades que ofrece la literatura, evaporarse, perderse en una torre mientras el tiempo se encuentra suspendido y por supuesto, alcanzar la inmortalidad. En una entrevista, Merino confiesa que la creación de Souto se debe a que en una conferencia comenzó a intentar analizar lo escuchado desde el punto de vista fonético. “Los posibles resultados llegaron a asustarme, pero todas las barreras ante las que me detuve como José María Merino las pasé a través del profesor Souto.”¹⁴⁵ En ese sentido, puede afirmarse que el profesor es una especie de extensión del escritor, una versión de sí mismo a quien no le importa la opinión pública y que puede trascender, además, los límites de la realidad.

A Souto y a Merino los une el amor por el lenguaje y la literatura, pero la ficción que envuelve la figura del profesor le permite una serie de extravagancias —además de la falta de cuidado personal— que el escritor ha reservado exclusivamente para su creación. En “Las palabras del mundo”, “El Libro de Naufragios”, “Signo y mensaje” y “Sobre la música del futuro” se describen sus exóticas investigaciones sobre la comunicación. Hemos mencionado que el primero y el segundo tratan sobre el sonido del fluir de las aguas y el lenguaje generado por éste, así como de la posible comunicación entre objetos inanimados. En el tercer caso, Souto es sorprendido por el editor Moya en la Plaza de España, en Madrid, con aspecto de vagabundo. Al preguntársele a qué se dedica, explica estar investigando los grafitis en las paredes de la ciudad, en donde ha encontrado nuevas grafías que remiten a “la escritura sibo o la extinta manchú, otras que reproducen rasgos de la oriya, y también, pero no son de las que más se prodigan, algunas que parecen trazadas al

¹⁴⁵ A. Urbach e I. Prieto, *op. cit.*

modo árabe.”¹⁴⁶ Más adelante, llama su atención una serie de signos circulares en la línea dos del metro, semejantes a la impronta de un sello. Su hipótesis es que se trata de mensajes o mandalas: “una ventana abierta al punto en el que se juntan lo disperso y lo unitario, lo confuso y lo claro, lo imaginario y lo real”.¹⁴⁷ A estas alturas del relato, Souto, siempre a punto de perder la razón, se alimenta de comida para gatos y está determinado a encontrar el sentido profundo de los signos. Descubre que los mensajes están dirigidos a él, como confiesa a su amigo Moya: “He comprendido que soy un signo y que he suscitado en alguien misterioso el mismo interés por descifrarme que en mí lo ha hecho el hallazgo de esa doble circunferencia irregular.”¹⁴⁸ Unos días después llama al editor para despedirse de él, pues “los del signo” están a punto de pasar a recogerlo. Moya, preocupado, asiste al lugar del encuentro y, al intentar acercarse a él, tropieza con una barrera invisible que le impide seguir avanzando. El espacio que rodea a Souto se torna opaco y oculta su figura hasta que desaparece. Sobre un muro cercano aparece un extraño signo negro con una “y” invertida y una “u”. Finalmente, un día que se encuentra en el metro, Moya ve un hombre pintando los signos circulares que tanto interesaron a Souto. El trabajador le explica que se trata de señales para la “acometida de los bomberos”, y que las están poniendo en todas las estaciones.

Este cuento agrega a la lista de objetos de investigación de Souto las pintas en las calles de la capital española. Como en los dos anteriores, la cordura del profesor es cuestionada tanto por el lector como por los demás personajes de la historia, pero existe un testigo del hecho sobrenatural —Moya—, lo que otorga al cuento su carácter fantástico y no lo reduce a la narración de las andanzas de un viejo excéntrico.

¹⁴⁶ J. M. Merino, “Signo y mensaje”, en *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, op. cit., p. 69.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 74.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 77.

En “Sobre la música del futuro”, relato también mencionado en el capítulo anterior, el lenguaje que Souto investiga surge de las melodías, más concretamente, de la correspondencia entre la escritura y la música. El programa informático que diseña para ello *transarmoniza* bellas piezas literarias, como el propio Merino ha podido comprobar, pues, como el profesor explica, en cierta ocasión lo llevó a su casa para escuchar las melodías de las *Coplas a la muerte de su padre*, un par de sonetos de Quevedo y la *Canción desesperada*, de Pablo Neruda.¹⁴⁹ Esta invención se suma al conjunto de lenguajes que conforman la materia de estudio de Souto, e incluyen, hasta ahora: la palabra, el ruido de las aguas, las grafías encontradas en piedras y otros objetos inanimados, lenguas muertas en las inscripciones de las paredes, los signos ocultos en los grafitis madrileños y la música. No cabe duda de que la comunicación es, para Merino, no sólo un tema de interés o de preocupación, sino una fuente inagotable de ficciones que le permiten transgredir el umbral de lo racional para adentrarse en lo imposible.

De la vida personal del profesor se sabe más bien poco, pero sus relaciones con una exalumna suya, Celina Vallejo, se aluden desde su primera participación en la obra de Merino —es ella quien va a buscarlo a Finisterre tras su misteriosa desaparición en “Las palabras del mundo”—. Más adelante, el autor vuelve a retratar su relación con ella en “Celima y N.E.L.I.M.A.”, relato en el que la mujer debe competir por la atención del profesor con una computadora que termina arrojando por la ventana. En “El viaje inexplicable”, asimismo, Celina debe traer de vuelta a la realidad al profesor, quien se encuentra atrapado en el mundo de la ficción.

El profesor Souto firma el prólogo de *Las puertas de lo posible*, en donde menciona que conoce a José María Merino desde hace veinte años, y que fue él quien le propuso al

¹⁴⁹ J. M. Merino, “Sobre la música del futuro”, en *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, op. cit., p. 250.

escritor traducir al relato literario los testimonios reunidos por los sabios viajeros del *Cthulu* (el cronomóvil de la Miscatonic University), vehículo que logró realizar un viaje en el tiempo, hazaña que no se llevaba a cabo con éxito desde el siglo XIX, en el *Anacronópete* de Enrique Gaspar y Rimbau (1887) y el *Time Machine*, de Herbert George Wells (1895).

Las últimas noticias que tenemos del profesor provienen de “La biblioteca fantasmal” (*AIPS*), relato en el que Souto, tras anunciar el fallecimiento de Celina y seguir las andanzas de su amigo Lorenzo, descubre que él también está muerto, desde hace años, cuando el auto en donde viajaba con su compañera de desbarrancó en la carretera de un puerto en una montaña. Sin embargo, en la carta que el profesor escribe al comienzo de las Inventiones incluidas en *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, fechada el 20 de octubre de 2015, en Arkham,¹⁵⁰ y dirigida a Ángeles Encinar (editora del libro) y a José María Merino, se refiere a los relatos protagonizados por él como ficciones a propósito de su persona. Asimismo, afirma que el tema del doble le interesa tanto que: “no me molestará verme convertido otra vez en un personaje peculiar, atrabiliario, que lo mismo se desvanece en el mundo real que vaga sin saberlo por la nación de los muertos [...] o por las peripecias de las tramas novelescas.”¹⁵¹ Esta aclaración problematiza aún más la existencia de Souto. Su figura adquiere tal peso que se da el lujo de afirmar que ha sido protagonista de una serie de historias de ficción, distinguiéndose él (autor de la carta), del personaje de ciertos relatos de Merino. Se produce un nuevo desdoblamiento en donde un ser de ficción se distingue a sí mismo de su “yo ficcional”.

Como hemos visto, para Merino los escritores apócrifos pertenecen al mundo de lo metaliterario. En el Siglo de Oro español, además de Cide Hamete Benengeli fueron

¹⁵⁰ Ciudad ficticia inventada por Howard Phillips Lovecraft localizada en Massachusetts, Estados Unidos.

¹⁵¹ J. M. Merino, “Carta del profesor Souto”, en *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, op. cit., pp. 245-246.

famosos los apócrifos de Quevedo. Más recientemente, conocemos los heterónimos de Fernando Pessoa —Ricardo Reis *et al.*—, los de Antonio Machado —Juan de Mairena *et al.*— y al pintor cubista creado por Max Aub —Jusep Torres Campalans—, además de los poetas apócrifos incluidos en libros como *Versiones y subversiones, Antología traducida e Imposible Sinái*,¹⁵² entre otros.

José María Merino, por su parte, junto con Juan Pedro Aparicio y Luis Mateo Díez, crearon la figura de Sabino Ordás. Aunque en la actualidad pueden consultarse sus artículos bajo la firma de los tres escritores españoles y con un largo prólogo de Asunción Castro explicando el proceso de creación de este personaje, durante la década de 1970 se le consideró un autor que vivió durante muchos años en el exilio y había vuelto para pasar sus últimos días en un pequeño poblado de la provincia de León. El “descubrimiento” de Sabino Ordás se le adjudica a Ricardo Gullón, quien fue cómplice de los integrantes del Grupo leonés y quien presuntamente coincidió con él en Puerto Rico, en 1965. La biografía de Ordás, tras su exilio, incluía una larga estancia en México y un traslado posterior a Arkansas, en donde impartió clases, así como en la Universidad de Salt Lake, en Utah. Una vez jubilado, Ordás volvería a Ardón, su pueblo natal, desde donde enviaría sus colaboraciones para el suplemento cultural del diario *Pueblo*. Se decía de él que era manco y exlegionario, mayor, de barba espesa y nariz de águila.¹⁵³ Esta descripción sería complementada con diversos retratos del personaje supuestamente realizados por famosos artistas con quienes coincidió a lo largo de su vida, incluido uno de Pablo Picasso. Este último, en realidad fue pintado por José María Merino, quien también ha incursionado en el

¹⁵² J. M. Merino, “Todos los Max Aub”, en *Fulgores de ficción*, Ediciones Universidad de Valladolid, 2016, p. 123.

¹⁵³ J. P. Aparicio, L. M. Díez, J. M. Merino, *Las cenizas del fénix de Sabino Ordás*, Madrid, Calambur, 2002, (Calambur Narrativa, núm. 17), p. 10.

mundo pictórico, e incluso ha ilustrado varios de sus libros, sobre todo de literatura infantil y juvenil, así como su última novela, *Musa décima*.

Las colaboraciones de Sabino Ordás para *Pueblo* abarcaron un espacio de dos años, entre 1977 y 1979, periodo durante el cual sus creadores se esforzaron por mantenerlo vivo en el imaginario de los lectores de la época. Sus datos biográficos fueron aumentando e incluían una variedad de obras publicadas —que intelectuales como el leonés Dámaso Santos, subdirector de *Pueblo*, tenían en sus despachos— y una tesis dirigida por Ramón Menéndez Pidal. Según Luis Mateo Díez, la figura de Ordás surgió a partir de una sensación de orfandad intelectual, y señala como inspiración a Juan de Mairena, quien incitaba a inventar a los maestros que la vida no les proporcionase.¹⁵⁴ Merino, por su parte, lo señala como “un vástago evidente del juego de apócrifos maxaubianos”.¹⁵⁵

A finales de la década de 1970 se publicaron entrevistas a Sabino Ordás que incluían fotografías (cuyo modelo era en realidad el cuñado de Merino) y, en 1985 se editó —aún bajo su nombre— una antología de sus artículos. Asimismo, la firma de Ordás aparece bajo el prólogo de diversos libros, entre ellos la *Silva leonesa*, de Merino (1998) y *Cuentos de la calle de la Rúa* (1989), una antología de los tres autores leoneses.

Este personaje tuvo, sin duda, una gran incidencia en la vida de sus creadores y de sus cómplices —quienes pintaron sus retratos, posaron para sus fotografías y afirmaron a diversos medios haberlo conocido personalmente—, pero también en la de ciertos lectores suyos, puesto que más de un periodista fue a buscarlo a Ardón con el fin de entrevistarlo. También hubo quienes cuestionaron su existencia y dedicaron artículos para manifestarlo, como Juan Ramón Masoliver, colaborador de *La Vanguardia*, lo que no hizo sino

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 38.

¹⁵⁵ J. M. Merino, “Todos los Max Aub”, *op. cit.*, p. 128.

contribuir al deleite del grupo leonés. Además, a través de esta figura, sus creadores aprovechaban para exponer sus ideas sobre temas como la “nefasta política cultural y editorial del país”,¹⁵⁶ consolidar una postura literaria opuesta al imperante experimentalismo literario de la época y manifestar un reclamo ante el olvido en que se encontraba la cultura de la provincia leonesa, así como para hacer una apología de la literatura local.

El propio Ordás reflexiona en su obra sobre el apócrifo, en líneas en las que se vislumbra la mano de Merino, y transcribe aquello que supuestamente platicó alguna vez con Max Aub y León Felipe en México, cuando era vecino de Luis Buñuel. Dentro de estas reflexiones señala que con Machado el apócrifo se sustancia y toma plaza definitiva en la historia de la literatura española contemporánea, y afirma que se trata de una tendencia que “no se resigna a la mera ficción como resultado, sino que desea trascender ese campo imaginario y rozar de veras la vida, abarcarla, suplantándola, simularla hasta el límite de su verdad.”¹⁵⁷ Este ejercicio resulta sumamente significativo dentro de la obra de José María Merino, para quien la ficción y la realidad se entrelazan de manera indisoluble afectándose mutuamente y nutriéndose una de la otra de manera constante. Como prueba de ello podemos mencionar que Merino dedica a Sabino Ordás su novela *La orilla oscura* (1985), uno de cuyos personajes (Palaz) guarda semejanzas con él y resulta ser una creación de otro personaje (Marzán). Asimismo, Ordás firma los prólogos de *Los caminos del Esla*, libro de viaje sobre la provincia de León realizado por Merino y Juan Pedro Aparicio; *Cuentos de la calle de la Rúa*, libro de cuentos de Merino, Juan Pedro Aparicio y Luis Mateo Díez, y

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 40.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 108.

Palabras en la nieve [Un filandón], volumen de microrrelatos también de la autoría de los tres escritores leoneses.

Como puede deducirse de lo anterior, el apócrifo, íntimamente relacionado con la figura del doble, es uno de los temas recurrentes y obsesivos de Merino, lo que se manifiesta tanto en sus novelas como en sus relatos. Las siguientes líneas firmadas por Ordás son reveladoras en cuanto a la atracción de Merino hacia este tópico: “La hermosa paradoja del apócrifo es que después uno se mira en su espejo y la sabia simulación nos hace dudar de si no seremos nosotros los simulados. Y esa poética inquietud también ayuda a vivir.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ *Ibidem*, 109.

3.1. Duplicidad física

Este tipo de duplicidad, relacionada con la figura del *Doppelgänger*, se presenta cuando existen dos entes físicamente similares entre sí. Como se verá, en los cuentos del escritor leonés, los dobles de sus personajes suelen usurpar la identidad del otro. Esto se aprecia en “El derrocado”, “El misterio Vallota”, “Duplicado”, “Una tarde de buceo (Tres variaciones)” y “La vida del cuerpo”, así como en los microrrelatos “Convivencia”, “Página primera”, “Divorcio” y “Los días robados”, estos tres últimos publicados en *La glorieta de los fugitivos*. Juan Bargalló apunta sobre la duplicidad física:

El tipo de doble que llamamos desdoblamiento y que Dolezel denomina *doublé* se produce cuando ‘dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción’. Este es el doble propiamente dicho y el que ‘ocupa el espacio central, el más visible, del campo temático del desdoblamiento’.¹⁵⁹

En los relatos de Merino mencionados, el doble aparece sin causa aparente cuando el protagonista se encuentra en la edad adulta y es idéntico al personaje principal. En este sentido, estos cuentos se relacionan con *Anfitrión*, de Plauto, y *El doble*, de Dostoievski. Asimismo, forman parte de la tradición de la literatura fantástica, en la que, según Rebeca Martín, el “calco del ser al que duplica [...] encarna evidentemente el miedo ancestral a lo desconocido, pero con la singularidad de que en ella suele estar ausente esa apariencia aterradorizante —por llamarla de algún modo— propia de vampiros, fantasmas y demás seres sobrenaturales.”¹⁶⁰ El miedo aquí no viene del exterior, sino del desdoblamiento de uno mismo, lo cual puede resultar aún más temible.

¹⁵⁹ J. Bargalló, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁰ R. Martín, *La amenaza del Yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 25.

Si bien el desconcierto está presente en todos estos cuentos, en algunas ocasiones la duplicidad se convierte en una verdadera amenaza para los personajes, como ocurre en los dos primeros casos. En “El derrocado”, el protagonista narra cómo la aparición de su doble lo llevó a convertirse en mendigo. Según cuenta en primera persona Nicolás, desde hacía años: “estaba temiendo e intuyendo con fatalismo el derrocamiento que finalmente se produjo”.¹⁶¹ Las primeras pistas que percibió fue el encontrar en su casa objetos que no le pertenecían, y más tarde algunas personas le dijeron haberlo visto en sitios en donde él nunca estuvo. El doble empieza a ocupar su espacio e incluso su propio lecho, junto con Emma, su novia, cuando él no está. Le ocurre algo similar a Goliadkin, el protagonista de la novela de Dostoievski, quien sufre una “gradual transición a un estado de ilusión y de confusión con la realidad”,¹⁶² como apunta Rank.

Un día, Nicolás encuentra a Emma y a su doble juntos y trata de remediar la situación, pero ella no puede verlo ni escucharlo; él se ha vuelto invisible para ella. Al final del relato, Nicolás no tiene más opción que abandonar su casa y ser testigo de cómo el doble se casa con su novia y tiene hijos con ella. Al igual que en la citada novela: “la verdadera catástrofe, como la de todos los otros personajes principales que poseen dobles, se refiere a una mujer”,¹⁶³ como apunta Rank aludiendo a la relación entre Goliadkin y Clara Olsúfiévna.

Antes de la aparición del doble, Nicolás recuerda sucesos del pasado que sólo en el presente narrativo encuentran una significación: el hallazgo de un libro con la dedicatoria de una mujer a quien no recuerda y una postal de Estambul cuyo remitente no reconoce, camisas de colores chillones en el clóset, colonias en el baño, tirantes, etcétera. Luego

¹⁶¹ J. M. Merino, “El derrocado”, en *Historias del otro lugar*, op. cit., p. 350.

¹⁶² O. Rank, op. cit., p. 59.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 65.

descubre que alguien más ha estado con su novia: “la presencia había salido finalmente de su acecho,”¹⁶⁴ y ella compara su comportamiento en la cama con el de otros días, a pesar de que Nicolás no la había visto durante este tiempo. Se da cuenta de que su rival “había conseguido despertar en ella sensaciones que todavía eran inéditas en su relación conmigo.”¹⁶⁵ A pesar de ello, Nicolás no busca a su doble ni lo enfrenta. Se entera de que ha frecuentado también el observatorio en donde trabaja, pero no toma ninguna medida; conserva la esperanza de que aquel ser desconocido le permita compartir con él el amor de Emma y su vida laboral. Pero el derrocamiento es implacable y total.

La pasividad con que el personaje de “El derrocado” se comporta ante la aparición de su doble nos recuerda el texto “Borges y yo”, en donde se lee: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico.”¹⁶⁶ En ambos, los protagonistas dejan que los dobles tomen las riendas de sus vidas, mientras se dedican a actividades menudas que no les exigen mayor esfuerzo. Han perdido sus objetivos y su lugar en el mundo y han permitido que los Otros disfruten sus logros y sus amores: la fama literaria, en Borges, y Emma, en Merino. Como apunta el argentino: “Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar.”¹⁶⁷ La pérdida de identidad es evidente en los dos casos, puesto que ambos personajes dejan de sentirse reflejados en quienes deberían ser su copia idéntica; han dejado de ser ellos mismos. Borges confiesa no reconocerse en sus libros, mientras que

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 78.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 79.

¹⁶⁶ J. L. Borges, *Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1990, p. 186.

¹⁶⁷ *Idem*.

Nicolás se sorprende de la seguridad en sí mismo y de las extravagancias de su doble: las atrevidas caricias que prodiga a Emma cuando los espía, los colores chillones de su vestimenta y lo exuberante de sus fragancias. Ambos han dejado de saber quiénes son, y este debilitamiento ha permitido la usurpación de su personalidad por alguien más.

Si bien es cierto que Nicolás asume la aparición de su doble con aparente normalidad y resignación, cabe preguntarnos si esta respuesta no es parte del conjunto de elementos que conforman lo inquietante para el receptor. Es decir, si aunado al fenómeno fantástico, la indolencia del derrocado no resulta aún más perturbadora para el lector. David Roas afirma que uno de los aspectos más destacables de la poética fantástica de Merino (y de otros autores que llama posmodernos) es que “la reacción de los personajes ante la experiencia de lo imposible es menos ‘dramática’ [...] porque da la sensación de que, en el fondo, estos personajes están tan perdidos en una realidad como en otra”.¹⁶⁸ El mundo resultante carece de sentido y es agobiante —agrega Roas—, pero los personajes deben habitar en él porque no hay vuelta atrás, sin haber comprendido del todo lo que ocurrió. Deben acostumbrarse al miedo.

En “El derrocado”, el doble adquiere mucho más fuerza que el propio Nicolás; como si los papeles se hubieran invertido y él fuera el débil reflejo de una presencia más poderosa que lo suplanta en todos los sentidos. Esto nos remite al relato “La sombra”, de Andersen, en el que el personaje principal termina convirtiéndose en la proyección de un hombre que en un comienzo no existía y acaba por someterse a él totalmente. En las últimas páginas, al ver el rostro de su *Doppelgänger*, el protagonista reflexiona sobre su propia condición:

¹⁶⁸ D. Roas, “La búsqueda de lo imposible. José María Merino y su poética fantástica”, en A. Encinar y A. Casas, *Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 91.

