

LA IRUPCIÓN DE LO FANTÁSTICO. UNA APROXIMACIÓN A LA NARRATIVA DE JUAN JACINTO MUÑOZ RENGEL

ANA ABELLO VERANO
Universidad de León
averallo19@hotmail.com

Recibido: 04-07-2013
Aceptado: 23-10-2013



RESUMEN

Un breve repaso por la narrativa fantástica actual sería suficiente para constatar su relevancia, no solo por la nómina de autores consagrados a tal efecto, sino por la labor de las editoriales y el interés de los lectores. Lo fantástico, con su poder para transgredir y cuestionar el mundo, se ha instituido como una de las modalidades narrativas más pertinentes para adentrarse en los misterios humanos. En ese panorama destaca la figura literaria de Juan Jacinto Muñoz Rengel, escritor malagueño que profundiza en la poética de lo fantástico posmoderno a través de sus libros de cuentos y de sus novelas. Una taxonomía exhaustiva de los resortes fantásticos permite acceder a ese cosmos narrativo, ofreciendo un análisis global de toda su producción.

PALABRAS CLAVE: Resortes fantásticos, narrativa española actual, Juan Jacinto Muñoz Rengel.

ABSTRACT

A brief review of current fantastic narrative would be enough to corroborate its relevance, not only thanks to the large number of canonical authors who have used it but also because of the work of publishing houses and the interest of readers. The fantastic, with its power to transgress and question the world, has become one of the most important narrative modes to penetrate human mysteries. The literary figure of Juan Jacinto Muñoz Rengel stands out within this literary framework. He is a writer from Malaga, Spain who delves deep into the postmodern fantastic through his short stories and novels. An exhaustive classification of the resources of the fantastic allows entering that narrative space, by offering a global analysis of his whole production.

KEYWORDS: Resources of the fantastic, current Spanish, narrative, Juan Jacinto Muñoz Rengel.



El relato fantástico actual no ha perdido en ningún momento sus caracteres definitorios iniciales.¹ Ya en el siglo XX son muchos los escritores reconocidos que lo cultivan en algún momento explorando las más diversas posibilidades narrativas (Roas y Casas, 2008). Durante los años 80 y 90, el cuento fantástico empieza a adquirir entidad propia como medio expresivo para representar aquello que no tiene cabida en la realidad y forma parte del interior del ser humano (Roas, 2010: 3-6). La reivindicación de lo fantástico se asocia a multitud de factores: cambio de actitud con respecto al género, recuperación del gusto de narrar, influencia de escritores hispanoamericanos así como de narradores estadounidenses de los siglos XIX y XX, y proliferación del cine fantástico y de terror; a lo que se suma la transformación producida en la concepción de lo real y del individuo (Muñoz Rengel, 2010a: 7-8). A su vez, se pone en entredicho el estatismo e inmutabilidad de la realidad, abogando por un planteamiento meramente subjetivo de la misma y, en consecuencia, por la multiplicidad de interpretaciones que se pueden extraer de ella (Deutsch, 2002: 94).

En el siglo XXI un número notable de escritores españoles, la mayoría nacidos entre 1960 y 1975 –entre otros, Carlos Castán, Ángel Olgoso, Pedro Ugarte, Manuel Moyano, David Roas, Félix J. Palma, Miguel Ángel Muñoz, Ignacio Ferrando, Óscar Esquivias, Jon Bilbao, Patricia Esteban Erlés, Luis Manuel Ruiz, Miguel Ángel Zapata, Care Santos y Juan Jacinto Muñoz Rengel–, sigue, junto a los de generaciones anteriores, apostando por lo fantástico, pero proponiendo nuevas formas para su expresión y tratamiento. Este intento de renovación hace que se produzca una auténtica actualización de motivos, registros y estructuras. De acuerdo a los cambios producidos en el ámbito social, afrontan el reto de plasmar los problemas humanos del presente a través de lo fantástico, revelando que lo extraordinario es algo constante, nunca esporádico. La desestabilización de la idea de realidad está unida a

¹ Para obtener información sobre los rasgos que definen al género fantástico veáse Todorov (1970), Roas (2001) y Campra (2008: 16-30).

otros temas como la crisis de identidad, el doble o la exploración de los miedos, todos ellos con sutiles e ingeniosas modificaciones.

En esa línea, es interesante la propuesta que realiza Juan Jacinto Muñoz Rengel (2010a: 6-10), sintetizada en dos vertientes: los temas relativos a la naturaleza del mundo –las teorías del universo, los desórdenes del continuo espacio-tiempo, otros planos de la realidad con la metaficción y los fantasmas, mundos futuribles, lugares imaginarios, ciudades inventadas, objetos mágicos, metamorfosis– y los temas relativos a la naturaleza del yo –la identidad y la disolución del yo, el doble, la reencarnación, los fantasmas desde el otro lado–. Además, se aprecia una tendencia muy llamativa a incluir el juego paródico dentro de lo fantástico como procedimiento para fomentar la sensación de inquietud propia del mismo. Se puede afirmar, en suma, que en las obras de los escritores españoles actuales de esta tendencia es frecuente el desarrollo de alguno de los cuatro rasgos recurrentes en la poética actual del cuento fantástico: «1) la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad; 2) las alteraciones de la identidad; 3) el recurso de darle voz al Otro, de convertir en narrador al ser que está a otro lado de lo real; y 4) la combinación de lo fantástico y el humor» (Roas 2011a: 157).

El relato fantástico se convierte en una metáfora continuada de intrusiones imposibles que acaban desestabilizando lo cotidiano a través de los intersticios que presenta un concepto tan amplio como es la realidad. Lo fantástico en el siglo XXI revisa los axiomas fundacionales del género para dotarlos de una nueva perspectiva sin perder el extrañamiento iniciático y la conexión ineludible entre realidad intratextual y realidad extratextual: «Con mayor o menor conciencia de ello, los nuevos narradores se siguen sirviendo del género fantástico para explorar los recovecos de la realidad, para abismarse en las grandes cuestiones, o para señalar las pequeñas fracturas de lo cotidiano» (Muñoz Rengel, 2010a: 6-10). En ese contexto sobresale la trayectoria de Muñoz Rengel, malagueño nacido en 1974, que suma a su labor como escritor consagrado en el ámbito de lo fantástico un amplio conocimiento del género como estudioso y una formación intelectual en Filosofía.

1. ENGRANAJE NARRATIVO DE LO FANTÁSTICO

1.1. *Verosimilitud realista. Identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual*

El lenguaje constituye el único modo posible de crear ese artefacto ficcional que es el relato fantástico, ligado a la idea de lo inexplicable. Ahora bien, dadas las características de este tipo de composiciones, son muchos los

críticos que hablan de una retórica de lo indecible y de la ardua tarea que supone encontrar términos adecuados que permitan evocar ese cosmos de lo inefable. Esto supone el triunfo del «casi decir» (Bellemin-Noël, 2002: 54). Muñoz Rengel emplea un lenguaje específico que sugiere y anuncia la intrusión de lo fantástico en sus producciones. De tal modo, para calificar el estado de los distintos personajes a los que afectan los sucesos fantásticos, se emplean numerosos elementos textuales que señalan la presencia de hechos impensables e indescriptibles. Esa sugerencia a través del lenguaje de la intrusión de elementos fantásticos que transgreden el orden de la realidad no podría llevarse a cabo si no se ofrece primero una codificación realista del mundo recreado (Roas, 2011a: 11). Así lo hace Muñoz Rengel. Acceder a su producción supone en cierta medida enfrentarse a constantes datos topográficos que dotan de realismo a las descripciones y de verosimilitud a las tramas, sea cual sea en cada caso el marco espacio-temporal en el que la historia se ubica.

En cualquier caso, no sólo ofrece una codificación realista del mundo a través de datos topográficos, sino también mediante pinceladas de crítica sociológica. Muchos de los personajes que recorren sus relatos son un reflejo inmediato de la sociedad del momento. Se alude a la problemática de los inmigrantes («Los habituales de la Brioché», *88 Mill Lane*, 2005); se advierte el gusto del hombre actual por la audiencia, por la presencia de público para ratificar sus acciones y exhibir sus méritos («Brigada Diógenes», *De mecánica y alquimia*, 2009a); y se denuncian, a través de un visionario, las situaciones apocalípticas que se han vivido en época reciente («Lapis philosophorum», *De mecánica y alquimia*). Asimismo, si en *El asesino hipocondríaco* (2011) se retrata, de modo humorístico e hiperbólico, uno de los peores males de nuestra sociedad actual, la soledad, en *El sueño del otro* (2013) se atisba de un modo más marcado la denuncia social; temas como la violencia de género, la búsqueda incesante del éxito personal, la manipulación de la información por los medios de comunicación, la corrupción política o las consecuencias inmediatas de la crisis económica contribuyen a concebir la vida del hombre actual como «una enfermedad sin diagnosticar» (2013: 266), un mero «baile de máscaras» (2013: 171), probablemente porque ese hombre «pasa por la vida sin llegar a quitarle la envoltura» (2013: 169).

La seriedad con la que el escritor aborda la construcción de la mencionada realidad no está reñida con el empleo esporádico del humor que impregna muchas de las composiciones de Muñoz Rengel –de manera sobresaliente

en *El asesino hipocondríaco*², y, de forma puntual, en sus libros de relatos, por ejemplo, en «El Libro del Destino, estudio experimental» (*88 Mill Lane*)–, un humor que sin duda alguna podría catalogarse de negro, de parodia e ironía. Ese recurso provoca un alejamiento del sentimiento de terror a favor de lo humorístico (Roas, 2011a: 174), aunque las tramas de sus cuentos siguen incidiendo en la transgresión de lo real sin que se desvanezca la latencia de lo imposible.

1.2. Culturalismo e intertextualidad

Al margen de ciertos contenidos históricos, sobresalen las alusiones a la pintura y a la música, además de elementos relacionados con la literatura y con el pensamiento filosófico, constante trasfondo de los textos de Juan Jacinto Muñoz Rengel. En relación con las primeras artes mencionadas son numerosos los casos que se pueden citar. Por ofrecer tan solo una muestra, sobresalen las referencias al mundo pictórico del artista neerlandés El Bosco, vinculadas en muchos relatos a la recreación del inframundo y las tinieblas del más allá, por ejemplo en «Brigada Diógenes» (*De mecánica y alquimia*). Dalí también está presente en el mismo relato, asociada su obra onírica y surrealista a la revelación de un universo de símbolos ante el protagonista.³ Por su parte, la música recorre muchas tramas desplegando una interesante significación en cada caso. Por ejemplo, en «Pasajero I/I», además de variadas composiciones recurrentes en otros de los relatos del libro, la música digital del centro de inteligencia, máquina que parece haberse vuelto loca, reproduce la «absurda euforia» (2009a:144) de las *Voces de primavera* de Johann Strauss en una realidad distópica; el fragmento de *El vuelo del moscardón*, de Rimsky-Korsakov, en el que el cisne le dice al hijo del zar cómo transformarse en insecto, pasaje que ameniza las vivencias de los personajes rodeados por turbas de insectos; y «al mismo tiempo, en un disparatado caos sinfónico» (2009a:

2 Novela con la que apenas se ejemplifica por estar más alejada del ámbito de lo fantástico que el resto de publicaciones de Muñoz Rengel. A pesar de que los posibles trastornos alucinatorios o el cierto grado de desorden mental que caracterizan al protagonista enlazan con el conflicto del yo desarrollado en el género fantástico actual, no se problematizan las perturbaciones o anomalías de la cotidianidad planteadas en la trama en el grado en que lo haría una obra de esta tendencia.