Claro que era mi rostro, pero quién puede mirarse al espejo sin extrañeza. ¿O no es cierto que cuando nos contemplamos en el espejo sospechamos vernos desdoblados en algo más que una imagen, como si esa duplicidad llegase más allá de lo óptico, insinuando la realidad de una existencia exterior a nosotros?¹⁶⁹

Al mirar su reflejo, Nicolás presiente la existencia de otra realidad y se cuestiona su lugar en el mundo. Lo que se revelará más adelante es que esta otredad exterior, de la que hasta ahora no tenía noticias, resultará ser más sólida y más fuerte que él mismo. Theodore Ziolkowski apunta sobre el espejo, elemento recurrente en estos relatos, que “al redescubrirse [...] el espejo se convierte simultáneamente en el instrumento ilustrativo de los horrores del propio yo; de ahí que se quiebra con frecuencia cuando pone al descubierto verdades difíciles de admitir.”¹⁷⁰ Agrega que en algunos pueblos primitivos se emplea el mismo vocablo para designar “reflejo” y “alma”. Así, el protagonista de “El derrocado” puede verse a sí mismo y su propia debilidad al observar su reflejo en el rostro de su doble y asume la existencia de una realidad exterior a su propio ser. La fuerza de esta imagen lo lleva a hacerse a un lado, como si diera por hecho la pérdida de su alma, y admitiera su destino como vagabundo por las calles de Madrid.

Una de las originalidades de este relato es que cuando Nicolás se ve suplantado por el doble, no siente el impulso de enfrentarlo ni de aniquilarlo, sino que asume su condición, no sin cierta tristeza, y continúa con su existencia de una manera apacible. Incluso afirma que lo ocurrido lo no desazona: “porque lo he asumido como un proceso inevitable para llegar a esta desolación tan parecida a la paz, de la que me acabará liberando la que a todos nos espera”.¹⁷¹ Esto significa una ruptura con la tradición de relatos sobre el doble de los

¹⁶⁹ J. M. Merino, “El derrocado”, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷⁰ T. Ziolkowski, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Trad. Aurelio Benítez Benito, Madrid, Taurus, 1980 (Persiles, 115), p. 140.

¹⁷¹ J. M. Merino, “El derrocado”, *op. cit.*, p. 69.

siglos XIX y comienzos del XX,¹⁷² en los que, según apunta Otto Rank, la pugna entre los dos personajes idénticos “se combina con una total ilusión persecutoria, o inclusive ésta lo reemplaza, con lo cual forma el cuadro de un sistema de ilusiones paranoicas totales.”¹⁷³ Aunque el protagonista de “El derrocado” muestra señas de desequilibrio mental, dado que al final del relato se dedica a hacer predicciones climatológicas a quienes pasean por la plaza de la Luna, en Madrid, a cambio de algunas monedas, la pasividad con la que acepta su destino difiere de los protagonistas de *El doble* o de “William Wilson”, —u otros más contemporáneos, como “Final de una lucha”, de Amparo Dávila, o “Doppelgänger”, de Antonio Malpica—, quienes llevan su enfrentamiento con los usurpadores de su identidad hasta las últimas consecuencias.

“Duplicado”, de José María Merino, es un ejemplo de estos últimos. El relato comienza con la llegada del profesor Souto a su casa, quien se ha enterado de la existencia de su doble y tiene, él sí, la determinación de enfrentarlo. Luego se narra, a manera de *flashback*, lo que ocurrió durante las semanas anteriores, cuando el profesor realizó una investigación sobre un famoso gramático. Se describen las pesadillas de Souto previas al viaje, así como las desconcertantes respuestas de las personas a quienes visita, pues todas afirman que el profesor las había visitado previamente. El narrador afirma: “Se había producido una duplicidad imposible a la luz de la razón pero inteligible desde ese otro ámbito en el que se refugian ciertas dudas y sospechas, la conciencia nunca precisa del tiempo vivido, la memoria turbia que mezcla puros deseos con acciones verdaderas [...]”¹⁷⁴

¹⁷² “La historia del reflejo perdido”, de Hoffmann; “La mascarada de Howe”, de Hawthorne; “Markheim”, de Stevenson; “El hombre doble”, de Schwob o “El partícipe secreto”, de Conrad, por mencionar algunos.

¹⁷³ O. Rank, *op. cit.*, p. 67.

¹⁷⁴ J. M. Merino, “Duplicado”, en *La trama oculta*, Madrid, Páginas de Espuma, 2014, p. 232.

Cuando Souto teme estar perdiendo la razón, acude a un psiquiatra y descubre que el doble ya ha asistido a la cita cuando él llega. Es entonces cuando se dirige a su casa para enfrentarlo y se produce un encuentro casi idéntico al final de “William Wilson”, en el que los dos personajes combaten a través de un espejo. Cuando Souto llega a su casa pregunta a gritos si hay alguien en su habitación, en donde está la luz encendida y escucha el eco de su voz. Toma un bastón y camina hacia la alcoba. Una vez ahí, ve que alguien se mueve al fondo, pero luego comprende que es su propio reflejo en la luna del armario. Permanece frente ante esta imagen observándola, preguntándose si “es solo un reflejo o el escondite del duplicado.”¹⁷⁵ Hace muecas que el espejo repite exactamente, lo mira con atención y descubre que la figura es en todo idéntica a la suya, salvo por un detalle, ésta no lleva un bastón en la mano. Souto exclama entonces: “¡Se acabó! [...] ¡Vamos a ver quién manda aquí!”,¹⁷⁶ mientras destruye el espejo a bastonazos y, el duplicado, descubierto, “se desmorona, salpicando el suelo con todos sus fragmentos.”¹⁷⁷ En estas líneas finales se percibe la contundencia con que el protagonista enfrenta a su doble y no permite que suplante por más tiempo su identidad. Ocurre aquí lo que apunta Juan Bargalló sobre el caso de dos encarnaciones existentes de la misma entidad, es decir, que hay un enfrentamiento creciente entre ellas como si no hubiera sitio en el mundo para dos manifestaciones de un mismo individuo. Este enfrentamiento, agrega, “suele conducir a un desenlace trágico”,¹⁷⁸ que termina a menudo en un homicidio.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 235.

¹⁷⁶ *Idem*.

¹⁷⁷ *Idem*.

¹⁷⁸ J. Bargalló, *op. cit.*, p. 16.

En este relato, a diferencia del de Poe, no mueren ambos personajes. El asesinato del segundo William Wilson ha sido interpretado como la pérdida de su conciencia,¹⁷⁹ a la que él mismo destruye, pero “Duplicado” constituye uno de los pocos casos en la literatura en que el personaje principal consigue enfrentar a su doble y derrotarlo, pues usualmente es éste quien somete al personaje principal, o bien, lo conduce a una situación límite —como ocurre en “Encuentro”, de Octavio Paz, en donde el protagonista se le va a golpes a su *Doppelgänger*, pero pierde la pelea y lo expulsan del bar. Otto Rank apunta que:

El frecuente asesinato del doble, por medio del cual el protagonista trata de protegerse en forma permanente de las persecuciones de su yo, es en verdad un acto suicida. Es, por cierto, una forma indolora de matar a un yo distinto: una ilusión inconsciente de la división del yo malo, culpable, separación que, además, parece ser la condición previa de cada suicidio.¹⁸⁰

No obstante, mediante la lectura de “Duplicado” sólo puede concluirse que el protagonista ha salido victorioso y ha logrado deshacerse de un ente que amenazaba con ocupar su sitio en el mundo y afectar su salud mental, ya perjudicada por la paranoia y los delirios de persecución provocados por la aparición del segundo Souto.

Cabe la pregunta, sin embargo, de si estas ideas paranoicas son la causa o la consecuencia de la aparición del doble; es decir, existe la posibilidad de que el carácter solitario y el aislamiento del profesor que se desprenden del relato hayan sido la causa del desdoblamiento de su personalidad. Sobre ello señala Rank: “Aunque parezca extraño, a primera vista, que la soledad [...] se perciba y represente como la fatigosa compañía de un segundo ser, el acento recae [...] en la sociabilidad con el propio yo, objetivado por la

¹⁷⁹ T. Ziolkowski, *op. cit.*, p. 158.

¹⁸⁰ O. Rank, *op. cit.*, pp. 125-126.

duplicación.”¹⁸¹ En estas líneas podría encontrarse la causa del desdoblamiento de Souto y, dado que desconocemos las características de la personalidad del duplicado, quien no aparece en escena hasta el momento de su asesinato, nos permiten relacionar lo ocurrido al profesor con su soledad. Como apunta Roas: “Las narraciones de Merino ofrecen un retrato del individuo actual como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad que le ha tocado vivir [...] perdidos en ese mar de signos indescifrables que es la realidad”¹⁸²

Una de las diferencias más destacables entre los dos relatos de Merino mencionados hasta ahora —escritos a una distancia de veinte años el uno del otro—, es que en el primero el personaje es vencido por su doble, como en la novela de Dostoievski, quien lo priva de todos sus bienes físicos y de sus relaciones personales. La aparición provoca en el protagonista, además, una metamorfosis que lo vuelve invisible, reduciendo y nulificando por completo su identidad. En “Duplicado”, sin embargo, el profesor Souto decide enfrentar a su doble, perseguirlo, acosarlo y, finalmente, destruirlo. Rank señala al respecto: “El impulso de liberarse del extraño oponente en forma violenta corresponde [...] a los rasgos esenciales del motivo; y cuando uno cede a ese impulso [...], resulta claro que la vida del doble tiene una muy estrecha vinculación con la del propio individuo.”¹⁸³

Una situación distinta se presenta en “Un parecido”, una de las historias que conforman “Una tarde de buceo (Tres variaciones)”, de José María Merino, en donde el *Doppelgänger* aparece sin vida, por lo que no puede existir ningún enfrentamiento. Este relato presenta tres variantes de la historia de una pareja (Mario y Rocío), en la que ambos veranean en una aldea de la costa, rodeada de playas y calas, durante años. El comienzo de

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 55.

¹⁸² D. Roas, “La búsqueda de lo imposible. José María Merino y su poética fantástica”, *op. cit.*, p. 94.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 47.

los tres episodios es similar: Mario se dirige al mar a practicar *snorkel* y observar a la fauna marina. En la primera versión (“A destiempo”), Rocío va con él y luego vuelve a la playa. Los niños los esperan. Cuando Mario sale del mar no encuentra a su esposa y se dirige a la casa, en donde están sus hijos, pero convertidos en adultos. Se muestran preocupados por él y confundidos cuando Mario les pregunta por Rocío, pues, según le informan, ella ha muerto muchos años antes.

En la segunda variante, la que nos interesa en este análisis, los esposos entran juntos al agua. Luego Rocío vuelve a la playa y Mario sigue nadando y encuentra el cuerpo de un hombre muerto. Lo observa con atención y se da cuenta de que lleva el mismo traje de baño que él, así como el mismo respirador amarillo. Cuando Rocío se entera del descubrimiento de su esposo, se alarma y eventualmente termina su relación con él.

En la tercera versión de la historia (“El regreso”), Mario va solo a practicar *snorkel*. Han pasado muchos años y Rocío ha muerto, pero mientras camina hacia la playa tiene la sensación de que ha rejuvenecido y de que su esposa estará ahí cuando él vaya a la casa. Lo cree realmente durante un tiempo y siente nuevas energías, pero finalmente llega a la carretera y ve el autobús que lo espera: el de la residencia para ancianos en donde vive.

Volviendo a la segunda variante del relato, “Un parecido”, se narra que cuando Mario encuentra el cuerpo del ahogado: “sintió una inexplicable certeza, como si en todas sus excursiones acuáticas hubiese estado esperando aquel encuentro”.¹⁸⁴ La reacción de Rocío es de gran sorpresa ante el cadáver de un hombre idéntico a su marido: “Es igual que tú, como si fueses tú, pareces tú mismo, Mario [...] tiene los ojos abiertos y son los tuyos”.¹⁸⁵ A partir de ese momento ella se muestra distante y ajena, y tiempo después le

¹⁸⁴ J. M. Merino, “Una tarde de buceo (Tres variaciones)”, en *La trama oculta, op. cit.*, pp. 155-156.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 156.

dice a su esposo que quiere separarse de él. Al preguntarle los motivos de su decisión, ella exclama: “¿Es que no te has dado cuenta todavía? ¿Es que no comprendes lo que hemos perdido?”¹⁸⁶

Meses después de este suceso, Rocío es víctima de una enfermedad y muere, y a partir de este punto Mario reflexiona sobre la aparición de aquel cuerpo idéntico al suyo. Recuerda que desde hacía años varias personas afirmaban haberlo visto en sitios en donde él no había estado. Le llaman la atención detalles que siempre había pasado por alto, como el hecho de que cuando volvía de algún viaje de trabajo, Rocío lo recibía de forma muy cariñosa, como si nunca se hubieran distanciado. Y que ella solía hacer referencia a situaciones aparentemente llenas de amor y alegría que él no recordaba haber vivido.

Al final del relato, Mario parece darse cuenta de que alguien más usurpó su identidad durante sus ausencias, pero esta persona ya no está ahí para enfrentarla. De este modo, decide volver a la playa en donde encontró el cadáver y, a pesar del mal clima, se empeña en llegar a ese lugar: “el lugar definitivo, el lugar donde debe extinguirse de una vez para siempre el enigmático, absurdo parecido.”¹⁸⁷

En este caso debe considerarse que el *Doppelgänger* de Mario no obstaculizaba sus planes, sino que, al contrario, era una especie de complemento de sus carencias. Puede desprenderse tanto de sus recuerdos como de las afirmaciones de su esposa, que su doble era un hombre cariñoso que llenaba con creces sus ausencias y le permitió llevar un matrimonio feliz y satisfactorio durante años. César Moreno Vázquez reflexiona sobre las funciones que puede desempeñar un doble:

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 157.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 159.

[...] sería conveniente dilucidar si acaso debemos interpretar al Otro de esa experiencia no ya sólo simplemente como otro que deba ejercer una especie de ‘efecto de suplencia’ o sustitución de ese Otro que hemos dicho que falta al Yo, sino también, en una oscilación sutil, como otro que pueda ejercer más bien un ‘efecto de complementariedad’ respecto a ese Otro que se muestra, y a la vez se demora u oculta, en su falta o ausencia.¹⁸⁸

El doble de Mario no representó nunca una amenaza para su existencia y no pretendió, tampoco, usurpar su identidad, al contrario, se convirtió en el elemento clave para que funcionara la relación con su mujer, quien le dijo en alguna ocasión: “Hay días en los que te adoro, porque eres dulce, cariñoso, estás lleno de energía, en cambio hay otros en que te aborrezco, como hoy, tan hosco, tan cardo, tan gruñón. ¿Qué te ha sucedido desde ayer?”¹⁸⁹ De estas líneas se deduce que el *Doppelgänger* de Mario constituía su parte afectuosa, o bien, una versión dulcificada de sí mismo. Al morir éste, el hombre que permanece vivo, lo que queda de Mario, no tiene los elementos necesarios para retener a su esposa. Una vez más los cuentos de Merino sobre el tema demuestran ser variaciones y actualizaciones de éste. El doble del personaje no es una proyección de su lado oscuro, como suelen señalar los teóricos, sino de su lado amoroso.

Este relato también representa una excepción a la afirmación de Rank cuando apunta: “[el doble] siempre trabaja en pugna con su prototipo; y por regla general la catástrofe ocurre en relación con una mujer, y en su mayor parte termina en un suicidio por el camino del asesinato destinado al molesto perseguidor.”¹⁹⁰ En “Una tarde de buceo”, si bien hay una mujer de por medio, el doble se convierte más bien en un colaborador de Mario, quien lo ayuda a desarrollar una serie de tareas que él no puede realizar de forma

¹⁸⁸ C. Moreno Vázquez, “El deseo de otro o la fascinación de Proteo”, en J. Bargalló, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸⁹ J. M. Merino, “Una tarde de buceo (Tres variaciones)”, *op. cit.*, p. 158.

¹⁹⁰ O. Rank, *op. cit.*, p. 67.

cabal, lo cual se hace manifiesto cuando el “otro” muere y su esposa lo abandona. El problema viene cuando el doble deja de existir —sin que haya un asesinato—, y el personaje principal se encuentra incompleto, incapaz de llevar a cabo las funciones que antiguamente desempeñaban entre los dos; entonces, sí, sobreviene el suicidio.

Algo similar pasa en “Los días robados”, cuyo protagonista tiene una serie de lagunas sobre diversos hechos de su vida. Recuerda los preparativos y prolegómenos de ciertos acontecimientos que esperaba con grandes expectativas —excursiones, su luna de miel, vacaciones con la familia—, pero no tiene ninguna imagen de ellos en la memoria, como si no hubieran ocurrido. Mientras reflexiona sobre ello, desde un avión que lo lleva a conocer las pirámides en compañía de sus nietos, el narrador se pregunta “quién es el que ha vivido, el que vive en mi lugar las jornadas felices de mi vida”.¹⁹¹ Estas duras palabras, de un hombre transformado en la sombra de sí mismo, son las de una víctima de un fenómeno fantástico inexplicable para él y cuyas consecuencias está condenado a vivir. A diferencia de Vallota, de quien se hablará más adelante, el doble de este personaje no vive los días grises mientras él disfruta en la playa, sino todo lo contrario. Como en “El derrocado”, el protagonista pasa a segundo plano y el doble vive los momentos más emocionantes de su existencia. En palabras de Rebeca Martín: “La amenaza del doble desemboca en el miedo del sujeto a la invisibilidad, a no ser, mientras el otro goza de su vida.”¹⁹² Aunque se trata de una narración de tan sólo página y media, logra transmitir una angustia similar a la de la novela de Dostoievski, una de las obras más paradigmáticas del tema en cuanto al tormento psicológico del protagonista a causa de su impotencia ante el poder adquirido por su otro yo.

¹⁹¹ J. M. Merino, “Los días robados”, en *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007, p. 97.

¹⁹² R. Martín, *Las manifestaciones del doble en la narrativa española contemporánea*, op. cit., p. 38.

Otra variante de duplicidad física en la obra meriniana es la retratada en “La vida del cuerpo”, de *El libro de las horas contadas*. Aquí, el protagonista descubre que su cuerpo lo abandona durante las noches para internarse en el monte y sentarse sobre una roca, junto a un riachuelo. El personaje comprende que se dirige a este sitio para recordar el tiempo en que era joven y acudía a un sitio similar para besarse con su novia y acariciarse. Al final, lo lleva al espejo para decirle que ese tiempo ya pasó y es imposible volver. Aquí la duplicidad encarna la nostalgia y se le presenta al personaje para recordarle que ya no es quien solía ser.

En “Convivencias”, por su parte, el narrador confiesa que algunas veces, cuando se encuentra solo, escucha silbidos en su casa, o la televisión prendida en la sala. Un día se ve a sí mismo de espaldas en el sillón de la sala y comprende que él mismo es la segunda presencia que percibe en su hogar. A partir de entonces toma precauciones para no encontrarse de frente con su otro yo. En “Página primera”, el protagonista también adivina una segunda presencia en su casa y una noche percibe a alguien sentado ante la computadora. La variante de este microrrelato es que las presencias se multiplican y al final, en un juego metaficcional, el narrador no puede recordar “si alguno de esos habitantes de la casa en la noche ha escrito en mi ordenador los textos que ahora considero míos”.¹⁹³ La posibilidad de una impostura en la tarea que confirma su identidad de escritor significa una verdadera crisis en la existencia de este narrador.

“Divorcio” plantea una situación novedosa, pues se trata de un reflejo que profiere insultos al hombre delante de él. El día de su cumpleaños número cincuenta, el protagonista se felicita ante el espejo, y su proyección, para su sorpresa, le responde: “vete a la mierda,

¹⁹³ J. M. Merino, “Página primera”, en *La glorieta de los fugitivos*, *op. cit.*, p. 55.

imbécil, déjame en paz de una buena vez.”¹⁹⁴ El personaje atribuye su hostilidad a una aversión incubada tras años de convivencia. Tras varias muestras más de rechazo, cubre el espejo y no vuelve a mirarse en él —ni en ninguna superficie refractante— durante diez años. El día de su sexagésimo aniversario, descubre el azogue del baño y se da cuenta de que su imagen lo ha abandonado, lo cual le produce una sensación de alivio. Para Rebeca Martín, la huida del doble suele prefigurar la muerte del individuo.¹⁹⁵ Si bien es cierto que la duplicidad suele ser símbolo de la proximidad de la muerte, la investigadora atribuye esta posibilidad a la edad del personaje —y a la “paulatina decrepitud física”¹⁹⁶ que el espejo lo obliga a reconocer—. Sin embargo, dado el título del microrrelato, podría tratarse simplemente de una escisión de índole fantástica entre el hombre y su reflejo cargada con una dosis de humor. David Roas se ocupa de esta combinación en un texto reciente en donde afirma: “La hibridación de lo fantástico con el humor potenciaría su efecto de subversión e impugnación de nuestra idea de realidad (incluida la noción de identidad).”¹⁹⁷ Para Roas, la mezcla de la ironía y la parodia con lo fantástico potencia el efecto distorsionador de los relatos, sin que esto afecte su condición de imposibles. En “Divorcio”, el hombre y su reflejo llevan tanto tiempo juntos que no se soportan, así que este último lo insulta y luego lo deja para siempre.

Mención aparte merecen los relatos incluidos en *Cuatro nocturnos*, dedicados todos ellos al tema del doble y cuyo epígrafe, de E.T.A. Hoffmann, es el siguiente: “Es el fantasma de nuestro propio yo, cuyo íntimo parentesco y cuya profunda influencia nos arroja al infierno o nos lleva el cielo”. De los cuatro cuentos que lo conforman, dos son

¹⁹⁴ J. M. Merino, “Divorcio”, en *La glorieta de los fugitivos*, op. cit., p. 56.

¹⁹⁵ R. Martín, *Las manifestaciones del doble en la narrativa española contemporánea*, op. cit., p. 547.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ D. Roas et al., “Narrativa 1980-2015”, en *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Madrid, Iberoamericana, 2017, p. 209.

ejemplos de duplicidad física: “La dama de Urz” y “El misterio Vallota”. En el primero de ellos se trata de una confusión. El profesor Souto es tomado por un hombre llamado Ribaldo, quien debe cumplir con una misión que el lingüista, en su versión habitual de sí mismo, nunca habría imaginado: una estafa urdida por un grupo de americanos en la que él debe hacerse pasar por el doctor Petrallobis, director de arte de la Fundación Cosmo Bank. Bajo esta segunda impostura, Souto deberá cerrar un trato con un duque, quien le dará a cambio una valiosa pintura, *La dama de Urz*. En el transcurso del negocio, una mujer intenta seducirlo al confundirlo con Ribaldo y se inquieta al notar que Souto no responde a sus caricias. En este punto, el profesor: “Consideró con repugnancia las extrañas máscaras que se había dejado colocar aquel día, pero sospechaba que su simulación estaba emparejada con otras.”¹⁹⁸ Souto termina confesando que no es el verdadero Ribaldo y se entera de que el supuesto duque tampoco es tal, y que todos en la estafa interpretan un papel asignado; nada es lo que parece. El cuadro, asimismo, había sido copiado dentro de aquel juego de simulaciones.

Cabe mencionar que a lo largo del cuento el profesor escucha una voz en su cabeza, una especie de conciencia a quien llama Soutín. Como el narrador heterodiegético explica, esta voz interior es una reminiscencia de los días en que Souto dejó de comprender el lenguaje humano, lo cual nos remite a “Las palabras del mundo”. Estas conversaciones significan una duplicidad psicológica que se suma a la existencia del profesor como *Doppelgänger* de alguien más y multiplica la existencia de Souto en el relato. Como si se tratara de un indeseable doble físico, el profesor intenta acallar la voz de este extraño Pepe Grillo para dejarse llevar por sus impulsos.

¹⁹⁸ J.M. Merino, “La dama de Urz”, en *El lugar sin culpa y otros nocturnos*, Barcelona, Debolsillo, 2015, p. 232.

El último cuento del libro, “El misterio Vallota”, presenta un caso más explícito y complejo de duplicidad física. Poe, el narrador, poeta y corrector de estilo, cuenta a manera de analepsis el extraño caso de la aparición de un segundo Vallota tras la marcha del primero —viejo amigo de Poe— a una isla paradisíaca. El sujeto en cuestión era parte del consejo de una empresa acusada de fraude y, tras su partida, alguien idéntico a él sigue apareciendo en la prensa y en la televisión, aunque nadie logra verlo en vivo y las versiones sobre su presencia en público son contradictorias.

Vallota es inteligente, de fuerte personalidad, seguro de sí mismo y soberbio; provoca la admiración de quienes lo conocen y las mujeres se enamoran fácilmente de él, como ocurre con Tinca, el amor imposible del narrador. Lo interesante de este relato es la causa de la duplicidad, la cual recae en la fuerza y el poder de los medios de comunicación. Aunque al anunciar su partida Vallota menciona la posibilidad de ir a las antípodas, en donde, de acuerdo con la cultura popular se encuentran los dobles, como se menciona en el cuento “Doblaje”, de Julio Ramón Ribeyro,¹⁹⁹ sólo se sabe con certeza que se va a una isla lejana. Pero aparentemente no se va a ningún lado, pues sigue apareciendo en fotografías de la prensa sobre temas concernientes a la empresa. Eso sí, ninguno de sus amigos vuelve a verlo en vivo durante mucho tiempo; para ellos se vuelve “evanescente, inaprensible, ilocalizable”.²⁰⁰ Cuando se desata todo el asunto del fraude quien debe lidiar con ello es el doble, y es también él quien cumple la condena de Vallota.

Cuando el original vuelve y se entera de la suplantación, concluye que “la solución del misterio sólo podía ser razonable si, paradójicamente, se aceptaba una hipótesis

¹⁹⁹ “No sé si sería un proverbio o un aforismo, pero de todos modos era una fórmula cerrada que no he podido olvidar: Todos tenemos un doble que vive en las antípodas. Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario.” J. R. Ribeyro, “Doblaje”, https://poetasdelfindelmundo.com/narrativa/la_palabra_del_mudo-julio-ramon-ribeyro/

²⁰⁰ J. M. Merino, “El misterio Vallota”, en *El lugar sin culpa y otros nocturnos*, op. cit., p. 321.

fantástica [...] que el Vallota detenido parecía ser un doble, un especie de *otro* [...] Efecto de mi soberbia, de mi prepotencia [...] Es una proyección mía, que los medios de comunicación han ayudado a consolidar”.²⁰¹ Y como explicación del fenómeno fantástico, el narrador continúa una reflexión comenzada al inicio del relato:

Podemos producir inimaginables sustancias orgánicas e inorgánicas, ¿Por qué no vamos a poder producir de pronto un efluvio visual, y hasta una imagen con volumen corporal, capaz de ser aceptada como verdadera y real por la mirada colectiva? Una especie de moderna versión de aquellos ectoplasmas que hacían corporeizarse los antiguos espiritistas, pero a través de la moderna tecnología audiovisual. ¡Es sin duda el *otro*, pero el *otro* mediático!²⁰²

El doble de este relato cumple con la función de complementariedad del personaje, pero a diferencia de los sosias que logran fortalecerse hasta suplantar al original, como “El derrocado”, éste continúa con el trabajo del primero e incluso cumple su condena en la cárcel tras su acusación por fraude. Hace el trabajo duro y las tareas indeseables mientras el otro observa las puestas de sol y bebe cocteles en un paisaje de ensueño. Ocurre el efecto inverso a “Los días robados”; el doble le permite a Vallota disfrutar mientras ocupa su sitio en la anodina y lúgubre cotidianidad.

Por su origen, Flora Botton distingue a los dobles “dados” de los “creados”. Los ejemplos aludidos hasta ahora se incluían en la primera categoría, pues surgían sin causa aparente en el universo diegético de los originales; sin embargo, en “El misterio Vallota” se trata de un caso de doble creado, cuya aparición literaria es menos frecuente, ya que surge como una proyección mediática del personaje. Aunque la manufactura no es tan compleja como la de los ejemplos que menciona la investigadora (“The Dummy”, de Susan Sontag,

²⁰¹ *Ibidem*, p. 339.

²⁰² *Ibidem*, pp. 339-340.

en donde se construye un autómatas con ayuda de la tecnología, y *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, de Stevenson), al igual que en el relato de la escritora estadounidense el doble creado: “habrá de ocupar su lugar y sustituirlo en todas las tareas cotidianas para que él, liberado del peso de sus obligaciones laborales y familiares, pueda llevar libremente la clase de vida que se le antoja.”²⁰³ Así, el cuerpo de Vallota fue capaz de crear un doble, resultado de la confluencia de un ego soberbio y triunfante, hasta que perdió su fuerza y se desvaneció mientras se encontraba en prisión. Y el personaje original aprovechó la confusión para irse nuevamente y tomar otras largas vacaciones. “El mundo es de los Vallotas, y ya hasta de sus dobles”, concluye el narrador.

Estas narraciones breves de índole fantástica giran en torno a la preocupación del ser humano por saber quién es realmente, si hay algo que impide que seamos nosotros mismos y no otro, o de evidenciar que somos otro distinto de quien solíamos ser. Dicha preocupación se hace tangible ante la súbita aparición de un duplicado, la cual hace tambalear la existencia de los personajes y, en ocasiones, exhibe sus carencias y debilidades y los reduce a la sombra de alguien más. Cuando un personaje lleva una vida apacible y de pronto descubre que es la sombra o el reflejo de un ser más poderoso, es cuando se produce el verdadero terror.

²⁰³ F. Botton, “La sombra del otro: un estudio sobre el doble”, en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 3, México, UNAM-FFyL, 1990, p. 121.

3.2. Duplicidad psicológica

Los casos de desdoblamiento de conciencia surgen como una creación subjetiva del individuo, quien crea dentro de sí mismo un segundo yo que generalmente lucha por someter a su creador. Las consecuencias de esta duplicidad suelen ser la confusión y perturbación en el sujeto, quien en ocasiones no es capaz de distinguir las acciones llevadas a cabo por este segundo yo. De acuerdo con Otto Rank, este tipo de doble emana de “una imaginación morbosa y activa”,²⁰⁴ y su representante literario más paradigmático es “El Horla”, de Maupassant. En este relato, el protagonista sufre ataques de ansiedad al descubrir que la garrafa de agua de su dormitorio, llena en la noche, aparece vacía al amanecer. Desde entonces, toda su atención se centra en el ser independiente que vive dentro de sí. El terror del personaje culmina cuando le prende fuego a su casa, en un intento de deshacerse del tirano que vive en su cabeza. Tras este hecho, el hombre sigue preguntándose si se habrá deshecho de él o si deberá darse muerte para conseguirlo. En esta línea se encuentran los relatos de Merino “El huésped” (*CCF*), “El fumador que acecha” (*CDR*), “El hechizo de Iris” (*CN*) y el microrrelato “La mano que escribe” (*AIPS*), con matices que se verán más adelante.

Dentro de este conjunto, daremos especial atención a “El hechizo de Iris”, un caso particular en la obra meriniana, puesto que se trata de un ejemplo de duplicidad objetiva, de acuerdo con la tipología de Jourde y Tortonese.²⁰⁵ Hasta este momento no hemos hecho la distinción entre el doble subjetivo y el objetivo, pues en la mayoría de los casos de duplicidad física en la narrativa breve de Merino se trata de seres que se ven duplicados a sí mismos —salvo en “El misterio Vallota”. De acuerdo con la definición de doble subjetivo,

²⁰⁴ O. Rank, *op. cit.*, p. 52.

²⁰⁵ P. Jourde y P. Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan, 1996, p. 100.

categoría a la que éstos pertenecen: “Le personnage confronté à son doublé, ou qui éprouve le sentiment d’une scission intérieure, se trouve face à la question du principe d’union [...]”.²⁰⁶ Cuando se trata de un doble objetivo, sin embargo, no es el protagonista o el narrador quien experimenta el desdoblamiento; él es testigo de la duplicidad de alguien más. Este relato constituye el único caso de doble objetivo psicológico del autor leonés y recuerda un cuento contemporáneo de Cristina Fernández Cubas titulado “Helicón”, en donde el protagonista se hace pasar por su inexistente hermano gemelo.

En “El hechizo de Iris” —*nouvelle* publicada en 1999—, Javier, el protagonista, está varado en un pueblo tropical por una avería del avión en donde viaja. Mientras espera, se encuentra con una mujer a quien no había visto en 15 años, cuando eran casi adolescentes. Se trata de una de las mellizas con quienes pasó un verano en la playa de Maia. Javier da por hecho que se trata de Laura, la hermana a punto de casarse —en aquel entonces—, y no de Iris, la gemela rebelde, a quienes sólo distinguía por su manera de vestir y su carácter. En la metadiégesis, en primera persona, se desarrolla la historia de aquel verano en que él perdió su virginidad con una de ellas, y cuando su hermanito parapléjico, Fernandito, murió a causa de su negligencia.

Cuando Javier conoce a Laura, se entera de que su madre está enferma, por lo que una de las gemelas debe quedarse siempre con ella. La primera es más seria, le gusta leer novelas y tener largas conversaciones. Iris, por su parte, es más atrevida, prefiere alejarse de la playa y recorrer las escolleras, más allá de las rocas. Una vez lejos de los veraneantes, Iris disfruta quitarse el sujetador y seducir a su amigo. Muchas veces, Javier debe llevar a Fernandito con ellos, en silla de ruedas, y para disfrutar su amor lo deja al abrigo de unas rocas. El día que pierde la virginidad con Iris, tardan más de lo previsto y la marea sube.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 92.

Las olas empujan la silla de Fernandito y él muere ahogado. Después de ello, Javier no vuelve a ver a las mellizas hasta que Laura lo busca para disculparse por no haber ido al funeral y darle una carta de su hermana. Le explica que ella no ha ido porque “estaba trastornada, rota. Todavía lo está.”²⁰⁷

En el presente narrativo, en la diégesis principal, Javier se entera de que Iris murió poco después en un accidente de auto. Mientras conversan, Laura le pregunta cómo sabe que ella no es Iris y comienzan una charla sobre identidad y duplicidades: “Erais muy diferentes —objeté—. Erais idénticas en todos los rasgos de lo físico, pero los gestos, el modo de mirar, eso era muy distinto en una y en otra. Tú no puedes ser Iris, eres Laura, más habladora, menos nerviosa.”²⁰⁸ Más adelante, ella lo cuestiona:

¿Tú sabes quién eres, cómo es de verdad ese que vive dentro de tu cuerpo, el que anda por estas selvas comprando madera, cómo era aquel chico que yo conocí en Maia?
»A mí, desde niña, me asustaba la gente, pues a pesar del esforzado disimulo que todos mantenían, siempre descubría que había otros seres ocultos detrás de la apariencia de cada uno. Ellos se esforzaban por guardar en secreto al otro ser, pero si te fijabas bien era posible acabar desenmascarándolos.

Al final del relato, Javier narra que unos meses después de su encuentro con Laura fue a Maia por motivos laborales. Ahí se encuentra con la mujer que trabajaba para su familia en aquel entonces, ahora casada con el chofer de las mellizas. Al hablar con él y preguntarle por ellas, Javier se entera de que nunca hubo gemelas en la familia, que la señora sólo tenía una hija. Finalmente descubre que siempre se trató de la misma chica y fue “seducido por un juego de simulacros.”²⁰⁹

²⁰⁷ J. M. Merino, “El hechizo de Iris”, en *El lugar sin culpa y otros nocturnos*, op. cit., p. 174.

²⁰⁸ *Ibidem*, 176.

²⁰⁹ *Ibidem*, 189.

Aquí, la problemática se plantea en función del personaje principal y su relación con el mundo y las leyes que lo rigen. En el paradigma de realidad de Javier, es normal que existan dos seres idénticos con personalidades distintas, pero no lo es que la misma persona actúe unos días como si fuera una chica, y otros como si fuera su hermana. Dado que no hay una transgresión real del plano realista, este cuento no puede incluirse dentro de lo fantástico; sin embargo, por el carácter perverso del juego de Iris, sin duda se le puede calificar de siniestro, como ocurre con “El hombre de la arena”, de Hoffmann.

Como afirman Jourde y Tortonese: “La répétition a toujours quelque chose de diabolique. Satan imite et parodie le créateur, et fabrique des simulacres dans la plupart des cas, il reste la cause inconnue qui perturbe la loi des différences. Le double objectif incarne un rapport paranoïaque au monde.”²¹⁰ En “El hechizo Iris”, los cuestionamientos, la confusión y el temor del protagonista se anticipan desde el título, pues Javier será la víctima de un plan macabro producido por una mente perturbada. El antecedente que tenemos al respecto es que la madre de la chica estaba efectivamente enferma, como afirma el chofer de la familia: “A mí me daba mucha pena aquella muchacha, abandonada por su padre y con una madre medio ida de la cabeza, que no la trataba nada bien.”²¹¹ Tras enterarse de la muerte de Fernardito, Iris intenta matarse despeñándose en el coche desde el faro, pero sobrevive al accidente.

El tema de la duplicidad objetiva puede rastrearse desde el Romanticismo, y generalmente es relativo al sexo femenino, visto desde la perspectiva masculina. Rebeca Martín señala que en la narrativa decimonónica, las mujeres duplicadas “desfilan ante la mirada atónita de los protagonistas, erigiéndose en el objeto del deseo de éstos y muy a

²¹⁰ P. Jourde y P. Tortonese, *op. cit.*, p. 100.

²¹¹ J. M. Merino, “El hechizo de Iris”, *op. cit.*, p. 187.

menudo en causa de su perdición.”²¹² Aunque escrito a finales del siglo XX, “El hechizo de Iris”, de José María Merino, no escapa a esta consideración.

Así, el desdoblamiento femenino decimonónico se desarrolla en un plano secundario, siempre dependiente de la pericia masculina y marcado por unas obvias connotaciones eróticas; mientras la mujer original suele ser virginal y responde al arquetipo del ángel del hogar, su doble ostenta tintes lujuriosos, demoníacos, constituye una suerte de vagina *dentata* o *femme fatale* cuyo único afán parece ser el de abocar al hombre a la perdición.²¹³

Debe mencionarse, sin embargo, que en la centuria aludida por Martín la duplicidad del género femenino solía estar representado por un retrato de la mujer en cuestión. En la tradición española, los relatos “La madona de Rubens”, de Zorrilla, y “El cuadro de maese Abraham”, de Pedro Escamilla, también son ilustrativos de esta temática, así como la novela corta *La sombra*, de Benito Pérez Galdós, en donde el doctor Anselmo narra sus desventuras al haber sido víctima de los celos a partir del desdoblamiento de su mujer y el personaje de un cuadro en donde se representa a Helena (cuyo nombre comparte con su mujer) y Paris. Esta obra es un claro ejemplo de las afirmaciones de Otto Rank en torno a la paranoia que pueden desarrollar quienes sufren el desdoblamiento del objeto de su amor, el cual también está relacionado con el doble del sujeto.

En “El hechizo de Iris”, Laura encarna a la mujer dócil y sumisa que cumple con cuanto la familia y la sociedad esperan de ella, mientras Iris es la muchacha descarriada que pierde la virginidad antes del matrimonio y se deja llevar por sus instintos, los cuales conducen, aunque de manera indirecta, a la muerte de Fernandito. Su inconsciencia y la de Javier tienen un castigo y, por ello, Laura decide matar a su hermana, primero físicamente,

²¹² R. Martín, *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, op. cit., p. 102.

²¹³ *Ibidem*, p. 17.

mediante su intento de suicidio, y después en su fantasía, diciéndole a Javier que Iris murió en aquella época. Es decir, tratando de eliminar a su lado salvaje, el cual provocó una situación traumática para ambos.

Además del atractivo juego psicológico de este relato en lo concerniente a la mujer duplicada, resulta interesante el desdoblamiento que se produce en el narrador, tanto joven como adulto, los cuales se distinguen en el texto por dos voces narrativas distintas (en tercera persona, en el presente diegético, y en primera, en la analepsis). En el primer caso Laura/Iris cuestiona su verdadera identidad, y en la analepsis se aprecia una dualidad en su comportamiento: cuando narra episodios bélicos a su hermanito, convirtiéndose en su héroe, y cuando abandona el ámbito familiar para dejarse llevar por la seducción de la muchacha. Natalie Noyaret apunta: “La capacidad de la que goza la fuente enunciativa de adoptar alternativamente dos actitudes narrativas [...] resulta sumamente enriquecedora para el relato, el cual parece animado por un doble impulso”.²¹⁴

Uno de los rasgos más originales de “El hechizo de Iris” es la conciencia y meticulosidad con que se construye el doble. Se trata de un doble “creado”, en términos de Flora Botton, pero no a partir de la alquimia o la tecnología, sino a través de la psique y el lenguaje, lo cual se traduce en un comportamiento cuidadosamente estudiado que incluye también una manera de hablar. Cuando Javier le pregunta a Laura adulta, con quién de las dos se acostó en su juventud, ella le responde: “Iris lo llamaría follar”. Asimismo, la desenvoltura de los diálogos de Iris, plagados de imperativos, conforman con maestría el perfil psicológico de la muchacha. La construcción de esta duplicidad es, sin duda, una prueba de la maestría narrativa de José María Merino.

²¹⁴ N. Noyaret, “‘El hechizo de Iris’: La duplicidad elevada a extraños niveles”, en I. Andrés Suárez y A. Casas, *op. cit.*, p. 278.

Juan Herrero Cecilia también observa la existencia de un doble objetivo en el cuento “El desertor”, en el que una mujer que espera el regreso de su marido muerto en el monte durante la Guerra Civil cree recuperarlo y convive con él en su casa durante varios días, hasta que los soldados van a avisarle a su casa que su esposo murió desde la noche de San Juan. Como afirma Herrero, al final del relato el lector deduce que “la figura idealizada del marido soldado, percibida por la mujer (sujeto focalizador) ha sido, en realidad, un doble visionario, una figura imaginaria generada por la fuerza del amor que une a los amantes más allá de la muerte.”²¹⁵ Sin embargo, la presencia del soldado en la casa de la mujer también puede interpretarse como la aparición de un espectro, por lo que no nos detendremos más en este relato.

“El huésped”, por su parte, narra la relación entre Ibáñez, poeta, y su amigo Mario Moreno, abogado, quien sufre el desdoblamiento. Se trata de un texto similar a “El misterio Vallota”, en donde un hombre acaudalado ofrece trabajo a uno de letras, quien es testigo de la duplicidad de su empleador, en este caso psicológica. El trabajo de Ibáñez consistía en acompañar a su amigo en su despacho, en donde hablaban de temas literarios y artísticos en general, y desempeñaba el cargo de “interlocutor cultural”. Desde el principio, el poeta percibió una serie de signos que reflejaban una mala salud: las cortinas cerradas, una mezcla de olores provenientes de flores y un humidificador sobre una ligera fetidez, y un mal aspecto físico, en general. Más adelante se sabrá que era “un proceso de degeneración y necrosis celular”,²¹⁶ y que Moreno busca en las palabras una posible curación antes de darse por vencido y buscar la muerte.

²¹⁵ J. Herrero Cecilia, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, Monografías 2, 2011, p. 30.

²¹⁶ J. M. Merino, “El huésped”, en *Historias del otro lugar*, *op. cit.*, p. 505.

Al explicar a Ibáñez el motivo de su enfermedad, Moreno narra una extraña anécdota: un día que se encontraba en una isla junto a tres hermosas jóvenes —a pesar de estar casado y de haber sido el centro de un escándalo político y financiero poco antes—, mientras era consciente de su poder e impunidad “como un esplendor más entre la belleza del crepúsculo”²¹⁷, sintió una opacidad sobre sus consideraciones. En ese momento miró a las chicas, y su hermosura se transformó en un conjunto de rasgos horribles y gestos burlones. A partir de entonces cesó su plenitud y su optimismo y sintió “el vaticinio de un seguro castigo para el placer culpable y la fruición pecaminosa”.²¹⁸ Más adelante intuye que “una horrorosa forma, un imprevisto huésped dormido en su interior había despertado”.²¹⁹ Aparentemente, este detonante provocó tal deterioro físico y mental en Moreno —quien adquirió un tono verdoso— que buscó quien pusiera fin a sus días.