3 Dicha referencia a un pintor surrealista no ha de extrañar si se tienen en cuenta la relevancia de los insectos en el imaginario daliniano como elemento destructor o su interés por reflejar la introducción en los sueños de estímulos de acontecimientos exteriores. Establece Muñoz Rengel (2009b: 15): «El único de los géneros vecinos que tiene por objeto interrogar y desestabilizar el paradigma de la realidad es el *surrealismo*. De hecho, el surrealismo es aún más radical que la literatura fantástica, y no sólo cuestiona el paradigma, sino que lo hace desde fuera del mismo, desde los márgenes de la razón. El surrealista anula la capacidad de la razón para dar cuenta de la realidad, y pone en tela de juicio las bases mismas de nuestra concepción del mundo».

151), la obertura de *La tormenta* de Tchaikovsky en el instante en el que el protagonista toma la decisión de ejecutar un acto que le llevará a enfrentarse al mayor de los misterios.

Asimismo, el escritor juega con los conocimientos del lector para que asuma su responsabilidad a la hora de discernir la autenticidad o no de las alusiones referenciales y literarias. En sus relatos se citan nombres como los de Camille Clifford, John Stuart Mill, Dickens, Alfred Tennyson, Robert Browning, John Ruskin, Darwin, Byron, Johannes Kepler, John Keats, William Wordsworth o Samuel Coleridge, presentados como seres integrantes de la ficción o simplemente como aludidos. En *El sueño del otro* aparece Anne Sexton, poetisa estadounidense que curiosamente sufrió una aguda depresión y puso fin a su angustia emocional a través del suicidio, datos biográficos análogos a la experiencia vivencial de muchos personajes de la propia novela. Pero si hay alguien que de forma reiterada impregna sus textos esa es Mary Shelley con su obra maestra *Frankenstein o el moderno Prometeo*, que se convierte en materia literaria en «El sueño del monstruo» y en ciertos episodios de *El asesino hipocondríaco*.

Entre otros ejemplos que permiten ilustrar el concepto de intertextualidad, es simbólico que en «La Sociedad secreta del sueño» (*88 Mill Lane*) sea *Moll Flanders*, de Defoe, el libro que contiene la llave para acceder al salón donde se reúnen los integrantes de la sociedad. Lo cierto es que se pueden establecer variadas similitudes entre la trama ofrecida por Muñoz Rengel y una historia como la de *Moll Flanders* en la que se integran crímenes y pecados, y se plantea la posibilidad de conversión o arrepentimiento así como la oposición entre la visión liberal y conservadora de la época. En una línea semejante es muy significativo que en otro de los relatos de su primer libro, el titulado «El ojo en la mano», se mencione *The Self and Its Brain* de Popper y Eccles, ya que Popper es uno de los grandes epistemólogos y filósofos de la ciencia cuyas teorías interesan a lo fantástico literario –«un género en debate con la ciencia de su tiempo» (Muñoz Rengel, 2009b: 8-9)–, pues para presentar fisuras y anomalías de la cotidianidad ha de fijarse primero la idea de lo real. Por su parte, en el relato «Brigada Diógenes» (*De mecánica y alquimia*) destaca la alusión a *Il sentiero dei nidi di ragno* (*El sendero de los nidos de araña*) de Italo Calvino. Esa es, curiosamente, la novela –con propensión a lo fantástico y ambientada en una atmósfera de guerra y de resistencia– que está leyendo el personaje antes de recibir la picadura de un insecto, motivo simbólico en el conjunto narrativo de *De mecánica y alquimia* potenciado por la presencia recurrente de una araña plateada en diversas tramas. Mención especial merece el

juego de intertextualidad desarrollado en *El asesino hipocondríaco*, pues no solo se remite a pasajes específicos de obras literarias conocidas, sino que también es constante la referencia a escritores ilustres, muchos de ellos relacionados con el ámbito literario de lo insólito –Edgar Allan Poe, Jonathan Swift o Guy de Maupassant–.

El trasfondo del pensamiento filosófico es también un rasgo esencial en su obra. En *El asesino hipocondríaco* son numerosas las alusiones a reconocidos pensadores. Muchos de ellos, como Kant o Descartes, adquieren especial relieve también en otras de sus publicaciones, algo lógico si se tiene en cuenta que Muñoz Rengel considera que la literatura fantástica está totalmente unida a nuestra idea de realidad, puesto que pretende mostrar las fisuras de la misma causando vértigo intelectual, vértigo cognitivo o, si se prefiere, la perplejidad de la razón (2009b: 10-11). Al margen de las disquisiciones planteadas en «El desván de Thomas Carlyle» (*88 Mill Lane*), es reseñable el debate planteado en «Res cogitans» (*De mecánica y alquimia*) sobre la problemática de cómo comunicar pensamiento y materia. Unos peculiares personajes ofrecen sus reflexiones sobre la separación entre la realidad consciente y la realidad física, así como sobre la existencia o no de un Dios que sostenga el mundo. Se profundiza en la posibilidad de que la realidad y el mundo sean, en cierto modo, un producto de la mente, idea conocida por el propio Muñoz Rengel (2009b: 5) que constata el desarrollo de dicha problemática en las teorías de Descartes, Kant, Fichte, Schelling y Hegel.

1.3. Puentes de conexión e intratextualidad

Por lo que se refiere a la intratextualidad, hay que mencionar distintas coincidencias intencionadas que se perciben en el plano interno del discurso de Muñoz Rengel y que permiten entrelazar sus creaciones. Sus textos están regidos por una coherencia interna que les confiere unidad bajo una aparente diversidad; ese sutil entramado temático permite hablar de puentes, de interconexiones internas, difícilmente perceptibles si no se somete el corpus a un estudio pormenorizado.

Muchos de los personajes que integran el primer relato de *88 Mill Lane*, y a los que alude el narrador, reaparecen en otras composiciones del escritor malagueño, tal como reconoce en «Los habituales de la Brioche» el narrador protagonista del cuento, que juega con la metaficción y la confusión entre narrador y autor real.⁴ La intratextualidad en las composiciones de Muñoz

4 «Sé que los habituales de La Brioche –porque es un hecho contrastable– han ido infiltrándose en

Rengel está sometida a una enorme sutileza, de ahí que muchas veces pase desapercibida. *De mecánica y alquimia* es el libro con más ejemplos de este tipo de relación discursiva, hilvanando sucesivamente con pequeños detalles cada uno de los relatos. En definitiva, una acumulación de coincidencias que dota al libro de precisión textual, convirtiéndolo en un todo indivisible, ya que cada uno de los cuentos está conectado con otro u otros de alguna manera hasta el punto de que esos puentes de conexión conducen a una estructura entretejida y circular.⁵ Además, el suicidio como desenlace de «La secreta Sociedad del Sueño» vuelve a ser un motivo reincidente en «La perla, el ojo, las esferas» (ambos de *88 Mill Lane*), en «El relojero de Praga» (*De mecánica y alquimia*) y en la novela *El sueño del Otro*, en la que se sugiere que pueda ser un acto intencionado para despertar a la auténtica realidad.

2. ANOMALÍAS DE LA NATURALEZA DEL MUNDO⁶

2.1. Teorías del universo

Las teorías del multiverso tienen que ver con la naturaleza del mundo y con su cuestionamiento, con recurrentes motivos como los universos paralelos, desplazamientos de planos o universos autocontenidos. Son frecuentes, incluso, en una realidad posmoderna en la que, tal como constata Roas (2009: 172-178), el paradigma científico del siglo XX podría plantear –tras los avances, por ejemplo, de la mecánica cuántica– que estos fenómenos dejaran de ser transgresiones fantásticas e ingresaran en la esfera de lo posible. «La perla, el ojo, las esferas» (*88 Mill Lane*) es el único relato que aborda de manera central la problemática de los universos autocontenidos, por la que Muñoz Rengel se siente atraído: «Parece ser que la estructura del universo –o de los universos, porque en este modelo, como en un juego de muñecas rusas, cada universo sería un insignificante corpúsculo dentro de otro sistema de universos– es fractal» (2010b: 498). El lector es testigo de acontecimientos tan insólitos como que un universo esté inserto en un collar de perlas artificiales o en la pupila de un hombre. El hallazgo de esta paradoja espacial provoca que el protago-

mis relatos. Bashkim y Agnes quizás estén de una forma borrosa en mi última novela, pero Marion O'Connor aparece tal cual, aunque eso sí, cincuenta años más joven, en el cuento La pérdida de Dédalus; Elizabeth, por su parte, se consiguió colar, íntegra, en La casa de Strawbrooke» (2005: 17).

5 Esto es así si se entiende que la amenaza tan temida en el primer relato, el que la humanidad se condenara a su destrucción si accedía a *El libro de los instrumentos incendiarios*, se ha materializado en un tiempo futuro generando el mundo distópico del último cuento.

6 Para la organización de este epígrafe y el siguiente se tendrá en cuenta el modelo taxonómico ofrecido por el propio Juan Jacinto Muñoz Rengel (2010a), sin olvidar las claves de lo fantástico actual en la narrativa española establecidas por David Roas (2011a).

nista sea consciente de que el universo tiene una forma monstruosa: «una estructura contra toda nuestra lógica humana, en la que el espacio y el tiempo son relativos o no importan, en la que lo grande es pequeño, y lo microscópico infinito, una estructura de espacios autocontenidos, donde cualquier forma puede contener otra millones de veces mayor» (2005: 156).

Ese cuestionamiento del mundo, de la realidad circundante es también un núcleo semántico en *El sueño del otro*, novela en la que se esboza la existencia de universos paralelos y especialmente la posibilidad de que esos dos espacios acaben encontrándose: «Era como si de repente la membrana entre los dos mundos se hubiera vuelto permeable» (2013: 255). Los dos protagonistas son testigos directos en el siglo XXI de las intersecciones insólitas que experimentan sus sueños. La realidad empieza a ser interpretable y algo inalcanzable en su totalidad debido a los límites de la capacidad humana para asirla: «La realidad, la auténtica realidad, siempre es invisible» (2013: 59). Se puede afirmar que el grado de conocimiento de la realidad está reducido para el hombre actual; muy poco o nada se puede saber de ella cuando solo se alcanza como constructo cultural compartido; el escepticismo es la única solución: «Toda nuestra vida podría ser una ilusión. Todo lo que creemos vivir cada día. Cada noche» (2013:183). No obstante, desde un posición empirista, la realidad es solo aquello que los sentidos perciben pero esta visión sería demasiado simplista en comparación con la realidad misma, con ese mundo nouménico del que han hablado tantos filósofos. Tal y como afirma André Bodoc en la novela: «Nuestra noción de la realidad no es sólo un conjunto de datos sensibles y estáticos. Es mucho más. Yo puedo pensar sobre esa realidad y darle forma. Darle formas complejas. E incluso puedo cuestionármela» (2013: 181-182).