En este relato resulta novedosa la aparición de un doble psicológico que genera un padecimiento físico. Pareciera que la inmoralidad del personaje —el engaño a su mujer y el goce de su impunidad—, se materializa y se convierte en un virus destructor. La duplicidad, sin embargo, consiste en la toma de conciencia de lo turbio de sus placeres, que hasta ese momento no se había presentado, en una bifurcación de su línea de pensamiento, en donde hasta entonces nunca hubo lugar para el arrepentimiento. Cabe mencionar, asimismo, la presencia de la literatura —las charlas con el amigo poeta— como un intento de combatir el sufrimiento que Moreno padece tras la revelación.

Dado que en la literatura de Merino la ficción emerge como parte de la realidad —una que incluye también al mundo onírico y a las experiencias que surgen de la imaginación—, Esther Cuadrat apunta: “en sus obras, ya no es la literatura la que depende

²¹⁷ *Ibidem*, p. 508.

²¹⁸ *Idem*.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 509.

de la vida, sino la vida de la literatura.”²²⁰ Entonces, dentro de la idea de literatura como salvación, el motivo del doble está estrechamente relacionado con la pérdida de identidad. Para Cuadrat: “el hombre ha perdido su centro y sólo es posible recuperar cierta dimensión del mismo, como en la caverna platónica, a través de lo imaginario, de la ficción”.²²¹ La literatura como doble, agrega, funciona como el espejo de este centro perdido.

En “El fumador que acecha” y “La mano que escribe” nuevamente nos encontramos con casos de duplicidad subjetiva, pues son los protagonistas quienes sufren el desdoblamiento. En el primero, el profesor Souto ha dejado de fumar —por orden del médico y una tos acuciante acompañada de intensos dolores de cabeza— y descubre una fuerza dentro de sí que realiza acciones sin que él se dé cuenta, y que anhela retomar el vicio contra la voluntad de quien lo alberga.

En este cuento se mezcla lo fantástico con el humor, pues se describe al profesor en la sala de juntas de la universidad sujetando la mano derecha con la izquierda en un intento por evitar que ésta eche mano de un paquete de cigarrillos de un colega sentado junto a él. Conforme pasa el tiempo, Souto descubre que su deseo de fumar no eran un simple instinto, “sino que pertenecía a un ser capaz de otra voluntad, capaz incluso de moverse dentro de él como si gozase de una estructura corporal autónoma [...] un deseo y una ansiedad del tamaño de toda su persona”.²²² Para someterlo, el profesor debe hacer un esfuerzo importante y sujetar sus brazos para no aceptar cuando alguien le ofrecía un cigarro, y aunque aparentemente lograba controlarlo, al cabo de un tiempo la tos y las neuralgias habían vuelto, además de un frecuente olor a tabaco que provenía de sí mismo. De este

²²⁰ E. Cuadrat, “José María Merino: La literatura como doble”, en I. Andrés-Suárez y Ana Casas, *op. cit.*, p. 96.

²²¹ *Ibidem*, p. 97.

²²² J. M. Merino, “El fumador que acecha”, en *El libro de las horas contadas*, *op. cit.*, p. 669.

modo descubre que ha estado fumando cuando aquella extraña voluntad lo toma desprevenido. Para combatirla, decide comprar un cartón de tabaco con el fin de hacerle creer que lo ha doblegado. Mientras fuma todos los cigarros y el otro se entrega al disfrute, Souto da una fortísima inhalación y luego exhala dentro de la reproducción de un ánfora que cierra inmediatamente. Y así logra encerrar a aquel demonio y deshacerse de él.

“La mano que escribe”, incluido en la sección de Minisoutos patafísicos (*Aventuras e Invenciones del profesor Souto*), narra el caso de un trasplante en donde la extremidad no acepta al cuerpo, por lo que éste se deteriora hasta morir. Al ser trasplantada nuevamente, al cuerpo del narrador, no hay ningún rechazo; sin embargo, a veces la mano cuenta historias, como la que el lector está leyendo. Nuevamente nos encontramos con dos mentes o voces dentro de un mismo cuerpo al que se le ha añadido un miembro de alguien más. Como si una parte de la personalidad del dueño anterior hubiera quedado atrapada en la extremidad.

En ambos relatos los personajes padecen la presencia de una segunda voluntad que actúa dentro de ellos de manera independiente y los lleva a realizar acciones físicas ajenas a ellos. Son relatos herederos de “El horla”, en donde los protagonistas no pueden controlar la totalidad de sus movimientos. Otto Rank apunta: “La disposición patológica hacia las perturbaciones psicológicas está condicionada en gran medida por la división de la personalidad, con un acento especial en el complejo del yo, al cual corresponde un interés anormalmente fuerte por la propia persona, sus estados psíquicos y su destino”²²³ En el caso de Souto, el lector ya está acostumbrado a sus desordenes mentales —que si bien provienen de otros cuentos, también son aludidos en éste—, mientras que en “La mano que escribe” se trata de un fenómeno doblemente fantástico, pues si bien la segmentación de la psique ya tiene cierta carga sobrenatural, el hecho de que la causa sea un trasplante agrega

²²³ O. Rank, *op. cit.*, p. 85.

un toque de terror a la historia. Afortunadamente, no se trata de la extremidad de un asesino, sino de un creador de historias.

Juan Herrero Cecilia señala que desde una perspectiva fantástica, lúdica y alegórica, la duplicidad interior puede ser tratada incluso como la escisión objetiva y física de un personaje cortado por la mitad en dos partes opuestas.²²⁴ Podemos añadir que en los últimos relatos mencionados, las “partes” de los protagonistas no son exactamente mitades, sino más bien un elemento principal y un agregado y, al igual que en los casos de duplicidad física, pueden funcionar como sus opuestos —un lado oscuro, como el fumador empedernido— o bien, como su complemento.

En la narrativa de José María Merino, los diversos tratamientos del tema del doble, ya sean concernientes al alter ego, el *Doppelgänger*, el apócrifo o a la duplicidad psíquica (objetiva o subjetiva), giran en torno a la identidad, cuyo desmoronamiento se vincula en los relatos con la pérdida de la individualidad. Como el autor confiesa en *Ficción continua*: “[...] la identidad, sin duda alguna, está en la médula de todo lo que escribo. Este narrador intenta ordenar el mundo en sus ficciones para ordenarse ante todo a sí mismo.”²²⁵ La duplicación conduce inevitablemente a la formulación de la pregunta “¿Quién es el real? ¿Yo o el duplicado?” produciendo en los personajes un inquietante cuestionamiento sobre su existencia. Para responderla, Merino elige la vía de la creación literaria y la producción de narraciones que cimbran el terreno aparentemente sólido en donde se mueven sus lectores.

²²⁴ J. Herrero Cecilia, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *op. cit.*, p. 27.

²²⁵ J. M. Merino, “El narrador narrado”, en *Ficción continua, op. cit.*, p. 23.

4. El papel de los sueños y las ensoñaciones en los cuentos de José María Merino

*¿Qué es la vida? Un frenesí
¿Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.*

Pedro Calderón de la Barca

El tema de los sueños es uno de los más recurrentes en la obra de José María Merino, pero no sólo en su obra narrativa, también en la ensayística y, nos atrevemos a afirmar, en su vida cotidiana. Así como la ficción incide en la realidad, para el escritor leonés el mundo onírico forma parte indiscutible y sustancial de ésta.

El motivo del hombre que surge como creación de otro que lo sueña está presente en diversas obras narrativas modernas, tales como “La última visita del caballero enfermo”, de Giovanni Papini, “Las ruinas circulares” y “El episodio del enemigo”, de Jorge Luis Borges, y “El soñado”, de Juan José Arreola, por mencionar algunos. Los sueños premonitorios, por su parte, son materia literaria desde las primeras producciones de la humanidad y se encuentran en *Gilgamesh*, la primera epopeya de la historia, así como en diversos pasajes bíblicos.

La interpretación de los sueños, de Artemidoro, fue un importante libro de consulta desde el siglo II y, de acuerdo con Freud, quien define los sueños como “la actividad anímica del durmiente durante el estado de reposo”,²²⁶ en la antigüedad clásica éstos “se hallaban en relación con el mundo de seres sobrehumanos de su mitología, y traían consigo revelaciones divinas o demoniacas”,²²⁷ con la intención de anunciar el porvenir.

²²⁶ S. Freud, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza, 2013, p. 17.

²²⁷ *Idem*.

George Steiner, por su parte, nos recuerda que: “Los sueños de faraones, los sueños, a veces estimulantes, a veces amenazadores, de reyes y guerreros, tales como los cuenta la Biblia, el sueño de Amílcar, el de Escipión, los innumerables sueños que relata Plutarco en sus *Vidas*, se consideran hechos históricos”.²²⁸ Merino, defensor afanoso del mundo onírico, apunta: “Toda la historia, desde Nabucodonosor hasta Abraham Lincoln, pasando por Alejandro, está llena de sueños premonitorios.”²²⁹ Y agrega que durante mucho tiempo, el sueño era otra realidad, “siempre presente e importante en la vida, una realidad que incluso llegaba a imaginarse como envolviendo las demás realidades”.²³⁰ Afirmación que, como se verá, se convierte en la premisa de muchas de sus narraciones.

El brevísimo relato “Sueño de la mariposa”, de Chuang Tzu, que transcribimos a continuación, es otro de los pilares de esta tradición, y el leitmotiv de uno de los cuentos de Merino, “Papilio Síderum”: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu”.²³¹ Estas líneas, en sus diferentes versiones, han cautivado a escritores y estudiosos de la temática. Sobre la dificultad de saber si en un momento dado nos encontramos en el mundo de la vigilia o en el de los sueños, Roger Caillois ha escrito: “[...] como ocurre necesariamente que los confundimos con la realidad, al menos cuando soñamos, no podemos tener la certeza, cuando no soñamos, de no confundir a la inversa la realidad con los sueños”.²³² Para el sociólogo francés, la incertidumbre de si un recuerdo fue real o soñado es recurrente y, en algunos casos, inevitable: “Más de una vez me ha

²²⁸ G. Steiner “¿Los sueños participan de la historia? Dos preguntas para Freud”, *Revista de la Universidad de México*, no. 30, octubre de 1983, p. 8.

²²⁹ J. M. Merino, “Los límites de la ficción”, en *Ficción perpetua*, Palencia, Menoscuarto, 2014, p. 91.

²³⁰ *Idem*.

²³¹ C. Tzu, “El sueño de la mariposa”, en J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, *op. cit.*, México, Debolsillo, 2014, 148.

²³² L. Wiegner, *Les Pères du Système Taoïste*, París-Leiden, 1950, p. 227, en R. Caillois, *La incertidumbre que nos dejan los sueños*, Buenos Aires, Sur, 1957, p. 7.

ocurrido comprender de repente que había confundido ficción con realidad. He dejado bruscamente de buscar en mis bolsillos el cortaplumas que estaba seguro de haber comprado en una papelería.”²³³

En *La incertidumbre que nos dejan los sueños*, Caillois también se detiene en el microrrelato de Chuang-Tzu, y en la glosa de L. Wieger, la cual señala sobre el hombre/mariposa que no se trata de dos individualidades reales ni de una transformación de una en otra, sino que: “Ha habido dos modificaciones irreales del ser único, de la norma universal, en la cual todos los seres en todos sus estados son uno.”²³⁴ Siguiendo esta línea, podría afirmarse que las duplicidades derivadas tanto de las metamorfosis como de la existencia del ser humano durante la vigilia y durante los sueños, no son más que distintas versiones del mismo individuo. Como si la vida del ser humano mientras duerme, con todo lo que en ella acontece, fuera una continuación o una existencia paralela de lo que le ocurre durante el día. Esta aseveración, que coincide con la poética de Merino, es en sí misma disruptiva, pues, como asevera Freud, históricamente “nuestras aventuras oníricas se nos muestran como algo ajeno a nosotros, intercalado entre dos fragmentos homogéneos y subsiguientes de nuestra vida.”²³⁵

En *Las mil y una noches*, por su parte, aparece el tema del dormido despierto, en la historia de Abul-Hasán. En ésta, el protagonista recibe en su casa al califa Harún Al-Raschid, a quien no reconoce por su disfraz, y el monarca, tras hablar con él y apreciar la nobleza de su espíritu, decide hacerlo califa por un día. Al despertar, Abul-Hasán, creyendo que realmente ésa es su condición —gracias a las argucias del califa y de sus súbditos—, toma una serie de medidas en contra de los abusadores de Bagdad y, cuando vuelve a

²³³ *Ibidem*, 19.

²³⁴ *Ibidem*, p. 30.

²³⁵ S. Freud, *La interpretación de los sueños*, op. cit., p. 25.

despertar siendo un ciudadano cualquiera, no puede creerlo y reniega de su mala suerte hasta que el monarca le revela que todo se trató de una broma y le ofrece su amistad.

Esta historia, conocida y apreciada por Merino, remite a una de las obras cumbre del Siglo de Oro, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, a la que Merino se refiere como un “incontestable archivo genético de la literatura española, donde el juego de realidad y sueño, por encima de los originales propósitos religiosos, alcanza una extraordinaria dimensión existencial.”²³⁶ Previamente, Agustín de Rojas Villandrando había tratado el asunto en el cuento “Vivir soñando”, en el que hacen pasar por duque a un herrero, y Tirso de Molina vuelve a abordarlo en “Los tres maridos burlados”.

Estas narraciones están, asimismo, emparentadas con “El brujo postergado”, de Borges, quien retoma la trama de “El deán de Santiago”,²³⁷ del conde Lucanor, en donde se aborda el tema del hombre a quien se le ha concedido un favor y cuyos actos no saben corresponder a quien se lo otorgó. Por ello, el favor concedido desaparece y se revela que toda la bonanza no fue más que una ensoñación.

En *El Quijote*, Merino encuentra igualmente el tema del soñador y su sueño: “Alonso Quijano sueña ser Quijote y se convierte en don Quijote”.²³⁸ Para el escritor leonés, el personaje cervantino encarna el tema del soñador que se atreve a convertirse en su sueño, “en un salto que prueba su coraje, su entereza”.²³⁹ Es decir que, desde su perspectiva, las andanzas del Quijote no parten de delirios o alucinaciones; se trata de ensoñaciones que son consecuencia de un deseo por alcanzar un ideal. Cervantes, quien ha elucubrado las andanzas del personaje mediante una inmensa capacidad imaginativa, parte,

²³⁶ J. M. Merino, “Los límites de la ficción”, en *Ficción perpetua*, *op. cit.*, p. 92.

²³⁷ Ejemplo 11: “De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Yllán, el gran maestro de Toledo”.

²³⁸ J. M. Merino, “Ecos y sombras del delirio quijotesco”, en *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 43.

²³⁹ *Idem.*

a su vez, de sus propias ensoñaciones, las cuales lograron convertirse en las narraciones sobre el caballero de la triste figura. Como apunta Gaston Bachelard: “La ensoñación de un soñador alcanza para hacer soñar a todo un universo.”²⁴⁰

Para José María Merino, así como los relatos son la primera forma ordenada del lenguaje y la inicial sabiduría consciente, los sueños constituyen la primera forma inconsciente de inteligencia. Esta última afirmación se basa en un artículo de Steiner en donde se afirma que si los animales soñaran, esos sueños “se engendrarían y se cumplirían fuera de toda matriz lingüística”.²⁴¹ Este argumento es relevante en la obra del autor leonés, puesto que reafirma su hipótesis de que los sueños no sólo son parte de la realidad, sino que son el antecedente del lenguaje humano y, por tanto, del pensamiento complejo que deriva, a su vez, en la creación de ficciones.

El tema de los sueños de seres no racionales ha llamado la atención de una diversidad de escritores y pensadores. En “Sueño del juicio”, Francisco de Quevedo cita el tercer libro de *De Raptu*, de Claudiano, en donde se menciona: “todos los animales sueñan de noche cosas como sombras de lo que tratan de día”,²⁴² y más adelante se cita a Petronio cuando afirma: “Et canis in somnis leporis vestigia latrat” [Y el perro sigue en su sueño las huellas de la liebre].²⁴³ En el caso de los seres humanos, la lengua trata de interpretar y de contar sueños, y de darle un orden a aquello que sentimos, imaginamos y tememos. Borges señala que “los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios”,²⁴⁴ y recuerda un ensayo de Joseph Addison de 1712 en donde se afirma que el alma humana, cuando sueña, es a la vez el teatro, los actores y el auditorio y, agrega el

²⁴⁰ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 2014, p. 99.

²⁴¹ G. Steiner, *op. cit.*, p. 7.

²⁴² F. de Quevedo, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993 [Clásicos Castalia, núm. 199], p. 124.

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ J. L. Borges, Prólogo a *Libro de sueños*, México, Debolsillo, 2015, p. 7.

escritor argentino, también el autor de la fábula que se escenifica.²⁴⁵ Sin embargo, algunas veces resultan tan ajenos y tenemos sobre ellos tan poco control que pareciera que somos simples espectadores.

Conviene aquí hacer una distinción entre los sueños —aquellos que tienen lugar mientras el individuo duerme— y las ensoñaciones. Los primeros surgen de la inconsciencia del ser humano, y las segundas —relacionadas con el tema cervantino— consisten en imaginar tramas y escenarios en donde interviene la conciencia. Para Bachelard, estas últimas son idealizaciones psicológicas profundas, obras de psicología creadora, puesto que involucran una narrativa y una capacidad imaginativa. Cuando esto ocurre, en sus palabras: “los juegos intermediarios del pensamiento y de la ensoñación, de la función psíquica de lo real y de la función de lo irreal se multiplican y se entrecruzan para producir esas maravillas psicológicas de la imaginación de lo humano.”²⁴⁶ Si bien los sueños también requieren una gran capacidad creadora por parte del soñador, como apunta Bachelard: “En sus ensoñaciones, el hombre es soberano”,²⁴⁷ pues tiene la libertad de imaginar y decidir cuanto acontece en su quimera.

El cuento titulado “La impaciencia del soñador” (*Cuentos de los días raros*), de José María Merino, aborda precisamente el tema de las ensoñaciones y la dificultad de llevarlas a cabo. El relato se sitúa en un mundo en donde el ingeniero y arquitecto Juan Bautista Antonelli²⁴⁸ logró volver navegables todos los ríos de la península Ibérica —el Ebro, el Duero, el Tajo, el Guadalquivir—, con el fin de que el Tajo enlazara la capital del imperio con el mar. El personaje principal, por su parte, en la época actual, busca implantar un

²⁴⁵ J. L. Borges, “La pesadilla”, en *Siete noches*, México, FCE, 1980, p. 47.

²⁴⁶ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 127.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 125.

²⁴⁸ Juan Bautista Antonelli (1527-1588) fue un ingeniero italiano. En la década de 1980 estudió la navegabilidad del río Tajo entre Lisboa y Toledo. Sobre su infructuosos intentos por llevar a cabo este proyecto, Ricardo Sánchez Candelas publicó la novela *Sólo navegaron sus sueños* (2002).

parque etnográfico en donde funcionen los instrumentos y las formas de trabajo anteriores al maquinismo industrial. El relato refiere cómo Antonelli logra su sueño exponiendo su idea a Felipe II, quien la acepta a pesar de las burlas cortesanas, que eventualmente fueron acallándose.

En la diégesis principal, el protagonista no recibe una respuesta concreta a su proyecto, y el relato concluye con las siguientes líneas: “La batalla no está perdida, aunque todavía le corresponda vivir muchas horas esa impaciencia ardorosa de luchar por los sueños. ‘Deséame suerte, Antonelli’, murmura.”²⁴⁹ El tono optimista de la narración adquiere un cariz pesimista pues, como sabemos, la obra del italiano nunca llegó a ejecutarse. El cuento describe dos ensoñaciones distintas, la del personaje principal, quien urde un proyecto para hacer más grande y famosa su ciudad adoptiva, y la del narrador, quien recrea un universo en donde la obra de Antonelli se llevó a cabo y los ríos españoles son navegables y conducen al océano Atlántico.

Una mirada más personal sobre el tema de los sueños se nos ofrece en el diario nocturno *Tres semanas de mal dormir*, en donde Merino registra la crónica de sus sueños en breves momentos de lucidez a media madrugada, presa del insomnio. Carme Riera destaca en el prólogo la fecunda faceta de soñador del leonés, y uno de los epígrafes lleva la firma de Eduardo Souto y reza: “No hay cielo ni infierno, sólo purgatorio; es esto.”²⁵⁰

El “nocturnario” recoge los sueños de José María Merino a lo largo de veintiún noches, así como observaciones sobre sus circunstancias —la hora, en dónde se encuentra, el clima— y una serie de reflexiones sobre el mundo onírico tales como: “El sueño es un idioma que el soñador conoce muy parcialmente, y acaso el intento de registrarlo cuando se

²⁴⁹ J. M. Merino, “La impaciencia del soñador”, *Historias del otro lugar*, Barcelona, Debolsillo, 2015, p. 464.

²⁵⁰ J. M. Merino, *Tres semanas de mal dormir*, Barcelona, Seix Barral, 2006, p. 3.

acaba de producir pertenezca todavía al territorio confuso del sueño, más que al de la vigilia”.²⁵¹ También se asevera que el mundo onírico no es menos certero que los sucesos de la vida diurna, pues estos últimos: “proporcionan una sensación intensa de literatura vivida, literatura que se nos incorpora de forma misteriosa para convertirse en vida misma; en ellos hay atmósferas, intuiciones, temores, elaboraciones a través de la imaginación [...],”²⁵² y que “la vida es en sí misma un insomnio”.²⁵³

En el diario también se aluden ciertas obras literarias, como “La sombra”, de Andersen, que Merino relaciona con su propia condición: “Pienso que el insomne crónico no es ni un dormido ni un despierto, sino una especie de sombra”.²⁵⁴ Y así, en una serie de entradas escritas en Madrid, Santander, Valdemorillo, León, Casablanca, Tetuán, El Escorial, Tánger y Rabat, se narran diversos sueños —de viajes, asaltos, mujeres desconocidas y recuerdos lejanos— y situaciones hiperbolizadas por el filtro de la noche.