2.2. *Desórdenes del continuo espacio-tiempo*

Los desórdenes en el tiempo (Roas, 2012: 106-113), con su continuidad irreversible, y en el espacio pueden ser casi imperceptibles porque normalmente se relacionan con leves desajustes o variaciones. En «El ojo en la mano» (*88 Mill Lane*), hay una sobrecogedora disposición del espacio, representada por una habitación sin puertas que almacena disparidad de objetos soñados. La habitación estaría ubicada en otra dimensión, en un universo paralelo, y el protagonista acude a ella cuando ya no encuentra solución posible a su conflicto, pasando a pertenecer a la otredad: «Ahora estoy aquí, en la habitación sin puertas que quizás esté en ningún sitio» (2005: 101). Esa confusión

en el fluir lógico del tiempo y en la fijación de las coordenadas espaciales se incrementa con la existencia de la peculiar voz que aparece en «El desván de Thomas Carlyle» (*88 Mill Lane*), es decir, con la presencia de un ser que ya ha traspasado los límites terrenales, que no responde al entendimiento común de los hombres y que está fuera del alcance de toda ciencia. El desván insonorizado en el que se ubica acaba considerándose un lugar excepcional por la intemporalidad que implica entrar en él. La puerta funciona como espacio fronterizo que facilita el paso a otra realidad metafísica, a la realidad de ese ser espectral indefinido e incorpóreo. Cuando el protagonista de la historia, Wallace Benjamin Tyler, decide acceder a la habitación abuhardillada deja de percibir el paso del tiempo y la ubicación espacial: «De alguna forma, estar en aquella habitación era como estar en ningún sitio; sus brazos flotaban en la negrura del cuarto, sus pies parecían no pisar el suelo, las palabras adquirirían una resonancia ultraterrena» (2005: 139). El protagonista busca una explicación racional a lo acontecido pero la mencionada voz no manifiesta confusión ante su extraña vida ni especifica las leyes naturales que la rigen. Simplemente se limita a reflejar la diferencia entre el sistema lingüístico del exterior y el suyo propio, y se muestra como un ser del que dependen la existencia humana y los estados mentales: «Soy el que te piensa. Soy el que soy» (2005: 139).

En «El sueño del monstruo» (*De mecánica y alquimia*) la alteración del tiempo es compleja hasta el punto de que ese desorden temporal supone un aliciente para el lector que desee construir de manera coherente la historia. El tratamiento del tiempo no es lineal, sino que va presentándose de acuerdo a círculos concéntricos que inciden en los detalles restantes para completar la trama. De tal modo se nos ofrece el mismo relato con variaciones, como si se desarrollara a través de historias bifurcadas que coexisten en una misma realidad.

2.3. Otros planos de la realidad: metaficción

En el cuento fantástico la convivencia entre ficción y realidad otorga sentido a las tramas. «En los distintos órdenes de lo posible, el desdoblamiento metaliterario sigue siendo un potente recurso para hablar de la complejidad de las dimensiones de lo real» (Muñoz Rengel, 2010a: 9). El relato que introduce *88 Mill Lane*, «Los habituales de la Brioche», es uno de los ejemplos más destacados. La metaficción se entiende en este caso como la confluencia entre la vida y la literatura, hasta el punto de impedir su distinción, lo que supondrá un conflicto provocado por el choque de diversos planos de la realidad. El narrador homodiegético, personaje principal de esta historia, es un escritor

que se interesa por la gente que suele ir a la cafetería *La Brioche*, especialmente por Marion O'Connor, poeta de la que no ha leído nada pero cuyo éxito es reconocido por la crítica literaria. La afición de este escritor consiste en imaginar la vida de todos los clientes de *La Brioche*, en presuponer sus respectivas personalidades, sus hábitos y rutinas, convirtiéndolos así en sus personajes de ficción. Pero este proceso invectivo tendrá su punto de inflexión cuando los personajes empiecen a relacionarse entre sí y a interactuar con el propio narrador, poniendo en duda su perspectiva de espectador y señalando su posible identidad ficticia. El contacto directo con sus personajes supone «el principio del caos» (2006:18), el derrumbe de su hasta entonces estable realidad. La inversión que se produce es simétrica a todo lo que plantea el protagonista del relato, por lo que se podría hablar de un desdoblamiento metaliterario. El discurso dialéctico que define al personaje acaba expandiéndose y suplantando no ya solo la propia realidad, sino su pasado y su presente, algo que, pese a intentarlo, es imposible de racionalizar. Queda sin explicación cómo y por qué se ha llevado a cabo la modificación y el trasplante de identidades. Al final del relato se atisba el terror de la pérdida del *yo* humano en detrimento al *yo* ficticio. La nueva identidad del personaje coincide totalmente con la vida que Marion O'Connor ha imaginado para él, pero eso es así porque, previamente, el creador de historias había dotado a la mujer con la habilidad para hacerlo.

En «La Marquesa de Siete Iglesias» (*88 Mill Lane*) el narrador se identifica con un escritor de novelas en busca de información documentada para su próxima composición.⁷ A su vez, en «El Libro del Destino, estudio experimental» se vuelven a encontrar indicios que confirman la recurrencia a la metaficción, planteando que las páginas que está leyendo el lector de *88 Mill Lane* han sido escritas por el narrador del relato, poniendo en duda, por lo tanto, la autoría del propio Muñoz Rengel:

Más si cabe afectó a mi compañero John Kingsley, quien además de psicólogo y profesor asociado en la Universidad de Westminster, era un entregado escritor vocacional desde que le alcanzaba el recuerdo, y por lo que a mí me consta con gran talento y muy disciplinado, saber que de la apariencia ficcional del experimento iba a ser yo, y no él, el beneficiado, el que obtendría el reconocimiento literario, por parte de la crítica y en diversos certámenes, aquí en el Reino Unido y en el extranjero, precisamente por estas páginas que ahora usted sostiene en sus manos (2005: 87).

7 El cuento se construye a través de constantes referencias a la crónica de un Diácono, lo que otorga mayor dosis de verosimilitud, pero se percibe, de todos modos, la confluencia narrador-autor-escritor, por lo que el juego entre la realidad y la ficción es obvio y manifiesto.

«El sueño del monstruo», cuento central en *De mecánica y alquimia*, muestra a un escritor protagonista que puede entenderse como autor de todos los relatos que conforman el libro, o como el *alter ego* de Muñoz Rengel y de sus gustos literarios. El protagonista es un escritor condenado al fracaso editorial porque sus composiciones de índole fantástica –como *La tarántula bávara*, título que recuerda al lector el motivo central de la trama del relato «La maldición de los Zweiss» del propio libro de cuentos *De mecánica y alquimia*– no encuentran sitio en un mercado centrado en *best sellers*: «[...] A estas alturas es ya evidente que soy un soñador incurable, tan evidente como que estoy abocado a ser un triste escritor sin éxito. Ese parece ser mi destino: convertirme en un malogrado escritor inédito que ha equivocado su época» (2009a: 105). El relato constituye un homenaje a aquellos escritores que se sienten desamparados en el terreno editorial y sin apenas apoyo en su entorno más cercano, pero, sobre todo, a aquellos que se centran en recrear literariamente la manifestación de lo insólito en contra de las modas dominantes. El desdoblamiento de la realidad se multiplica con la historia bifurcada a través de variantes de la misma, y el juego metaliterario nos lleva a pensar que algunos de los personajes del relato pueden formar parte de otros cuentos del mismo libro, como el gólem o el autómatas.

2.4. Otros planos de la realidad: seres fantásticos

En *88 Mill Lane* existe una amplia nómina de seres fantásticos que parecen entroncar con otras dimensiones de la realidad. Al margen del ser indefinido e incorpóreo que habita «El desván de Thomas Carlyle», en esa misma narración se describe a un pájaro de cuatro alas y de plumas fosforescentes, azules, doradas y rojas, y un perro volador que se mantiene ileso tras caer desde una buhardilla. Además, es necesario mencionar ciertos seres insólitos, de carácter incompleto, como los perros sin boca ni aparato digestivo de «El ojo en la mano» o las caderas y ombligos femeninos que cobran independencia, si bien conviene reseñar que Muñoz Rengel no emplea en sus tramas personajes fantasmales desde la perspectiva tradicional del género.

En esta línea de seres fantásticos que nos conectan con otros planos de la realidad, el gólem⁸ y el autómatas son de obligada inclusión. El primero tendría que ver con la alquimia, con la vida y con la magia, y el segundo dependería más de la manipulación física del mundo. En *De mecánica y alquimia*,

8 El gólem aparece en la literatura talmúdica y en la tradición judía; es una criatura generada a partir de barro a la que se le infunde vida. La influencia de *El gólem* (1915) de Gustav Meyrink es perceptible. Muñoz Rengel, no obstante, otorga modernidad y una naturaleza más osada a esa figura.

si se quiere ahondar en la caracterización del gólem, «El sueño del monstruo» es el relato más adecuado por el acercamiento que propone a esta figura y por la síntesis magistral de sus orígenes. El gólem adquiere también protagonismo en «Res cogitans», dialéctica filosófica entre unos personajes que recorren Europa en tren. Resulta llamativo que uno de esos seres animados reciba el nombre de Baruch Scholem, término que remite inexorablemente a Gerhom Scholem, filólogo e historiador israelita, uno de los mayores especialistas de la mística judía, de la cábala. Por su parte, «Te inventé y me mataste» refleja el proceso de creación de los gólems en los barrios judíos y pone de relieve la posibilidad de inversión del proceso, es decir, que la persona real surja como réplica del gólem y no al contrario, incluso, que ambos tengan existencia de modo independiente e inexplicable. Finalmente, la interacción de estos extraños seres con los hombres y los aparatos mecánicos en «Pasajero I / I» sugieren una forma de vida alternativa, que podría ser la que imperase en el futuro una vez que conectasen ambas dimensiones o planos de la realidad.