Tres semanas de mal dormir constituye un magnífico puente entre la poética y la creación literaria del autor, y permite al lector conocer los demonios nocturnos que acechan al escritor y que, en muchas ocasiones, llegan a su narrativa en forma de las obsesiones de sus personajes o las tramas de sus relatos, o bien, como punto de partida de ensayos mucho más razonados y desarrollados.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 7.

²⁵² *Idem*.

²⁵³ *Ibidem*, p. 21.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 17.

4.1. Imbricación de los sueños y la vigilia en la obra meriniana

En la mayor parte de los cuentos de José María Merino en donde adquiere protagonismo el mundo onírico existe una interrelación entre los sueños y la vigilia, es decir, que lo soñado afecta la vida de los personajes, en el plano de lo real. En estos relatos se produce una metalepsis en donde lo onírico —que funciona a manera de metadiégesis— provoca alteraciones, en mayor o menor medida, en la diégesis principal. Merino ha afirmado en entrevista que su gusto por la interferencia del sueño y la vigilia proviene de su “lectura primeriza” de *El cascanueces y el rey de los ratones*, de E.T.A. Hoffmann,²⁵⁵ en donde lo ocurrido durante el sueño de María, la protagonista, tiene repercusiones en el plano real de la historia. Resulta interesante recordar, igualmente, que en el relato de Hoffmann no sólo se interrelacionan lo soñado y lo vivido, sino también la ficción, la cual se presenta al lector mediante la narración del padrino Drosselmeier. Gracias a esta puesta en abismo conocemos la historia de la princesa Pirlipat, víctima de un hechizo provocado por los ratones del castillo, la cual conmueve de tal modo a la protagonista de la diégesis principal que decide casarse ella misma con el Cascanueces, cuya valentía conoció primero en el mundo onírico. Este complejo entramado ejemplifica la relación entre vigilia, sueño y ficción que se presentará en varios de los cuentos del autor leonés.

En el ensayo titulado “Relatos de sueños y relatos fantásticos”, Rosalba Campra se propone identificar el papel de los sueños en la constitución de la realidad de un relato, y para ello establece una analogía entre un texto y un tejido que puede clasificarse con base en dos parámetros. El primer grupo estaría conformado “por aquellos relatos en los que sueño y vigilia se encuentran en un mismo nivel, desempeñando una función análoga a la

²⁵⁵ J. M. Merino, “Entrevista con Francisca Noguero”, en *Fulgores de Ficción*, Ediciones Universidad de Valladolid, 2016, p. 18.

de la trama y la urdimbre que, al entretorse perpendicularmente, forman una única superficie, compacta y de densidad regular”.²⁵⁶ En estos casos, sueño y vigilia forman parte de la realidad por igual, paralelamente. Si bien lo soñado puede influir en la vigilia del personaje —despertar recuerdos, constituir premoniciones— y viceversa —pues el mundo onírico obtiene el material para sus ficciones del día a día del durmiente—, las acciones de un plano diegético no afectan directamente al otro. En el segundo grupo, agrega Campra, se distingue “un doble nivel de realidad, que se manifiesta en el texto a la manera de un encaje: planos y oquedades dejan entrever un fondo, constituido por una materia de otra clase.”²⁵⁷ Si bien en ambos casos el resultado es una superficie homogénea, en el primero el mundo diurno constituye la urdimbre sobre la que el sueño entretorse la trama, mientras que en el segundo se presenta una serie de inversiones en el sentido en que corren los hilos, como explica la escritora argentina. Dichas inversiones se convierten en irrupciones en el plano de realidad que dan como resultado inquietantes narraciones fantásticas.

En este apartado abordaremos relatos de Merino del segundo grupo, en los cuales, como se verá, el entrecruzamiento entre sueño y vigilia tiene un carácter conflictivo. Uno de ellos es “Papílio Síderum”, cuyo narrador y protagonista, un profesor de literatura, recuerda haberse convertido una noche en una mariposa gigante —junto con muchos otros seres humanos que nacieron durante “el año del cometa”— y, tras haber sido incapaz de volar para abandonar este mundo, vuelve a transformarse en hombre. El profesor nunca logra dilucidar si efectivamente vivió esa transformación o si se trató de un sueño, ambigüedad que resulta pertinente dentro de las estrategias narrativas del género fantástico. No sabe si es un profesor que soñó que era mariposa o una mariposa que sueña que es un

²⁵⁶ R. Campra, “Relatos de sueños y relatos fantásticos”, *Les Ateliers du SAL*, 1-2, 2012, p. 33.

²⁵⁷ *Idem*.

profesor, y su confusión es la del cuento de Chuang-Tzu, la de Abul-Hasán y la de Segismundo.

El hecho de que la transformación sea en una mariposa no es trivial. Borges apunta que el arte del cuento de Chuang-Tzu radica justamente en el empleo de esta palabra, y que si hubiera escrito: “Chuang Tzú soñó que era un tigre y no sabía si al despertar era un hombre que había soñado ser un tigre o un tigre que había soñado ser un hombre, la historia perdería toda su fuerza; porque el tigre sugiere velocidad.”²⁵⁸ Para Borges, la mariposa concuerda con el carácter onírico de nuestra vida, y agrega: “es frágil como el sueño.”

José María Merino inserta a su personaje en esa tradición de soñadores en donde la realidad y el mundo onírico se mezclan a tal grado que resulta difícil discernir qué es lo verdadero. Como apunta en uno de sus ensayos: “Los viajes de la memoria y de los sueños nunca son seguros, porque la propia realidad es ambigua e inasible, pero son capaces de llevarnos con bastante fidelidad al pasado, e incluso hacernos visitar lugares que no pudimos o no quisimos conocer cuando los vivimos.”²⁵⁹ Para Merino, los sueños forman parte decisiva de lo que somos aunque se opongan a las reglas de la vigilia; no son una ficción independiente del ser humano que somos durante el día, sino parte constitutiva de éste. Por ello, afirma: “no podemos decir, insisto, que los sueños no sean un producto directo de nuestra realidad, e incluso su ámbito más íntimo, me atrevería a añadir.”²⁶⁰

En “Papilio Siderum” se combinan sueño, mito y lenguaje, tres de los grandes ejes temáticos del escritor leonés. El narrador tiene una experiencia que juzga onírica relacionada con el mito ancestral de la trascendencia humana, y decide dejar su testimonio por escrito en primera persona, para que “resulte irrelevante que todo haya podido ser

²⁵⁸ J. L. Borges, *La literatura fantástica*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1967, p. 10.

²⁵⁹ J. M. Merino, “El narrador narrado”, en *Ficción continua, op. cit.*, p. 22.

²⁶⁰ J. M. Merino, “La impregnación fantástica: Una cuestión de límites”, en *Ficción continua, op. cit.*, p. 90.

efecto de una larga alucinación.”²⁶¹ Ya se ha mencionado el poder que Merino otorga a los sueños dentro de su narrativa. En cuanto al aspecto mítico, éste se relaciona con la influencia oriental de la narración, la cual es reconocible gracias al citado cuento de Chuang Tzu. Se trata, como en otros relatos en los que seres humanos se transforman en animales, de un caso de deshumanización; sin embargo, a diferencia de aquellas historias en las que ésta tiene un sentido negativo, de degradación, como ocurre en el *Rinoceronte*, de Ionesco, en donde la conversión simboliza la enajenación del hombre, aquí la transformación adquiere un sentido positivo. Dejar de ser un hombre atado a la Tierra, poder volar, ser libre. Como afirma Antonio Liberal: “Especialmente arraigado a la condición humana se halla el deseo de superar su condición natural (temporal).”²⁶² Y en este afán de trascendencia, los nacidos durante el año del cometa, como es el caso del protagonista, tienen la posibilidad de superar los límites de su estado natural.

En uno de sus ensayos, Roger Bartra se refiere a las manifestaciones de la alteridad que se han consolidado en los últimos dos siglos. Una de ellas, a la que denomina “otredad oriental”, se refiere a “seres, ideas, sensaciones e imágenes teñidas de romanticismo que habitan un espacio mítico que no sólo se halla al Este, sino que además está lleno de resonancias antiguas.”²⁶³ En la narración, este espacio mítico parece destinado a ciertos elegidos y significa una posibilidad de escape, a la que sólo algunos pueden acceder, de un mundo corrompido. Bartra agrega que: “En el Oriente no sólo hay una sensibilidad diferente, sino que nos imaginamos que allí subsisten vasos que comunican con la sabiduría pagana antigua, conexiones que la sociedad occidental moderna habría roto hace mucho

²⁶¹ J. M. Merino, “Papilio Siderum”, en *Historias del otro lugar, op. cit.*, p. 608.

²⁶² A. Liberal, *Metamorfosis*, Madrid, Akal/Clásica, 2003, p. 19.

²⁶³ R. Bartra, “El Otro y la amenaza de transgresión”, *Desacatos*, núm. 9, primavera-verano, 2002, p. 4 (edición digital).

tiempo.”²⁶⁴ Se trata, entonces, de un intento por regresar a un estado premoderno de la civilización que se metaforiza mediante la transformación de seres humanos en insectos, seres mucho menos desarrollados que nosotros físicamente, pero que simbolizan la posibilidad de una sociedad libre de corrupción y enajenación.

En cuanto al aspecto concerniente al lenguaje, el narrador del cuento —profesor de literatura—, apunta: “Los sueños y los sucesos, que al producirse son un mero pasar, un movimiento más entre los innumerables que van consumiendo sin pausa el azar y el caos, únicamente existen de verdad al ser contados, porque sólo entonces consiguen un perfil discernible.”²⁶⁵ Por ello decide escribir su experiencia, para unificarlos y darles consistencia, acuciado por el riesgo de olvidarla. Relata que aquella mañana soñó con el “cuento chino” y con “ese otro cuento brevísimo”, refiriéndose a la famosa narración de Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Se da cuenta de que en ambos casos están presentes una metamorfosis y un sueño, y luego descubre que se trataba de una premonición de lo que ocurriría después.

Tras varias analepsis sobre su infancia y la descripción de inquietantes hechos ocurridos durante la aparición de cometas en el pueblo materno, comienzan los indicios de su inminente transformación y vuelven las reflexiones literarias, esta vez sobre *La metamorfosis* de Kafka, novela con la que también está emparentado el relato: “Recordé la famosa novela y me pregunté si estaría yo también convirtiéndome en un monstruoso insecto, aunque mi transformación perteneciese más al territorio de las propias fantasías y figuraciones que al de la verdadera experiencia física.”²⁶⁶ Las descripciones de su gradual

²⁶⁴ *Idem.*

²⁶⁵ J. María Merino, “Papilio Siderum”, *op. cit.*, p. 616.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 624.

mutación se intercalan continuamente con alusiones al cuento chino, al dinosaurio, al insecto kafkiano y, más adelante, al tema del dormido despertado.

Luego se produce, en una terraza, su transformación en mariposa de la mano de Elisa, su compañera de la infancia, pero él no es capaz de emprender el vuelo, cae y vuelve a convertirse en hombre: “algo en mí debió fallar desde el principio, una amnesia que nunca me permitió reconocer mi doble naturaleza [...] yo he vivido siempre como un ser humano, con esperanzas puestas en cosas pequeñas y a corto plazo, con satisfacciones cotidianas de afanes menudos”.²⁶⁷ En estas líneas se vislumbra la insignificancia de la existencia humana y sus pequeños placeres y labores, su incapacidad para alcanzar la trascendencia —el mito— y la resignación con que el personaje se acostumbra a ella refugiándose en la literatura y en la escritura. Enrique Turpin observa en la cita anterior “la frustración del hombre adulto, incapaz de dar luz a la criatura que habita en su interior”.²⁶⁸ Así que la creación literaria, ordenadora del mundo, se convierte en un asidero del personaje y, como él afirma, le permite descubrir algunas claves para comprenderse a sí mismo e incluso entender lo que le sucedió.

La incapacidad del personaje de dar el salto y lograr el sueño nos remite a lo escrito por Merino en uno de sus ensayos sobre el Quijote, en donde aplaude el valor de Quijano de convertirse en su sueño. En ese mismo texto recuerda el lamento de Borges de “ser un Quijano que no se ha atrevido a convertirse en Quijote, a dar el salto transmutador.”²⁶⁹

Las líneas finales de “Papilio Síderum” remiten, una vez más, a los motivos literarios que revolotean en la mente del profesor, quien busca en vano una flor de

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 623.

²⁶⁸ E. Turpin, “El territorio de la fábula”, en I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa. José María Merino*, Madrid, Centro de Investigación de Narrativa Española-Arco/Libros, 2005, p. 180.

²⁶⁹ J. M. Merino, “Ecos y sombras del delirio quijotesco”, *op. cit.*, p. 43.

Coleridge²⁷⁰ que lo ayude a discernir lo ocurrido: “Acaso he soñado que era una mariposa. Pero no hay ahora nada alrededor de mí que me recuerde mi sueño. Estoy en la vigilia, y me descubro convertido en un hombre de carne y hueso”.²⁷¹

Una imbricación similar ocurre en el cuento “La voz del agua”, en donde el ruido de un helicóptero nocturno le recuerda a Eva, una mujer a punto de dormirse, el fluir del agua en una peña descubierta en sus recientes vacaciones con su pareja. No se menciona el lugar preciso, pero se habla de construcciones escalonadas, de ciudades ancestrales en una cordillera gigantesca, de vegetación exuberante y de culturas que “hasta la invasión del pensamiento histórico, fueron expresión inteligente de la propia naturaleza”,²⁷² de donde puede deducirse que se trata de una civilización precolombina.

Este cuento plantea la existencia de dos realidades paralelas, una en el mundo de la vigilia y otra en el mundo onírico, las cuales se entrelazan de forma similar a “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar. Tras una velada en la que Eva y Álvaro estuvieron mostrando las fotos del viaje a sus amigos, ambos se van a la cama. Él se duerme pronto, pero ella, influida por el ruido de un helicóptero cercano, recrea en la duermevela una serie de sucesos de cuando aún estaban en aquellas ruinas lejanas: Álvaro dando un traspie y cayendo en una oquedad, un intento de rescate y, finalmente, su muerte. Luego ella despierta y constata que su pareja sigue a su lado. Sin embargo, el sobresalto hace que vaya a la sala y mire una vez más las fotos del viaje. Para su sorpresa, las últimas imágenes han desaparecido y sólo queda el celuloide velado.

²⁷⁰ “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado ahí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” S. T. Coleridge, J. L. Borges, *Libro de sueños*, México, Debolsillo, 2015, p. 67.

²⁷¹ J. M. Merino, “Papilio Siderum”, *op. cit.*, p. 633.

²⁷² J. M. Merino, “La voz del agua”, en *Historias del otro lugar, op. cit.*, p. 537.

Cuando vuelve a dormir continúa la trama de la historia funesta y se narra cómo sacaron de la oquedad el cadáver de su marido y la manera en que ella siguió con su vida como si fuera una autómatas. Más adelante, presumiblemente en un momento en que Eva vuelve a quedarse dormida, la narración paralela da un giro y ella cae también al fondo del hoyo, en la cambiante analepsis. Mira a Álvaro, sin conocimiento y con sangre en la nuca, y piensa en la manera de salir de ahí. Al final del relato, tras la descripción de un Álvaro moribundo al lado de Eva en la metadiégesis, ella despierta: “El helicóptero otra vez, pensó, mientras acariciaba las espaldas de Álvaro.”²⁷³

La influencia de elementos externos en el sueño ha sido ampliamente estudiada, sobre todo aquella relativa a los sonidos, la alimentación, las condiciones ambientales y la postura del individuo. Freud incluso dedica un apartado de *La interpretación de los sueños* a sus diversos estímulos y fuentes partiendo de la idea popular de que los sueños vienen del estómago. Más adelante describe experimentos de hombres en reposo a quienes hacen cosquillas, vierten agua en el rostro, calientan partes del cuerpo, modulan la luz del entorno o dan fragancias a oler, todo con el fin de descubrir la influencia de los factores externos en el sueño.²⁷⁴ La conclusión obtenida es que el cerebro humano es capaz de crear, en cuestión de segundos, historias acordes con las percepciones sensoriales del durmiente. En ese sentido, resulta razonable que Eva, quien escucha el ruido de una hélice y un motor, recree en la duermevela una trama en la que se escucha un sonido similar y lo relacione con un recuerdo reciente. Sin embargo, el tono amenazador y angustiante que adquieren sus sueños, además de las aparentes consecuencias que tienen en su vida diurna, los convierten en verdaderas pesadillas con tintes fantásticos.

²⁷³ *Ibidem*, p. 543.

²⁷⁴ S. Freud, *La interpretación de los sueños*, op. cit., pp. 39-66.

Antiguamente se creía que éstas provenían de demonios, como acusa la etimología de la palabra en otros idiomas como el inglés: *nightmare*, que si bien desde hace siglos se traduce como “la yegua de la noche”, originalmente surge de *niht maere*: “el demonio de la noche”, lo que coincide con la raíz del francés *couchemar*, que proviene de *coucher*, “presionar”, y mar, “espíritu nocturno”. En latín, por ejemplo, el término es *incubus*, es decir, “el demonio que oprime al durmiente y le inspira la pesadilla,”²⁷⁵ de acuerdo con Borges. Y algo similar ocurre con la palabra alemana *Alp*, que se refiere al elfo y a la opresión de éste. En cuanto a la palabra española, los diccionarios etimológicos que la incluyen se limitan a describirla como diminutivo de “pesada”, lo cual también podría relacionarse con un peso que oprime al soñador.

El diccionario de la RAE define “pesadilla” como “ensueño angustioso y tenaz” en su primera acepción, y en la segunda como una “opresión del corazón y dificultad de respirar durante el sueño”, y mantiene también el término ‘mampesada’, sinónimo de pesadilla, ya en desuso, proveniente de “mano” y “pesada”. El *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, por su parte, define ‘pesadilla’ como “un humor melancólico, que aprieta el corazón con algún sueño horrible, como que se carga encima un negro, o caemos en los cuernos de un toro, etc.”²⁷⁶ Como vemos, la mayoría de las etimologías y definiciones de estos sueños inquietantes coinciden en la influencia de un estímulo externo, una presión, la cual provoca angustia en el durmiente y puede convertirse en verdadero terror e hiperbolizarse al creer que nos encontramos en el mundo de la vigilia.

En “La voz del agua”, la incertidumbre del plano diegético en donde se encuentran los personajes tras un primer despertar hace que la pesadilla adquiera un cariz siniestro, y la

²⁷⁵ J. L. Borges, “La pesadilla”, *op. cit.* p. 41.

²⁷⁶ S. de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez impresor, 1611 (versión digitalizada).

zozobra continúa en el ir y venir de un plano a otro, pues la pesadilla tiene continuidad y no concluye cuando el lector cree que Eva finalmente ha despertado. El final feliz del relato, no obstante, con la pareja sana y salva en la cama, lo aleja de la fantasicidad de “La noche boca arriba”, pero no deja de incluirlo en el universo de lo extraño o lo siniestro, dada la duda presente en buena parte de la narración, la cual impide saber a ciencia cierta si se trata de un sueño o del regreso al plano de lo real. No se indica en el texto que la protagonista está dormida cuando se menciona, por ejemplo: “Transcurrieron la oscuridad de la noche y la claridad de otra jornada. Con el nuevo atardecer, Álvaro ya casi no respiraba. Ronca de gritar pidiendo socorro, ella se había tumbado al lado de Álvaro y apretaba su cuerpo contra el de él.”²⁷⁷ Esta narración no sigue la línea de los relatos oníricos y no está conformada por imágenes inasibles o confusas de lugares indeterminados. Todos los fragmentos del cuento que aparentemente constituyen el mundo onírico están narrados de una manera coherente, sin titubeos ni elementos sobrenaturales, como si fueran parte de una realidad alterna. Pareciera que en cualquier momento se trastocarán las realidades y la protagonista quedará atrapada en la oquedad de la lejana peña junto con su marido.

Resulta curioso que en este tipo de cuentos no se cumple la sentencia de Borges cuando afirma: “No podemos examinar los sueños directamente. Podemos hablar de la memoria de los sueños. Y posiblemente la memoria de los sueños no se corresponda directamente con los sueños.”²⁷⁸ No obstante, la literatura permite una transcripción exacta de lo soñado por los personajes, y José María Merino aprovecha esta circunstancia para reproducir detalle a detalle el recorrido de la pareja de esta historia: el fortín, la floresta exuberante, la maleza, la escalinata desmoronada, etcétera. Recrea una pesadilla en donde

²⁷⁷ J. M. Merino, “La voz del agua”, en *Historias del otro lugar*, op. cit., p. 543.

²⁷⁸ J. L. Borges, “La pesadilla”, op. cit. p. 36.

las cosas no parecen ser algo más o recuerdan un paraje o un rostro conocido sin serlo, como en los sueños habituales; se trata de escenarios y objetos vistos con la misma lucidez que permite la luz del día.