En ese contexto de seres fantásticos sobresale, a su vez, la figura del monstruo.⁹ A la hora de definir al ser monstruoso, puede aludirse a dos criterios fundamentales: uno de carácter físico o si se prefiere biológico, y otro de carácter cultural, que es el más utilizado para abordar su funcionalidad en el terreno de lo fantástico.¹⁰ La significación en el plano narrativo del monstruo, como ser que refleja los miedos y deseos más primitivos del ser humano, ha ido variando en función del sentido ominoso que cada época ha querido manifestar. En «Bestiario secreto en el London Zoo» (*88 Mill Lane*), título sumamente cortazariano, el protagonista es testigo de la existencia de singulares especies animales: *Qo uru Oq* –molusco en forma de ojo que hace propios los cuerpos ajenos mediante el reflejo en la pupila–, *Shang Yang* –ave china capaz de recorrer distancias insospechadas y verter sobre la tierra toda el agua que consume–, *Squitt* –semejante a un búho de la aurora boreal cuya existencia es previa a la del planeta–, *Triaqlo* –ser con tres complexiones antropomórficas de distinta naturaleza que se desplaza en círculos–, *Naga* –serpiente-dragón con un total de siete cabezas, que cuando peca se transforma en humano–, y el *pez*

9 Más información en Noël Carrol (2005), Ana Casas (2012: 5-15) y en Roas (2013: 7-10), en su presentación sobre el monstruo posmoderno de *Pasavento*. *Revista de Estudios Hispánicos*.

10 El monstruo se convierte en un ser marginal y completamente fuera de lo que se considera normativo. Su aparición supone una violación de los patrones cognitivos y morales impuestos, pero aún así, sentimos cierta atracción hacia su naturaleza. No podemos olvidar lo mencionado en *Arte y literatura fantásticos* por Louis Vax (1973), tal como se recuerda en la contraportada de la atractiva edición de Ana Casas (2012): «El monstruo representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. [...] El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros. Ya se había deslindado en lo más íntimo de nuestro ser cuando fingimos creerlo fuera de nuestra existencia».

del espejo o *Yhãnx* –ser metamórfico–. De todos estos entes zoológicos el que cobra más atención en la trama del relato es el último porque su reproducción por meiosis y mitosis va a ocasionar múltiples transformaciones, afectando incluso a la salud psíquica del protagonista, que de forma infructuosa intenta buscar explicaciones posibles para su aventura fantástica.

De mecánica y alquimia supone una ampliación del catálogo de seres monstruosos. El primero que aparece es la tarántula de plata que se apodera del corazón de los hermanos Zweiss en el cuarto relato, haciéndoles cometer todo tipo de crueldades desenfrenadas en escenas de gran crudeza y sadismo. La araña de plata se instituye como generador del mal y de una desmedida ambición humana; cuando afecta al carácter y el entendimiento de los hermanos, estos experimentan la necesidad de «imponerse al mundo y doblegarlo a sus deseos» (2009a: 71). El mismo insecto volverá a ejercer su poder en «Brigada Diógenes», pero esta vez multiplicado y con un rostro amenazante; las arañas surgen de los desechos y su picadura se relaciona con un grave trastorno de comportamiento y con la revelación de misterios. A las arañas se suman coleópteros que desprenden polvo dorado –lo que podría recordar a los escarabajos dorados del primer relato de *88 Mill Lane* (así como a Poe)– y abejas eléctricas (que inevitablemente nos hacen pensar en Philip K. Dick) que nos sitúan en atmósferas degradadas y distópicas y nos ponen en contacto con el lado más oscuro del ser humano.

2.5. *Mundos futuribles*

El mundo futurible, basado en la imaginación o la ensoñación, y no tanto en los posibles progresos de la ciencia, también es característico de la literatura fantástica española de los últimos años. La narración futurista cobra especial relevancia en *De mecánica y alquimia*, donde es posible encontrar ejemplos claros en los cuatro últimos cuentos. Esos relatos que concluyen la antología corresponden a un mundo futuro que incorpora muchos elementos del presente pero que se torna en absoluta distopía en «Brigada Diógenes» y «Pasajero I/I». El primero de ellos, muy cercano a la literatura prospectiva –siendo notable el homenaje que se concede a Ray Bradbury y a su novela distópica *Fahrenheit 451*–, propone una realidad devastada por el comportamiento humano. Pese a este ambiente degradado y la desorientación que implica sumergirse en él, el protagonista es capaz de encontrar belleza en esa realidad, ya que se otorga un significado inédito a la inmundicia que parece esconder secretos del más allá de acuerdo a un alfabeto de símbolos desconocido para el hombre actual. Finalmente, «Pasajero I/I» plantea el fin del

mundo como algo inminente y la completa desaparición del ser humano o, quién sabe, si el inicio de todo tras un posible fin del mundo.

2.6. *Objetos mágicos*

En «El ojo en la mano» (*88 Mill Lane*) se ofrece una amplia enumeración de objetos mágicos. Desde manzanas de cristal o de oro a sacos de monedas de cuño inexistente, pasando por llaves maestras universales y habitaciones sin puerta. Por su parte, «El desván de Thomas Carlyle» añade a esta lista un objeto de metal con la cabeza de león que cambia de expresión y cuyo peso es desproporcionado a sus dimensiones, así como el objeto indefinido creado desde la nada por el ser que habita el desván. «El Libro del Destino, estudio experimental», narra el desarrollo de un proyecto basado en la creación de un libro que contiene el destino de cada uno de los seres humanos. *De mecánica y alquimia* amplía la nómina de objetos insólitos en un entorno de naturaleza legendaria e histórica. El dibujo esquemático que aparece en «El libro de los instrumentos incendiarios» posee un valor simbólico inquietante; la imposibilidad de determinar con exactitud su significado es el motor de todo un proceso detectivesco llevado hasta sus últimas consecuencias.