En el ensayo “La pesadilla”, Borges alude a la mención del antropólogo James George Frazer de que los salvajes —no se especifica cuáles— no distinguen entre el mundo diurno y el onírico: “Para ellos, los sueños son un episodio de la vigilia”,²⁷⁹ escribe. Más adelante, tras relatar una anécdota en la que su sobrino le pregunta qué estaba él haciendo en una casita en el bosque en uno de sus sueños, el escritor argentino plantea la hipótesis de que para los niños y los salvajes los sueños son parte de la vigilia, mientras que para los poetas y los místicos, en cambio, es posible que la vigilia sea un sueño. Para ejemplificarlo cita el título de la famosa obra de Calderón de la Barca y la igualmente conocida línea de *La tempestad*, de William Shakespeare, que traduce libremente como: “estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños”,²⁸⁰ entre otras referencias. Como podemos apreciar, tanto en los cuentos como en los ensayos de José María Merino, ambas aseveraciones son ciertas. Para él, los sueños son parte de la vigilia —por ser parte de la realidad— y, a la vez, la vigilia bien puede ser un sueño. “La vida como sueño” es, para Merino, “un viejo mito fijado en España [...] aunque parece que lo hemos olvidado y que lo nuestro es sólo el ‘realismo’”,²⁸¹ agrega.

Si bien en “La voz del agua” no ocurre ningún hecho extraordinario que transgreda las leyes de la legalidad en la metadiégesis, en términos de Ana María Morales, existen ciertos detalles que crean un ambiente propicio para la aparición de un portento, como la alusión a la Puerta de la fortaleza, siempre con mayúscula, así como la mención de que

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 38.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 39.

²⁸¹ J. M. Merino, “Entrevista con Francisca Noguerol”, *op. cit.*, p. 49.

parecía “como si los constructores de aquellos muros de piedra de talla enigmática y compleja estructura no hubieran pertenecido a lo mortal [...] aquel orden no mostraba tanto una señal de muerte como un sueño impenetrable.”²⁸² Asimismo, se habla del posible valor sagrado del peñasco en donde quedan atrapados y de un extraño rumor que se hace más fuerte en ciertos puntos. Álvaro, al darse cuenta de lo místico del entorno, afirma: “Hay que reconocer que la naturaleza colaboraba con las culturas míticas”.²⁸³ A lo largo del relato hay una serie de elementos que contribuyen a la aparición del hecho fantástico, el cual ocurre ya en su país de origen, como si se hubieran llevado a casa aquella perturbadora voz del agua.

Al final, lo presagiado por el sueño no sucede en el plano real, pero queda la cuestión de la desaparición de las fotografías, las cuales funcionan como flor de Coleridge aunque se trate de un suceso que podría incluirse dentro del plano onírico en el conjunto de la historia, algo ocurrido en un falso despertar. Rosalba Campra señala que de las distintas posibilidades de concomitancia de lo onírico y lo diurno, encuentra especialmente significativas: “las historias que cuestionan la distinción entre estos dos mundos, postulando trasiegos, deslizamientos, entrevisiones que vuelven fluctuantes los bordes [...] y dejan a veces, como testimonio de esta fluctuación, algún objeto de un mundo en el otro.”²⁸⁴ En “La voz del agua” nunca se esclarece si las imágenes reaparecieron sobre el papel fotográfico, pero no cabe duda de que Eva no ha tenido una pesadilla ordinaria ni de que el origen de estos sueños está relacionado con el misticismo de la fortaleza y hace tambalearse una realidad aparentemente sólida.

²⁸² J. M. Merino, “La voz del agua”, en *Historias del otro lugar*, op. cit., pp. 536-537.

²⁸³ *Ibidem*, p. 539.

²⁸⁴ R. Campra, op. cit., p. 35.

Es significativo, asimismo, el hecho de que tanto en “La voz del agua” como en “Papilio Siderum” los mundos oníricos aludan a culturas ajenas al mundo español de los protagonistas. En el primer caso, el sueño transcurre en una de las culturas precolombinas a las que Merino se ha referido como lugares sin tiempo y cuyo exotismo ha alimentado muchas de sus narraciones, y en el segundo acude a lo oriental en busca de la pureza, pues, desde su perspectiva: “La lógica occidental está trivializando cada vez más lo sagrado. Se están destruyendo los sustratos míticos de la humanidad, ya veremos a cambio de qué.”²⁸⁵

En dos de las narraciones incluidas en *Cuentos del reino secreto* el hecho sobrenatural ocurre durante el reposo de los protagonistas. En “La noche más larga”, se narra la experiencia de un hombre durante una improvisada visita a León, ciudad que había abandonado veinticinco años atrás, y en donde vivió su mocedad. Al recorrerla recuerda a su novia de aquel entonces, con quien iba al cine y se tomaba de la mano en los momentos culminantes de su amor. Visita a su amigo Lino y cena con él y otros amigos de su juventud, con quienes rememora a los personajes del barrio. Entre ellos estaba Gundo, quien murió en las calles, como vagabundo, después de una inexplicable desaparición de muchos años. Se decía que había abandonado a su familia para irse a América, en donde estuvo todo ese tiempo. Pero él tenía una versión extraordinaria e increíble de los hechos. Contaba que una madrugada salió de caza, lo atrapó una tormenta y, para protegerse, acudió a una vivienda con techo de paja en donde había tres mujeres, quienes lo invitaron a cenar y a pasar la noche. Cuando despertó, estaba solo y las barbas le llegaban casi a las rodillas; su escopeta estaba oxidada y su ropa, hecha jirones. Al volver a la ciudad, notó que todos sus conocidos habían envejecido, y nadie creyó su historia. Habían pasado veinte años.

²⁸⁵ J. M. Merino, “Identidad y mestizaje”, en *Ficción perpetua*, op. cit., 2014, p. 68.

Al final de la velada, el protagonista se despide de sus amigos en el barrio de La Condesa, en donde da un paseo y se queda dormido en una banca. Al despertar, todo está muy animado, escucha la música de los caballitos y gritos de niños jugando. Y ve acercarse a la novia de su juventud, con un vestido amarillo. Y él se siente lleno de gozo: “Porque era sábado, y verano, y tenía cinco duros en el bolsillo y toda la tarde, junto a ella, por delante.”²⁸⁶ El sueño, en este relato, funciona como detonante de una alteración de la temporalidad, otra de las estrategias narrativas recurrentes en la obra de Merino, que también se aprecia en cuentos como “La casa de los dos portales”, “El niño lobo del cine Mari” y “La tropa perdida”, por mencionar algunos. No se relata lo ocurrido dentro del sueño de los personajes, por lo que no hay una imbricación entre el mundo onírico y el diurno, pero no cabe duda de que el reposo y la inconsciencia han propiciado la aparición del hecho sobrenatural que se manifiesta cuando ellos despiertan.

El cuento tiene como antecedente a la leyenda de San Virila, según la cual, un abad nacido en el siglo IX se quedó dormido mientras escuchaba el canto de un ruiseñor junto a una fuente un día de primavera. Al volver al monasterio de Leyre, en Navarra, no reconoció a ninguno de los monjes que lo habitaban. Tras explicarles quién era y buscar su identidad en los archivos, se descubrió que el abad Virila había desaparecido trescientos años antes. Se trata de un caso más en donde José María Merino retoma las leyendas españolas para construir un relato fantástico. Si bien la historia del abad forma parte de lo “maravilloso cristiano”, que permite la existencia de los milagros, en el cuento del leonés se presenta un hecho sobrenatural que transgrede el plano de lo real y se inserta en el territorio de lo fantástico.

²⁸⁶ J. M. Merino, “La noche más larga”, en *Historias del otro lugar*, op. cit., p. 54.

En “El soñador”, por su parte, un hombre despierta inmerso en un olvido total: de su identidad y del lugar donde se encuentra, “como si acabase de aparecer en una realidad recién creada, sin pasado ni precedente alguno.”²⁸⁷ Tras recordar quién es y dónde está, un muchacho se presenta en su casa para avisarle que está temblando en el pueblo, que el suelo se mueve y se abre “como si algo fuese a brotar de las entrañas de la tierra.”²⁸⁸ El hombre se viste y sale a ver qué ocurre, y todo cuanto describe tiene el tono irreal de las ensoñaciones: las calles están vacías y el horizonte está “envuelto en un celaje blanco, como una tela de araña.”²⁸⁹ Sigue recorriendo el terreno sobre el lomo de su mula y se encuentra con una nube de polvo que surge de la tierra, junto con lo que resulta ser una mano descomunal y medio antebrazo. Brotan también una rodilla y un pie gigantescos y, más adelante, una cabeza con los ojos cerrados. Entonces el protagonista se da cuenta de que el inmenso personaje está durmiendo, sumergido en alguna pesadilla, y de que está a punto de despertar. La brusquedad de sus movimientos remueve los árboles, el río y las colinas y, cuando abre los ojos, todo el paisaje desaparece para dar lugar a la penumbra matutina de una alcoba.

Si bien en este cuento nos enfrentamos con la descripción de un hombre que se despierta de un sueño y no con un fenómeno sobrenatural, la confusión inicial del protagonista, quien desde el principio cree encontrarse en el mundo de la vigilia, permite la aparición de un portentoso en un falso plano realista. El hecho de que tanto el mensajero como el señor de la casa se sorprendan tanto y sientan pavor por los movimientos telúricos distingue el relato de la narración de un sueño común, en donde los hechos fantásticos no provocan tal asombro a menos que constituyan una amenaza para el soñador. No obstante,

²⁸⁷ J. M. Merino, “El soñador”, *Historias del otro lugar*, op. cit., p. 196.

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 197.

la narración nos sitúa en un terreno resbaladizo que tanto interesó, entre otros, a Roger Caillois. Sobre la incertidumbre de si estamos verdaderamente despiertos o no, el sociólogo francés afirma: “Mientras soñamos, como no somos libres creemos necesariamente que estamos despiertos. Pero cuando estamos despiertos, todas las convicciones y, más aún, todas las vacilaciones son posibles. Podemos igualmente imaginarnos, convencernos, deducir que acabamos de soñar o, a la inversa, que no soñábamos.”²⁹⁰ Caillois no cesa de cuestionar la capacidad del individuo por distinguir cuándo está dormido y cuándo despierto, pues muchas veces, agrega, al recordar un hecho que en el presente nos resulta insólito, nos contentamos con decirnos: “He debido soñar”.

En las últimas líneas de “El soñador”, cuando se descubre que el protagonista estaba siendo testigo de su propio despertar, la revelación produce en él —así como en el lector— un gran desasosiego, pues el relato se había planteado desde el principio como los hechos ocurridos tras este momento. Bachelard señala sobre las posibilidades del mundo onírico: “El sueño abre en nosotros una morada para fantasmas. Por la mañana tenemos que barrer las sombras; a golpes de psicoanálisis hay que desalojar a los visitantes que se van quedando, e incluso hacer salir, de lo más profundo, a los monstruos de otros tiempos, al dragón y a la serpiente alada”.²⁹¹ Una de las adversidades que los personajes de Merino enfrentan en este tipo de relatos es, precisamente, la confusión sobre quiénes son realmente. Ya sea durante toda la narración, como en “Papilio Síderum”, o bien por un breve lapso de tiempo, en todos los casos está presente la ambigüedad de lo que es real y de lo que no lo es.

²⁹⁰ R. Caillois, *op. cit.*, p. 19.

²⁹¹ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 99.

“El soñador” podría clasificarse como un cuento perteneciente a lo extraño, de acuerdo con Todorov, ya que a pesar de no presentar un hecho insólito, resulta chocante y produce una reacción similar a la de los textos fantásticos.²⁹² Asimismo, Asunción Castro Díez apunta sobre este relato que el hecho de que el hombre despierte sin recordar su identidad: “pone de relieve la incertidumbre del ser humano cuando pierde la seguridad de sus referentes cotidianos en un mundo que percibe repentinamente extraño.”²⁹³ Es decir, que tanto los recuerdos como los espacios contribuyen a conformar la seguridad de los individuos y a construir su lugar en el mundo.

“Cautivos” (*El viajero perdido*) es uno de los mejores ejemplos de la narrativa de Merino en donde lo ocurrido en el mundo onírico tiene consecuencias y llega a confundirse con el ámbito de la vigilia. Primero se describe el despertar sexual de un adolescente que debe conformarse con acariciar las imágenes de la maja en algún libro y se obsesiona con descubrir la “sustancia de las mujeres”. Al mudarse de casa junto con su familia, conoce a sus nuevos vecinos, un hombre moreno y voluminoso y una hermosa mujer de cabello negro brillante. Y poco después comienzan los sueños.

En ellos descubre una cueva en un paraje monstruoso custodiada por una bestia. En el interior yace la vecina encadenada a un muro, entre una serie de telas y paños, y comienza una aventura amorosa que durará varios meses, pues en este mundo onírico el tiempo transcurre como en los paisajes reales y las estaciones se van sucediendo una a la otra. Para destacar lo vívido de estos encuentros y distinguirlos de los sueños comunes, el narrador describe meticulosamente las sensaciones del muchacho. Conoce la calidez de los

²⁹² T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 2009, p. 41.

²⁹³ A. Castro Díez, “La orilla oscura de la conciencia: El tema de la identidad en la narrativa de José María Merino”, en A. Encinar y K. M. Glen, *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, León, Edilesa, 2000, p. 233.

miembros de la mujer, “a qué sabía la saliva de su boca y cómo olía su piel. Suavidades, aromas, espesuras, todo se le iba descubriendo.”²⁹⁴ También se narra que al despertar se hallaba tan cansado como si realmente hubiera pasado en vela toda la noche y que “sus sueños tenían claridad de cosa vivida.”²⁹⁵

Un día se encuentra con la vecina fuera de su casa y nota que sus suaves labios “esbozaron la misma sonrisa con que lo recibía en sus noches de amor.”²⁹⁶ Percibe en sus gestos un mensaje de reconocimiento, y esa noche, en el sueño, ella lo recibe entre risas, como burlándose de su estupor al momento de hallarse en la vigilia. Durante su encuentro amoroso, él siente que todo tiene una apariencia de realidad, las pieles, las mantas, la luz del velón.

Más adelante, vuelve a encontrar a la mujer en el pasillo y aprecia el mismo reconocimiento de la tarde anterior y la misma disposición amorosa de siempre. Entran a la casa de ella, se besan y él percibe el mismo olor de sus sueños, así como los mismos sabores y las mismas sensaciones táctiles. Pero en un momento la puerta se abre con violencia, entra el marido furioso y saca al muchacho por la fuerza. Poco después la pareja abandona el edificio y el administrador comenta que vivían en una suciedad indescriptible, y que “había huesos mondos desparramados por el suelo, como en el cubil de las fieras.”²⁹⁷

En este cuento, el entrecruzamiento entre el mundo de los sueños y el de la vigilia se hace evidente, lo que implica que se trata de una narración fantástica en donde ocurre un hecho sobrenatural: que el muchacho y su vecina tengan sueños compartidos. Los guiños en el pasillo del edificio ya son indicios del mutuo reconocimiento, así como la inmediata

²⁹⁴ J. M. Merino, “Cautivos”, en *Historias del otro lugar*, op. cit., p. 230.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 231.

²⁹⁶ *Idem*.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 234.

disposición que muestran para un encuentro sexual. Igualmente, la descripción de los olores y las emociones ya conocidos sólo se explican mediante la aceptación del hecho insólito. Roger Caillois apunta: “Todos sabemos, por lo demás, que en los sueños todo es falso, traspuesto o prestado, salvo las emociones que sentimos en ellos y que son tan reales como las que experimentamos durante la vigilia.”²⁹⁸ Esta aseveración nos habla de la similitud de los sentimientos y sensaciones que pueden producirse en el mundo onírico, que en este caso conducen al enamoramiento de dos personas. Sin embargo, si bien en “Cautivos” los elementos del sueño son necesariamente traspuestos o prestados de la diégesis —la bestia como símbolo del marido celoso y las cadenas del cautiverio en el que vive la mujer—, no todo es falso, pues lo vivido y lo soñado se entrelazan en una sola realidad en donde los amantes deben combatir, sin éxito, al marido/fiera. La prueba de ello es, además de los olores y las caricias conocidos, los huesos mondos que la pareja deja en el departamento tras su partida.

Este relato encarna la configuración de una nueva realidad planteada por José María Merino cuando afirma:

[...] la verdad de los sueños tiene tantos derechos como la verdad de la vigilia. Pues, a mi juicio, no hay ámbito más apropiado que el de la ficción narrativa para que la realidad de la vigilia y la de los sueños se emparejen y engendren un nuevo ser, victorioso de la tiranía de esa lógica convencional que suele aprisionarnos, ceñida al día, al despertar, a lo cotidiano que quiere convencernos, obligarnos a aceptar que el tiempo es lineal y consecutivo, que los lugares son exactos e inequívocos y los personajes —las personas— individuales, diferentes y exclusivos.²⁹⁹

²⁹⁸ R. Caillois, *op. cit.*, p. 25.

²⁹⁹ J. M. Merino, “Novelar después de todo”, *Las nuevas letras*, núm. 5, 1986, págs. 37.

4.2. Los sueños y la ficción

Como parte de la reivindicación planteada por José María Merino de lo imaginario sobre lo real, incorpora a su paradigma de realidad el mundo onírico y el de la ficción, los cuales tienen un papel muy relevante en su narrativa. En uno de sus relatos, “Mundo Baldería”, estos dos elementos adquieren una importancia tal que el plano real termina siendo relegado a un universo gris de donde los personajes quieren escapar a toda costa. Como se verá, en este caso las repercusiones del mundo onírico en el diurno son contundentes.

El cuento comienza con la aparición en la vigilia de un hombre que visitaba en sus sueños al narrador, de forma recurrente —Fernando, un abogado divorciado—: “Había soñado algunas noches con él, pero aquella vez, cuando desperté, no desapareció.”³⁰⁰ Estas primeras líneas recuerdan al ya citado cuento de Monterroso e introducen al lector a un mundo, cuando menos, extraño. La aparición resulta ser su primo Lito, con quien de niño el protagonista leía novelas de ciencia ficción y quien había desaparecido años atrás sin dejar rastro. Lito le cuenta que ha venido desde Mundo Baldería, aquel planeta desértico de las novelas de su infancia, porque necesita su ayuda para combatir a los geriones, unos seres monstruosos que amenazan con destruir su mundo. Para ello necesita la fórmula de la macrobalita, a la que el protagonista puede acceder por medio de las novelas.

En un principio, Fernando no da crédito de lo ocurrido: “Comprendí entonces que lo que había creído un despertar había sido otra apariencia del sueño, y que el verdadero despertar se producía en aquel momento, cuando ya era hora de levantarse.”³⁰¹ En las páginas siguientes se describe la melancólica vida del protagonista, tan alejada de la lectura, quien recuerda con nostalgia los veranos que pasaba con su primo leyendo y

³⁰⁰ J. M. Merino, “Mundo Baldería”, en *Historias del otro lugar*, op. cit., p. 576.

³⁰¹ *Idem*.

comentando libros y tebeos. En las analepsis se narra también la dureza con que el padre de Lito lo trataba por su bajo rendimiento en la escuela, y cómo la desesperación del adolescente lo llevó a irse de la casa. Después de las subsecuentes apariciones de Lito en los sueños de su primo, envuelto en una armadura azul celeste, el narrador se convence de su existencia y decide ayudarlo a conseguir los libros: “Es sorprendente cómo los sueños pueden ofrecer tanta certeza. Desperté y me parecía sentir aún el sonido de su voz acuciante, vislumbrar todavía sus ojos muy abiertos, el brillo de aquella coraza que simulaba los abultamientos de su tórax.”³⁰² Tras este episodio, Lito lo presiona más y más para conseguir los libros, y Fernando ya no duda de su existencia, de que su primo escapó de la rigidez de su vida familiar y se fue a vivir a Mundo Baldería.

Este cuento reúne tres de los motivos cardinales en la obra de Merino: la imbricación del mundo onírico y la realidad, la correlación entre la ficción y la vida de los personajes y su amor por los libros. El relato se inserta, sin duda, en el segundo grupo de narraciones referidos por Campra, en donde existe un doble nivel de realidad y cuyo carácter conflictivo constituye su carácter dinámico. Se trata de: “una superposición inestable y no prevista por el sistema de realidad del texto”,³⁰³ en palabras de la investigadora, y, en definitiva, de un texto fantástico.

Finalmente, Fernando da con los libros gracias a un vendedor de la Cuesta de Moyano, en Madrid y obtiene la codiciada fórmula —araz, vatal, comonia, ustina—, pero no sólo ello, sino que decide acompañar a su primo en su aventura y ayudarlo a combatir a los geriones. Abandona su vida anodina y se dirige, junto con Lito, a uno de los cuatro accesos

³⁰² *Ibidem*, p. 579.

³⁰³ R. Campra, *op. cit.*, p. 35.

a Mundo Baldería: la entrada sur del Santiago Bernabéu. Una vez allí, deben concentrarse y pensar en el sitio deseado para llegar a él.

El autor emplea la metalepsis para llevar a sus personajes de un plano narrativo a otro y se produce una irrupción entre distintos planos. El de la vigilia —diegético— y el onírico —metadiégetico—, primero; y más tarde también se franqueará el umbral del plano ficcional, que constituye una segunda metadiégesis. Como señala Gérard Genette, en estos casos destaca el hecho de que en un principio los personajes de la metadiégesis se plantean como ficcionales —el primo Lito, los geriones—, y como “reales” quienes pertenecen al plano diegético.³⁰⁴ Sin embargo, más adelante los personajes de ambas diégesis —en este caso, tres— se encontrarán en el mismo nivel narrativo y podrán interactuar entre ellos.

Las alusiones específicas a sitios concretos de la capital española donde surge el fenómeno fantástico y los detalles que conforman la realidad del personaje y su contexto político y geográfico —la soledad, la crisis financiera, el divorcio, la Bolsa, el trabajo, los reproches del padre, las amenazas de Estados Unidos contra Irak, la subida de los precios del petróleo— dan pie al surgimiento de otro plano narrativo y recuerdan las palabras de Merino sobre *El Quijote en Ficción perpetua*, en donde menciona que Cervantes:

[...] cambia el sentido de los espacios dramáticos, los lleva de lo extraordinario y asombroso al pasar de cada día, inaugura una mirada diferente de los lugares domésticos, hace que todos los territorios puedan tener simultáneamente la inmediatez y la extrañeza de que se tiñe la Mancha en la novela, tan cercana a los lugares familiares del héroe y sin embargo capaz de sugerirle los sitios más misteriosos.³⁰⁵

El viaje hacia un mundo de ficción es consecuencia del hartazgo que siente hacia su cotidianidad y una metáfora de renuncia que roza con lo absurdo. Como apunta Alazraki,

³⁰⁴ G. Genette, *Metalepsis*, México, FCE, 2004, p. 29.

³⁰⁵ J. M. Merino, “Ecos y sombras del delirio quijotesco”, en *Ficción continua, op. cit.*, p. 38.

los fenómenos sobrenaturales en lo neofantástico: “son portadores de un sentido metafórico. Su irrupción en el relato no son arbitrios o desboques de la imaginación. Constituyen la solución metafórica a las situaciones y conflictos planteados en el cuento.”³⁰⁶ Dicho conflicto es, en este caso, una vida aburrida y decepcionante.

José María Merino, por su parte, menciona en el prólogo a *Cinco cuentos y una fábula*: “la incertidumbre fantástica se produce entre gentes obligadas a las rigideces y restricciones de la vida real.”³⁰⁷ Para el protagonista de “Mundo Baldería”, la irrupción hacia un universo fantástico representa la única escapatoria de una cotidianeidad carente de sentido. Asunción Castro Díez señala sobre los personajes de Merino que algunos de los conceptos que mejor los definen son: “Fracaso, aislamiento, desconcierto, abulia, frustración”,³⁰⁸ los cuales describen cabalmente al narrador de “Mundo Baldería” y a los protagonistas de cuentos como “Materia silenciosa” y “Las palabras del mundo”.

Merino, al mencionar los espacios de Madrid con los que el lector está familiarizado, logra amplificar el efecto de la irrupción. Como menciona Natalie Noyaret: “la visión fantástica resulta aún más desestabilizadora para el lector al verificarse en un contexto similar al suyo, en su vida cotidiana.”³⁰⁹ Además de describirse los conflictos y la melancolía de la vida del protagonista, se mencionan a detalle los espacios por los que se puede acceder a Mundo Baldería: la glorieta del Ángel Caído, el espacio bajo la marquesina del cine Coliseum, los soportales ante la Casa de la Panadería y la entrada sur del Santiago Bernabeú.³¹⁰ Esto contribuye a conformar y delimitar el espacio cotidiano del cuento, de

³⁰⁶ J. Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico”, en D. Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 277-278.

³⁰⁷ J. M. Merino, “Prólogo a *Cinco cuentos y una fábula*”, en *Historias del otro lugar*, op. cit., p. 17.

³⁰⁸ A. Castro Díez, “La orilla oscura de la conciencia”, op. cit., p. 227.

³⁰⁹ N. Noyaret, “Visión fantástica en José María Merino”, en D. Roas y T. López Pellisa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, vol. II, Madrid, EDA, 2014, p. 58.

³¹⁰ J. M. Merino, “Mundo Baldería”, en *Historias del otro lugar*, op. cit., p. 582.

donde el personaje decide escapar. En uno de sus ensayos sobre lo fantástico, David Roas afirma: “cuanto mayor sea el realismo con que es presentado el mundo de la ficción, mayor será el efecto psicológico producido por la irrupción del fenómeno insólito,”³¹¹ lo que Merino logra con creces en este relato.

“El viaje inexplicable” (*Las puertas de lo posible*) también ofrece una muestra de la imbricación entre la vigilia, el sueño y la ficción. El punto de partida de este cuento, ambientado en el futuro, es la aparición de un libro en Puertomarte: “un objeto en forma de paralelepípedo tetragonal, compuesto por un conjunto de láminas, hojas, páginas, rectangulares, finas, flexibles, de textura seca”,³¹² en un tiempo en el que prácticamente habían desaparecido los libros de la faz de la Tierra, lo que produce un gran asombro entre todos los presentes. El libro es descrito como: “Un objeto de aire vetusto que se manipula con dificultad [...] legendario y primitivo que requiere tanta concentración y sabiduría para ser desentrañado.”³¹³ Estas líneas obedecen a la preocupación de José María Merino por la desaparición del libro, como se percibe también en “Las palabras del mundo” y “Los libros vacíos”, entre otros cuentos, así como en varios de sus ensayos. En uno de ellos, por ejemplo, escribe que con los nuevos soportes, la palabra: “puede verse gravemente restringida en la forma de discurso complejo en que ha venido presentándose en los libros, en las novelas.”³¹⁴

Como se aprecia, la inquietud del autor obedece a que la extinción de la literatura fomentaría la trivialización del pensamiento, en un mundo en donde la atención y la concentración del individuo se encuentran amenazadas por todo tipo de distractores. Es

³¹¹ D. Roas, “La persistencia de lo cotidiano”, en I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *José María Merino, op. cit.*, p. 152.

³¹² J. M. Merino, “El viaje inexplicable”, en *Las puertas de lo posible*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, p. 127.

³¹³ *Ibidem*, p. 128.

³¹⁴ J. M. Merino, “El narrador narrado”, en *Ficción continua, op. cit.*, p. 17.

decir, que estaríamos cerca de revertir la evolución que llevó a la humanidad a condensar en un objeto siglos y siglos de reflexión y sabiduría. La siguiente definición de Merino del libro impreso es ilustrativa del amor que le profesa:

[...] ese objeto de hace más de quinientos años que propició la difusión incontrolada de los saberes, el debate de las ideas, la democratización de la cultura, y que fue motor de la ciencia, del pensamiento y de las conquistas sociales, además de haber implantado con fuerza en nuestra sociedad el mundo de la literatura, espejo, símbolo y consolación de la realidad no imaginaria.³¹⁵

“El viaje inexplicable” es, entonces, un llamado a no permitir que la literatura se convierta en una proliferación de mensajes virtuales e irreflexivos. Para ello acude a una puesta en abismo en donde la metadiégesis narra una historia en la que Celina encuentra al profesor Souto dormido en un sillón con un libro en el regazo. Por más que lo intenta, no logran despertarlo ni ella ni los médicos a quienes llama en su auxilio. Finalmente, Celina concluye que Souto está perdido dentro de la novela que estaba leyendo. Para sacarlo de ahí, la mujer establece un misterioso contacto mental con él y lo encuentra en el sanatorio de una montaña, en cuyo restaurante una hermosa mujer suele entrar dando un portazo.

Celina trata de explicarle que deben regresar a casa, pero él la ignora, por lo que ella debe seguirlo en un recorrido que abarca los paisajes de *El Quijote*, *La montaña mágica*, *Huckleberry Finn*, *Crimen y castigo* y *Torquemada en la hoguera*, hasta que lo convence de volver. Al final del relato, el narrador de la diégesis principal, en el futuro, se halla fascinado por el libro y las novelas y sumergido en la lectura de *La Ilíada*.

Este relato es un bello homenaje al delirio quijotesco y a las obras cumbres de Cervantes y Thomas Mann —entre otras—, las cuales, de acuerdo con el escritor leonés, inauguran y clausuran la novela moderna. Otros autores en cuya obra Merino encuentra la

³¹⁵ *Ibidem*, p. 16.

huella de elementos dramáticos y arquetipos cervantinos son Sterne, Pushkin, Dickens, Kipling, Twain, Dostoievski, Galdós y Kafka,³¹⁶ por lo que no sorprende que éstas sean las narraciones elegidas para el paseo onírico del profesor Souto, un gran amante de las letras y un desencantado de la realidad.

Finalmente, en *La trama oculta*, uno de los libros de cuentos más recientes de José María Merino, el tema de los sueños sigue estando presente, esta vez en relación con otro de sus motivos recurrentes, las leyendas. “Extravíos nocturnos” relata la historia de un profesor universitario que visita la ciudad checa de České Budějovice para participar en una conferencia sobre “Sueño, imaginación y literatura”, título que engloba en buena medida los intereses del autor. El día de su llegada, después de la cena, el protagonista-narrador da un paseo por la ciudad y se encuentra en una de sus plazas con “una piedra que formaba un leve promontorio, marcada con una cruz”.³¹⁷ Para verla más de cerca, da un paso sobre ella, y en ese momento aparece un italiano que le da las gracias sin más explicaciones y le comenta que finalmente podrá volver a su ciudad de origen para continuar con su vida habitual. Tras aquel peculiar encuentro, el profesor siente un deseo de recorrer a pie las calles de la ciudad durante toda la noche.

Al día siguiente, el personaje presenta una ponencia titulada “La invención literaria: la razón del sueño”, como si su deambular formara parte de la materia del congreso, e investiga sobre la piedra incrustada en el adoquinado de la plaza del Ayuntamiento. Descubre que en ese sitio se encontraba antiguamente la picota en donde se realizaban los “ajusticiamientos medievales” y que se le conocía como la “piedra errante”. Averigua que, de acuerdo con la leyenda: “quien pase sobre ella después de las diez de la noche [...]

³¹⁶ J. M. Merino, “Tres reflexiones quijotescas”, en *Ficción perpetua*, op. cit., p. 134.

³¹⁷ J. M. Merino, “Extravíos nocturnos”, en *La trama oculta*, Madrid, Páginas de Espuma, 2014, p. 169.

quedará obligado a perderse, cada noche, en las calles de la ciudad.”³¹⁸ Más tarde, al acostarse, sin saber si llegó a dormirse, vuelve a encontrarse en la plaza de Otokar II, junto a la piedra y a sentir la necesidad de caminar por las calles de České Budějovice. Al despertar, se encuentra en su cama y no está seguro de si salió, efectivamente, o sólo soñó haber soñado, pero comprueba que su ropa y el paraguas están bastante húmedos.

Tras reflexionar sobre lo que le está ocurriendo, el narrador relaciona la leyenda de la piedra errante con la de la Santa Compañía, conocida desde su infancia y descrita como: “una procesión de ánimas en pena que recorre por las noches los bosques y los campos gallegos, y que se lleva con ella al primer vivo que se cruza en su camino, para obligarlo a seguirla hasta que no se cruce en su vagar otro vivo diferente que sustituya al anterior y lo libere así de su hechizo.”³¹⁹ El relato relaciona las supersticiones checas con las gallegas y las leonesas, pues se menciona igualmente aquella sobre la “Huésped de Ánimas”, muy semejante a la de la Santa Compañía, pero dirigida por un espectro llamado la Estadea, propia de la provincia de León.

Los paseos se repiten durante la estancia en la República Checa del profesor, pero también a su vuelta a España, y no alcanza a dilucidar si visita la plaza en sus sueños o si realmente se encuentra ahí: “No me parecía un sueño, pues mis sentidos tenían la firme certeza de la experiencia real, pero el caso es que Mari Carmen, mi mujer, nunca me echó de menos”.³²⁰ El estado de las ropas del personaje, no obstante, sugieren que fue víctima de un fenómeno fantástico que involucra una duplicidad —pues el protagonista se encuentra tanto en su cama en Madrid como en aquella plaza lejana al mismo tiempo— y que la leyenda de la piedra errante, por consiguiente, no es solamente una leyenda.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 171.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 172.

³²⁰ *Ibidem*, p. 174.

Un par de meses más tarde, se le presenta al narrador la posibilidad de romper el hechizo. Durante su paseo por la plaza observa a una chica con una bandera de Canadá en la mochila. Cuando la ve pasar sobre la piedra, se acerca a ella, le agradece y le desea buena suerte. Al recordar las bellas calles de České Budějovice, en retrospectiva, el personaje concluye que no es el peor sitio para vivir el hechizo del extravío.

En este relato, como en muchos otros de Merino, se plantea la existencia de una realidad más amplia, en donde es posible la convivencia de las leyes del mundo tradicional con la existencia de fenómenos producidos por la imaginación del ser humano. Gilda Perreta la describe como una “super-realidad”, y añade: “no es una realidad empírica sino que abarca todo lo concebible por el ser humano, por lo tanto con el término imaginario se entiende aquí todo lo que escapa de la lógica convencional, los sueños, la fantasía, la leyenda o el mito.”³²¹ En esta nueva realidad todas estas dimensiones tienen la misma posibilidad de afectar la vida de los personajes, quienes pueden ser víctimas de duplicidades y encantamientos, y cuya vigilia puede ser modificada por cuanto acontezca en el mundo onírico.

³²¹ G. Perreta, “La reconstrucción de una realidad fragmentada en *El libro de las horas contadas* de José María Merino”, en B. Greco y L. Pache Varballo (eds.) *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, Madrid, Siglo XXI, 2014, p. 275.

4.3. Sueños premonitorios

En “El adivino confuso” se trata un aspecto distinto del mundo onírico. José, un hebreo de ciento quince años vive con sus numerosos hijos, nietos y criados en el antiguo Egipto, y mucha gente acude a él, personaje respetado y protegido de los Faraones, para que interprete sus sueños. Sin embargo, él no recuerda haber soñado en toda su vida, lo que lo lleva a preguntarse: “¿Cómo quemaba el calor de los sueños y cómo dolía el dolor? ¿Dónde se formaba el espacio de los sueños y por qué su tiempo no coincidía con el tiempo de la noche del soñador? ¿Cómo comenzaban los sueños? ¿Cómo era posible que algunos sueños llevasen otros dentro de ellos?”³²² Cuestiones que un soñador habitual da por sentadas sin detenerse nunca en ellas.

Un día se acerca a la casa de José un ismaelita y se instala cerca de una higuera. Al ser cuestionado por el anciano, el extranjero afirma que una voluntad ajena a él, nacida de un sueño insistente, lo había conducido hasta ese sitio. Después de dicho encuentro, José sueña por primera vez y recuerda su propia historia, en la que, en su juventud, sus hermanos lo arrojaron a una cisterna para que muriera de sed e inanición. Al despertar, siente una sospecha inesperada: “que el espacio del sueño fuese precisamente aquel mismo que le parecía sentir a su alrededor, con los dilatadísimos años de vida que creía recordar como una verdad única, consecuente y palpable.”³²³ El asombro y la inquietud de José es la preocupación del autor, la duda de que sea esto que vivimos día con día el verdadero sueño.

Tras la revelación, el protagonista pide al visitante que busque al muchacho en la cisterna y pague por su vida, y éste así lo hace. Al llevárselo, el joven hebreo se queda a vivir

³²² J. M. Merino, “El adivino confuso”, en *Historias del otro lugar, op cit.*, p. 518.

³²³ *Ibidem*, p. 521.

con el viejo y, con los años, llega a gobernar la casa del Faraón. De este modo, el viejo José, al soñar con el José joven, logra salvarlo —y salvarse a sí mismo— de la muerte.

El cuento alude a José, el patriarca, hijo de Jacob, de quien se habla en el Génesis. De acuerdo con el Viejo Testamento, sus hermanos, celosos porque él era el favorito de su padre, lo arrojaron a un pozo sin agua y posteriormente lo vendieron a una caravana de ismaelitas. Fue llevado a Egipto, a la casa de Putifar y encarcelado injustamente. En la prisión interpretó los sueños de sus compañeros y eventualmente el faraón lo sacó de ahí para que interpretara los suyos. Gracias a sus servicios, José obtuvo un alto nombramiento y grandes riquezas.³²⁴

Este pasaje bíblico es de gran importancia por ser una de las primeras manifestaciones literarias de la influencia del mundo onírico en el de la vigilia, motivo cardinal en la literatura de José María Merino, quien, al final de “El adivino confuso”, escribe: “Todo está escrito en nuestros sueños, y nosotros mismos no somos otra cosa que las figuras evanescentes que rebullen entre los sueños del único durmiente inmortal.”³²⁵ Estas líneas remiten a la idea del soñador que nos crea y nos convierte en seres soñados.

Varios fragmentos del Génesis concernientes a José son retomados, asimismo, en el *Libro de sueños*, de Jorge Luis Borges, quien afirma que los sueños constituyen, quizá, “el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios.”³²⁶ Esta noción empata con las ideas de José María Merino cuando asevera:

En el principio fueron los sueños. Antes de que la conciencia de salud o de enfermedad estableciese una incertidumbre sustantiva frente a lo desconocido, antes de que la noción

³²⁴ Génesis 37-42. *La Biblia*, Barcelona, Herder, 2004, pp. 55-58.

³²⁵ J. M. Merino, “El adivino confuso”, en *Historias del otro lugar*, op. cit., p. 522.

³²⁶ J. L. Borges, *Libro de sueños*, op. cit., p. 7.

de medicina introdujese una de las habilidades secretas para restablecer el orden conculcado por el acecho maléfico de lo misterioso, fueron los sueños.³²⁷

Para el escritor leonés, los sueños son el preámbulo de la ficción, una especie de fabulación primigenia. El tema de los sueños premonitorios ha sido tratado por Merino, con mucha mayor amplitud, en la novela histórica *Las visiones de Lucrecia*, que trata sobre la vida de Lucrecia de León, cuyos sueños anticiparon el final político y militar de la monarquía española de los Habsburgo, y quien fuera procesada por el Tribunal de la Inquisición entre 1590 y 1595.³²⁸

Si bien la aparición de los sueños premonitorios también tiene consecuencias en la vida de los personajes, e incluso llegan a determinar su destino, a diferencia de los del segundo grupo de Campra —en donde se presentan irrupciones en el plano de lo real—, no constituyen una problematización en el plano realista. Como afirma la investigadora: “la distinción entre sueño y vigilia, como hemos visto, puede actuar en un relato fantástico en tanto base semántica para la representación de una realidad sin fracturas [...], o bien en tanto espacio de choque de dos universos discontinuos [...].³²⁹

Los sueños premonitorios pueden formar parte de una realidad paralela a la vida de los personajes, sin representar ninguna irrupción en la diégesis y sin dar lugar al hecho fantástico. Los personajes pueden, incluso, hacer caso omiso de ellos. Lo inquietante, en estos casos, es que si el protagonista los ignora podría cambiar el curso de su propia historia, como ocurre en “El adivino confuso”. Se presenta entonces una paradoja que nos lleva a preguntarnos lo que habría pasado si el personaje no se hubiera salvado a sí mismo. En ello radica la extrañeza y lo perturbador del relato.

³²⁷ J. M. Merino, “Las fiebres de la ficción”, de *Ficción continua*, *op. cit.*, p. 30.

³²⁸ G. Cordone, “El castigo de soñar”, I. Andrés-Suárez y A. Casas, *José María Merino*, *op. cit.*, p. 266.

³²⁹ R. Campra, *op. cit.*, p. 46.

Conclusiones

Tras una lectura detenida de la totalidad de los cuentos de José María Merino, lo primero que llama la atención es la gran cantidad de narraciones fantásticas que incluye su obra desde el primero de sus libros (*Cuentos del reino secreto*) hasta el último (*Aventuras e invenciones del profesor Souto*). Esto ya es un indicador de que el autor leonés ha encontrado en este género la vía idónea para transmitir sus inquietudes sobre una serie de temas: la pérdida de identidad, el lenguaje, la actualidad de la literatura, el desdoblamiento de la personalidad, la relación entre la realidad y la ficción y la imbricación entre el mundo diurno y el onírico.

Una lectura cronológica de su narrativa breve nos ha permitido distinguir una transformación en los cuentos de Merino a lo largo del tiempo, los cuales, como se ha comentado a lo largo de este trabajo, comienzan desarrollándose en ambientes rurales, posteriormente en la capital española y, más adelante, en lugares indeterminados lejos de este planeta. No obstante, en varios de sus libros los ambientes se intercalan y algunas de las acciones transcurren incluso en ciudades y paisajes latinoamericanos o de otros países europeos. Es decir, que estos cambios de contexto constituyen únicamente una tendencia. Observamos, asimismo, que la trama de las últimas producciones breves del autor ocurre, en su mayoría, en la ciudad de Madrid, donde él vive.

La importancia de las atmósferas de sus relatos radica en que en muchos casos éstas inciden en la temática de las narraciones y permiten conocer su intencionalidad, así como la metáfora que encierra el hecho fantástico, cuando la hay. Los ambientes naturales de los primeros cuentos de Merino son una reivindicación de lo rural, de la tierra y de la

identificación del individuo con la naturaleza. Si bien varios de sus libros se desarrollan en paisajes urbanos, Merino siempre vuelve al campo, aunque sea de manera intermitente, en un afán de no perder de vista aquel paraíso perdido de su infancia, en contraste con “las limitaciones y aspectos tenebrosos de las ciudades reales, su red turbia de intereses, sus relaciones enfermizas, sus cúmulos de desdicha [...]”.³³⁰

En las narraciones relacionadas con el mundo rural —entre las que destacan “El nacimiento en el desván”, “La prima Rosa”, “El desertor”, “Los valedores”, “La tropa perdida”, “Un ámbito rural” y “La hija del diablo”—, los hechos fantásticos se relacionan con los mitos, las supersticiones y las leyendas, y están emparentadas con lo fantástico clásico. En varias de ellas se busca producir miedo en el lector y desde el comienzo se prepara el ambiente para ello por medio de elementos como la oscuridad, la sangre, el silencio, etcétera. Asimismo, la lejanía y lo ajeno de las locaciones propician la aparición de fenómenos sobrenaturales aún exentos de crisis existenciales o problemáticas sociales.

Los cuentos que transcurren en medios urbanos, por su parte, encierran otro tipo de preocupaciones, relacionadas con el individualismo y la desintegración social. Entre éstos destacan “El derrocado”, “Materia silenciosa”, “Pájaros”, “Los libros vacíos”, “Mundo Baldería”, “Papilio Síderum” y “Duplicado”. En estos casos, los hechos fantásticos ya no producen miedo, sino un desasosiego tanto en el lector como en los personajes; el vértigo intelectual al que alude Juan Jacinto Muñoz Rengel y que hemos relacionado con lo neofantástico.

En cuanto a la inquietud de José María Merino por el futuro de lenguaje, ésta se manifiesta en relatos que ocurren tanto en la ciudad como en el campo, y casi siempre con el profesor Souto como protagonista. El primero de ellos, “Las palabras del mundo”,

³³⁰ J. M. Merino, “La ciudad imaginada”, *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 141.

comienza en Madrid y concluye en Finisterre, lo cual es ilustrativo de la percepción del autor tanto de la capital como de la provincia. El personaje, atrapado y castigado por los vicios de la urbe, se va a la Costa da Morte, en un intento de alejarse de la competencia y la mezquindad de las instituciones. En otro de los relatos protagonizados por Souto, él ya vive en el campo, en donde realiza una investigación sobre el idioma de las aguas y los objetos, lo cual nos habla de un cambio de ambiente como un proceso de sanación.

El tema literario también es recurrente en la obra del autor leonés y se enuncia como un temor por su posible extinción, el cual es evidente en “Los libros vacíos” y “El viaje inexplicable”, en donde hay una clara intención de transmitirlo —la literatura desaparece o los seres humanos ya no son capaces de comprenderla—. Llama la atención que en estos relatos los personajes son lectores de *El Quijote*, obra inaugural de la novela moderna y de gran influencia en la narrativa meriniana, como se ha observado.

La relación entre la ficción y el plano de lo real es uno de los puntos cruciales de la cuentística de José María Merino y se aprecia en forma de metaficción, particularmente en *El libro de las horas contadas*, en donde asistimos al proceso de escritura del supuesto autor de la metadiégesis en el plano diegético. Asimismo, en relatos como “El viajero perdido” y “El caso del traductor infiel”, las narraciones concebidas por los personajes inciden en el plano de lo real y afectan las vidas de quienes las rodean. Este fenómeno obedece a que, para Merino, la realidad opera como una ficción primaria, la cual permite la existencia y la interacción con otras realidades.

En cuanto a las duplicidades —físicas o psicológicas—, éstas son concebidas como carencias de los personajes que se manifiestan por medio de un fenómeno fantástico particular: el desdoblamiento. Ya sea que el protagonista desee enfrentarlas o sucumbir ante ellas, permiten la existencia sobrenatural de una segunda presencia detonadora de un hecho

ilegal e inquietante en el relato. En la obra meriniana, la aparición del doble suele obedecer a una falta de sentido en la vida de los personajes, o bien a una angustia o desequilibrio mental que termina por materializarse. Tanto sus causas como sus consecuencias son, por lo general, siniestras.

El tema del sueño y la vigilia se aborda en la obra del escritor leonés con diversas estrategias narrativas. En algunas ocasiones, la trama onírica se desarrolla de manera paralela a la de la diégesis, y en otras, ambas se yuxtaponen y constituyen una transgresión en el plano de lo real. Es entonces cuando surge el fenómeno fantástico. Sin embargo, en todos los casos el sueño cobra una fuerza y un significado inusitados, pues para Merino el mundo del durmiente es una continuación del diurno y muchas veces resulta difícil discernir cuál es el verdadero. Los sueños, afirma el escritor, son una parte constitutiva de lo que somos.

En cuanto a los personajes de las narraciones, observamos en buena parte de ellos características como aislamiento, fracaso, frustración y falta de empatía con el género humano, debido a la pérdida de identidad y a la desintegración que el autor encuentra en las sociedades contemporáneas, como lo expresa en sus ensayos. En los relatos, una consecuencia de esta carencia de sentido suelen ser las transformaciones, ya sean metamorfosis, desintegraciones o huidas hacia universos metadieéticos, es decir, que el autor propone una serie de ilegalidades discursivas como forma de escape del plano de lo real.

Finalmente, consideramos a José María Merino como uno de los máximos exponentes de lo fantástico moderno español. Fue uno de los pioneros del género en la Península, cuando éste no se había “normalizado”, y uno de los transformadores de este tipo de narrativa. Sus primeras ficciones retoman mitos y leyendas de su región de origen,

siguiendo la tradición de autores del siglo XIX y principios del siglo XX que incursionaron en esta temática, como José Zorrilla, Gustavo Adolfo Bécquer, Pedro Antonio de Alarcón, Ramón del Valle-Inclán, Azorín, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós, entre otros, y, al igual que los cuentos de sus antecesores, buscan producir miedo en el lector. Sin embargo, en el conjunto de sus relatos puede seguirse de cerca el salto de lo fantástico clásico a lo neofantástico en la narrativa española, el cual suele incluir una intencionalidad envuelta en la metáfora del hecho sobrenatural.

De este modo, el nombre de Merino se inserta en la generación nacida a mediados del siglo XX que trasladó lo fantástico a las urbes y lo vinculó con la cotidianidad de los personajes, junto con Cristina Fernández Cubas, Juan José Millás y Ricardo Doménech, entre otros, quienes también han mostrado preocupación por la pérdida de identidad, las problemáticas sociales y el lenguaje, por lo que el género fantástico deja de considerarse como una evasión o una narrativa ajena a la realidad. A estos autores, lectores de escritores latinoamericanos como Borges y Cortázar, han seguido muchos más nacidos en la segunda mitad del siglo XX, quienes continúan urdiendo ficciones en las que la ilegalidad irrumpe el plano de lo real: Patricia Esteban Erlés, Jon Bilbao, Juan Jacinto Muñoz Rengel y Félix J. Palma, por mencionar algunos. En las páginas de sus libros la realidad se vuelve quebradiza y se plantean todo tipo de fisuras encaminadas a cimbrarla, y el autor leonés sigue siendo un pilar entre ellos. Ya se trate de cuentos o microrrelatos, de literatura fantástica, distópica, ciencia ficción o *steampunk*,³³¹ la historia de la literatura española no mimética no podrá escribirse sin nombrar a José María Merino.

³³¹ Un relato de Merino se incluye en *Steampunk. Antología retrofuturista*, Félix J. Palma (ed.), Fábulas de Albión, 2012; otro en *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI*, Ricard Ruiz Garzón (ed.), Barcelona, Fantasy, 2014.

Bibliohemerografía

Bibliografía directa

APARICIO, Juan Pedro, Luis Mateo Díez y José María Merino, *Palabras en la nieve [Un filandón]*, Rey Lear, 2007.

MERINO, José María, *Antología de cuentos*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013.

-----, *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, Madrid, Páginas de Espuma, 2017.

-----, *Cuentos de la naturaleza*, León, Eolas, 2018.

-----, *Cuentos del Barrio del Refugio*, México, Alfaguara, 1994.

-----, *El libro de las horas contadas*, Madrid, Alfaguara, 2011.

-----, *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos, 1982-2004*, Barcelona, Debolsillo, 2015.

-----, *La realidad quebradiza*, Madrid, Páginas de Espuma, 2012.

-----, *La trama oculta*, Madrid, Páginas de Espuma, 2014.

-----, *Las antiparras del poeta burlón*, Madrid, Siruela, 2010.

-----, *Las puertas de lo posible*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008.

-----, *Los invisibles*, Madrid, Cátedra, 2012 (Letras Populares, núm. 8).

-----, *Novela de Andrés Choz*, Barcelona, Debolsillo, 2015.

Bibliografía indirecta

La Biblia, Barcelona, Herder, 2004.

ALIGHIERI, Dante, *Obras completas*, Trad. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, pp. 78-83.

- ALONSO, Santos, “La perspectiva tetraédrica. José María Merino y la escritura fantástica”, *Anthropos*, núm. 154-155, pp. 141-144.
- ANDERSEN, Hans Christian, *Cuentos completos*, 4ª ed., Trad. Enrique Bernárdez, Madrid, Cátedra, 2012.
- ANDRÉS-Suárez, Irene y Ana Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa. José María Merino*, Madrid, Centro de Investigación de Narrativa Española-Arco/Libros, 2005.
- ANNICK, Louis, “Definiendo un género. La Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bio Casares y Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 49, núm. 2, pp. 409-437.
- APARICIO, Juan Pedro, Luis Mateo Díez y José María Merino, *Las cenizas del Fénix, de Sabino Ordás*, Madrid, Calambur Narrativa, 2002.
- APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, Trad. Julia García Moreno, Madrid, Alianza, 1993.
- BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*, Trad. Ida Vitale, México, FCE, 2014.
- BARGALLÓ, Juan, *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994 (Alfar Universidad, 80).
- BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de una literatura hispanoamericana)”, *Revista Iberoamericana*, núm. 80, 1972, pp. 392-403.
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, Trad. Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 1980.
- BARTRA, Roger, “El Otro y la amenaza de transgresión”, *Desacatos*, núm. 9, primavera-verano, 2002.
- BÉCQUER, *Leyendas*, México, Roig, 2002.
- BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- BESSIÈRE, Irène, *El relato fantástico*, Buenos Aires, UBA, 1974.

BOOTH, Wayne C., *La retórica de la ficción*, Trad. de Santiago Gubern, Barcelona, Bosch, 1974.

BORGES, Jorge Luis, *La literatura fantástica*, Merlo, Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

-----, *Siete noches*, México, FCE, 1980.

-----, *Libro de sueños*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

-----, *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, México, Debolsillo, 2014.

BOTTON Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, 2ª ed., México, FFyL-UNAM, 1994.

-----, “La sombra del otro: un estudio sobre el doble”, en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 3, México, UNAM-FFyL, 1990. Consultado en: <https://datosabiertos.unam.mx/FFyL:RU-UNAM:56468>, el 11 de noviembre de 2017.

BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, París, Armand Colin, 1974.

CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, t. I, París, Éditions Gallimard, 1966.

-----, *El mito y el hombre*, Trad. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (col. Breviarios, núm. 444).

-----, *La incertidumbre que nos dejan los sueños*, Trad. Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Sur, 1957.

CAMPBELL, Joseph y Bill Moyers, *El poder del mito*, Trad. César Aira, Barcelona, Emecé Editores, 1988.

CAMPRA, Rosalba, “Relatos de sueños y relatos fantásticos”, *Les Ateliers du SAL* 1-2, 2012, pp. 13-50.

-----, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008 (col. Iluminaciones núm. 40).

CAMPS PERARNAU, Susana, *La literatura fantástica y la fantasía*, Madrid, Mondadori, 1989.

CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Trad. Esther Benítez, Madrid, Alianza, 2014.

CANDAU, Antonio, *La obra narrativa de José María Merino*, Diputación Provincial de León, 1992.

CANETTI, Elias, *Masa y poder*, Trad. Horst Vogel, Barcelona, Muchnik, 1981.

CARO Baroja, Julio, “Localización, personificación y personalización de las leyendas”, *Gazeta de Antropología*, 1990, núm. 7, p. 2. Consultado en:

http://www.ugr.es/~pwlac/G07_01Julio_Caro_Baroja.html el 20 de octubre de 2015.

-----, “Significaciones simbólicas de las leyendas”, *Gazeta de Antropología*, 1992, núm. 9. Consultado en: <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3659> el 20 de octubre de 2015.

CASAS, Ana, “El cuento modernista español y lo fantástico”, en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Universidad Autónoma de Barcelona, Asociación Cultural Xatafi, 2008. Consultado en:

http://earchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8684/cuento_casas_LITERATURA_2008.pdf;jsessionid=2AFAAB526E6B7E17C6C434A77A9D6863?sequence=1 el 5 de septiembre de 2014.

-----, “Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: Las formas no miméticas en los cuentistas del mediosiglo /años 50 y 60)”, *Rilce*, núm. 25, vol. 2, 2009, pp. 220-235.

-----, “Viajando a ‘lo otro’ desde cualquier lugar. Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, no. 1 (invierno 2017), pp. 141-147.

Consultado en: http://www.pasavento.com/pdf/09_9ENTREVISTA_CFC.pdf, el 9 de octubre de 2017.

- CASAS, Ana, y Ángeles Encinar, *El gran fabulador. La obra narrativa de José María Merino*, Madrid, Visor, 2018.
- CASAS, Ana, y David Roas (eds.), *Las mil caras del monstruo*, León, Eolas, 2018.
- CASTRO Díez, Asunción, “El mito de la metamorfosis en la narrativa fantástica de José María Merino”, en Juan HERRERO Cecilia y Montserrat Morales Peco (coords.), *Reescritura de los mitos en la literatura*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008 (col. Estudios, núm. 115).
- CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, Trad. Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999.
- CHAMPEAU, Geneviève et al. (ed.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- CHAN LEE, Cheng, *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Universidad de Valladolid, 2005.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.
- CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 1996.
- COVARRUBIAS Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez impresor, 1611 (versión digitalizada).
- DOLEŽEL, Lubomír, *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Trad. Joaquín Martínez Lorente, Universidad de Murcia, 1999.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor, *El doble*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2009.
- DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, México, UAM-Barcelona, Anthropos, 1993.
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Trad. Luis Gil, Barcelona, Editorial Labor, 1991.
- , *Tratado de historia de las religiones I y II*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974.

ENCINAR, Ángeles, “Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual”, en D. Flitter (coord.) *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, vol. 5, Saint Louis University, Madrid Campus, 1995. Consultado en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_015.pdf el 6 de julio de 2014.

ENCINAR, Ángeles, y Ana Casas, *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Madrid, Cátedra, 2017.

ENCINAR, Ángeles y Kathleen M. Glen, *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, León, Edileasa, 2000.

FARIÑA, María Jesús y Dolores Troncoso, *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó profesor Antón Risco*, Servicio de Publicacións Universidad de Vigo, 2001.

FEIJOO, Benito Jerónimo, *Obras escogidas*, México, Porrúa, 1990 (col. Sepan cuántos..., núm, 593), p. 117.

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, 3ª ed., Madrid, Alianza, 2013.

-----, “Lo siniestro”, Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2008.

FUENTES, Carlos, *Los días enmascarados*, México, Era, 1954.

GARCÍA, Carlos Javier, *La invención del grupo leonés*, Madrid, Júcar, 1995.

GENETTE, Gérard, *Metalepsis*, Trad. Luciano Padilla López, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

GONCHAROV, Iván A., *Oblómov*, México, Conaculta, 2015.

GRECO, Barbara y Laura Pache Varballo (eds.) *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, Madrid, Siglo XXI, 2014.

GROSS, Kenneth, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

HERRERO Cecilia, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

-----, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, Monografías 2, 2011.

HERRERO Cecilia, Juan y Montserrat Morales Peco (coords.), *Reescritura de los mitos en la literatura*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008 (col. Estudios, núm. 115).

HOFFMANN, E. T. A., *Cuentos*, Trad. Celia y Rafael Lupiani, Madrid, Cátedra, 2014.

JACKSON, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*, Trad. Cecilia Absatz, 2ª ed., Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986.

LAREQUI García, Eduardo M., “Sentido y dimensión de lo fantástico en *Cuentos del reino secreto* de José María Merino”, en Juan Fernández Jiménez *et al.*, *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz Fornells*, Erie, Pennsylvania, ALDEEU, 1990, pp. 368-375.

-----, “Sueño, imaginación, ficción. Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino”, en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 13, issue 3, 1988, pp. 225-247.

LEE, Cheng Chan, *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Universidad de Valladolid, 2005.

LIBERAL, Antonio, *Metamorfosis*, Madrid, Akal / Clásica, 2003.

MARIÑO Espuelas, Alicia, “Entre lo posible y lo imposible: El relato fantástico”, en *Actas del 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008, pp. 40-54.

MARTÍN, Rebeca, *La amenaza del Yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007 (Biblioteca de Escrituras Profanas, no. 5).

- MAYORAL, Marina, *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, 1998.
- MENCZEL, Gabriella y László Scholz, *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Budapest, Universidad Eötvös Loránd, 2006.
- MENÉNDEZ Pidal, Ramón, *Los españoles en la literatura*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1960.
- MENÉNDEZ y Pelayo, Marcelino, *Los orígenes de la novela*, Madrid, 1905-1910, Consultado en: <http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=7036>, el 10 de septiembre de 2018.
- MERINO, José María, “De nuevos cuentistas españoles”, *Revista de Libros*, no. 165, septiembre de 2010 (consultado en internet el 12 de mayo de 2014).
- , “Ecos espectrales”, *El Urogallo*, núm. 5, septiembre de 1986.
- , *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- , *Ficción perpetua*, Palencia, Menoscuarto, 2014.
- , *Fulgores de ficción*, Universidad de Valladolid, 2016.
- , *Leyendas españolas de todos los tiempos*, Madrid, Siruela, 2010.
- , “Novelar después de todo”, *Las Nuevas Letras*, no. 5, 1986, pp. 32-38.
- , “Reflexiones sobre la literatura fantástica en España”, en *Actas del Ier Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008, pp. 55-64.
- , *Tres semanas de mal dormir*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- MEYRINK, Gustav, *El Golem*, Trad. José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2006.
- MORALES, Ana María, *México fantástico*, México, Oro de la Noche Ediciones, 2008.
- MORALES, Ana María y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México, Congreso Internacional de Literatura Fantástica, 2004.

MORILLAS Ventura, Enriqueta, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991.

MUÑOZ Molina, Antonio, *Todo lo que era sólido*, Madrid, Seix Barral, 2013 (edición electrónica).

MUÑOZ Rengel, Juan Jacinto, “La narrativa fantástica en el siglo XXI”, *Ínsula* no. 765, 2010, pp. 6-10 (Monográfico “Lo fantástico en España (1980-2010)”).

-----, *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, Madrid, Salto de Página, 2009.

NOGUEROL, Francisca, “Descifrar la realidad en la ficción” (entrevista a José María Merino), *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, vol. 2, núm. 4, 2013.

OLEA Franco, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.

OVIDIO, *Las metamorfosis*, Barcelona, Editorial Juventud, 2002.

PAZ, Octavio, “Los signos en rotación”, *Obras completas*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

PELLICER Gemma y Fernando Valls, *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, Palencia, Menoscuarto, 2010.

PINO, José María del, “Estudio preliminar”, en José María Merino, *Antología de cuentos*, Madrid, Iberoamericana, 2013.

PLATÓN, *La República*, 2ª ed., México, UNAM, 2011.

PLAUTO y Terencio, *Comedia Latina. Obras completas de Plauto y Terencio*, Trad. José Román Bravo, Madrid, Cátedra, 2012.

POE, Edgar Allan, *Cuentos I*, Trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

PRAZ, Mario, *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993 [Clásicos Castalia, núm. 199], p. 124.

RAMÍREZ Torres, Rafael, *Épica helena post-homérica*, México, Jus, 1936.

RANK, Otto, *El doble*, Trad. Floreal Mazía, Buenos Aires, Ediciones Orión, 1976.

RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*, Trad. Agustín Neira Calvo, México, Siglo XXI, 2011, p. 113.

RISCO, ANTÓN, “Literatura fantástica y tradición popular. Una clave de la creación literaria gallega”, *Cuadernos del Lazarillo*, núm. 7, enero-abril de 1995, pp. 10-21.

-----, *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987 (col. Persiles, no. 135).

-----, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982.

ROAS, David, *De la maravilla al horror*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006.

----- (dir.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea 1900-2015*, Madrid, Iberoamericana, 2017.

-----, *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Madrid, Devenir, 2011.

-----, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco / Libros, 2001.

-----, *Tras los límites de lo real*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011 (col. Voces / Ensayo, núm. 161).

ROAS David y Ana Casas, *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia, Menoscuarto, 2008.

ROAS David y Patricia García, *Visones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, Málaga, e.d.a, 2013.

ROAS, David y Teresa López Pellisa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, Málaga, e.d.a, 2014.

RODAS, Apolonio de, “Los argonautas”, Trad. Rafael Ramírez Torres, en *Épica helena post-homérica*, México, Jus, 1963.

RODRÍGUEZ Hernández, Tahiche, “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género”, *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, núm. 43, 2010. Consultado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html> el 10 de febrero de 2015.

SANZ Villanueva, Santos, “El cuento de ayer a hoy”, *Lucanor*, núm. 6, septiembre de 1991, pp. 13-25.

SCHOLEM, Gershom, *La cábala y su simbolismo*, Trad. José Antonio Pardo, 13ª ed., México, Siglo XXI, 2005.

SEBOLD, Russell P., *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989 [Persiles, núm. 187].

SHAKESPEARE, William, *El cuento de invierno*, 4ª ed., Trad. Ángel-Luis Pujante, Madrid, Espasa Calpe [Austral Teatro, núm. 458].

SOLDEVILA Durante, Ignacio, “En busca de conceptos operatorios: La anisotropía semántica”, en Miguel Ángel Garrido (coord.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1984.

-----, “Fantasía y crítica social (A propósito de hombres y de monos)”, *Cuadernos del Lazarillo*, núm. 7, enero-abril de 1995, pp. 3-9.

-----, “La fantástica realidad. La trayectoria narrativa de José María Merino y sus relatos breves”, *España Contemporánea*, t. IX, núm. 2, otoño de 1996.

STEINER, George, “¿Los sueños participan de la historia? Dos preguntas para Freud”, Trad. Ida Vitale, *Revista de la Universidad de México*, no. 30, octubre de 1983, pp. 7-13.

SUÑEN, Luis, “José María Merino. Todo es ya posible”, *El Urogallo*, núm. 6, octubre de 1986.

THOMPSON, Stith, *The Folktale*, Nueva York, The Dryden Press, 1946.

----, *Motif-index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Consultado en: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm>, el 10 de febrero de 2018.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. Silvia Delpy, México, Ediciones Coyoacán, 2009.

TORTOSA, Virgilio (ed.), *Escrituras del desconcierto. El imaginario creativo del siglo XXI*, Universidad de Alicante, 2006.

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, 2ª ed., Barcelona, Ariel, 1992.

URBACH, Antonio e Isabel Prieto, “Los motivos del mentiroso. Entrevista a José María Merino”, *Pasos*, núm. 2, 1995.

VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Trad. Juan Aranzadi, Madrid, Taurus, 1979 (col. Persiles, núm. 30).

ZIOLKOWSKI, Theodore, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Trad. Aurelio Benítez Benito, Madrid, Taurus, 1980 (Persiles, 115).

ZIPES, Jack, *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*, 2^a ed.,
New York, Routledge, 2007.