3. PERTURBACIONES DE LA NATURALEZA DEL YO

3.1. *La identidad y la disolución del yo. Lo onírico como elemento desestabilizador*

Uno de los motivos esenciales de lo fantástico, enmarcado en la preocupación posmoderna por una realidad inestable y relativa, es el de la identidad. «El individuo está perdido en ese nuevo laberinto inextricable que es ahora la realidad. El sujeto ya no sabe si es el dueño del lenguaje o un producto de él. Nuestro consciente se ha convertido en un títere del subconsciente» (Muñoz Rengel, 2010a: 9). Junto a los trastornos de personalidad, las alucinaciones y perturbaciones variadas, sobresale el intangible mundo de los sueños. Este es, quizá, uno de los elementos más definitorios de la producción fantástica del autor. El elemento onírico, que pertenece a la esfera mental y parece responder a los anhelos humanos, penetra y condiciona sin reparos la realidad. Al igual que en el caso de la metaficción, el sueño pone en entredicho no sólo la certeza del mundo sino también la de ser uno mismo, es decir, la de la propia identidad, porque adquiere la misma densidad que la vigilia y actúa sobre ella. La facultad de ensoñación elimina el concepto de frontera, de límite insuperable para las fuerzas humanas y permite proyectar de manera involuntaria todos aquellos aspectos reprimidos en el subconsciente.

No sería muy erróneo considerar los microsueños del señor Blaisten (*El asesino hipocondríaco*) un intento de acercamiento al tema de lo onírico. Esos microsueños o si se prefiere entresueños, le impiden acometer con éxito sus persecuciones y provocan la pérdida total de conciencia en un breve lapso de tiempo, constituyendo uno más de sus múltiples trastornos. No obstante, es en varios relatos y en la última novela donde lo onírico alcanza su máxima operatividad.

En «El ojo en la mano» (*88 Mill Lane*) aparece Haakon, un extraño hombre que posee la virtud de hacer posible todo aquello con lo que sueña, ya sean objetos, seres o situaciones. Su don se puede transmitir pero para que esa transmisión sea eficaz hay que «conseguir un estado de somnolencia que no sea ni verdadero sueño ni vigilia» (2005: 93). La habilidad para transformar la realidad en función de los deseos personales acaba convirtiéndose en una especie de condena que impide a quien la posee la distinción de planos: «Dónde empieza mi sueño. Dónde empiezan mis monstruos y dónde la realidad» (2005: 99). Además, el don solo permite crear objetos mediante la vía onírica pero no hacerlos desaparecer, por lo que el resultado último será una prolija relación de objetos desoladores que no pueden volver a su estado inicial y que conducen al protagonista a experimentar un final angustioso.

«La Sociedad secreta del Sueño» (*88 Mill Lane*) podría considerarse un preámbulo de su última novela, *El sueño del otro*, donde se amplían y perfeccionan los resortes fantásticos empleados en la construcción de la trama. El inicio del cuento supone toda una descripción del proceso onírico y de sus mecanismos. En un momento concreto del discurso se anticipa la posible explicación y la resolución de acontecimientos tan insólitos: «Durante los días vagas por Londres, durante las noches sueñas que eres otro, que vives otras vidas, que estás en otros lugares» (2005: 34). Para Soames, el protagonista, un librepensador culto, la rutina empieza a desestabilizarse en el preciso momento en el que entra en una librería londinense y descubre anomalías en el modo de proceder de las personas que están allí y en el ámbito espacial. Su percepción empieza a nublarse en el instante en el que comprende que quizás haya asesinado a una mujer mientras dormía, crimen cuyos efectos son perfectamente visibles al despertar. Sin embargo, no tardará en saber que todas las irregularidades a las que es sometido se deben a su integración en la *secreta Sociedad del Sueño*, grupo de personas que se sueñan entre sí, viviendo infinidad de vidas al mismo tiempo. Los participantes de dicha sociedad logran algo tan inconcebible como es la pluriperspectiva, al haber «consumado las ambiciones de todo mortal, de todo ser humano destinado a vivir una sola

vida» (2005: 36). Finalmente, se verán abocados al suicidio como fruto de lo que podría ser un castigo por sobrepasar esos límites vedados al ser humano.

En *El sueño del otro* aparecen Xavier Arteaga y André Bodoc, dos personajes que se sueñan entre sí, que comparten su vida durante ese estado de supuesto reposo, lo que acaba ocasionando un solapamiento de personalidades muy dispares:¹¹ «Hace casi un mes que cada noche sueño que soy otro hombre –dijo–. No sueño *con* otro hombre, sino que yo *soy* ese otro hombre. Todas las noches, invariablemente, soy la misma persona. Una persona que no soy yo» (2013: 52). Xavier trata desesperadamente de enfrentarse a su *álder ego* en su mundo, mientras que Bodoc busca respuestas plausibles que expliquen su anomalía onírica; el psicólogo que le atiende le ofrece una explicación científica del proceso onírico: «Como usted sabrá, el sueño es la forma que tiene el cerebro de ordenar la información. [...] Cuando alguien está soñando, ciertas células nerviosas del bulbo raquídeo se vuelven más activas, dando lugar a un proceso biológico que sirve para organizar y afianzar los recuerdos en la memoria» (2013: 86). Son numerosas las aclaraciones científicas a lo largo de la obra, reflexionando constantemente sobre los mecanismos que intervienen en el sueño: su estructura doble, sus contenidos latentes o su posible función represora una vez que se despierta. Ante esta situación, el yo pasa a ser «una secuela, una consecuencia azarosa y cambiante» (2013: 184) y la individualidad un espejismo, una quimera. Los recuerdos de uno y de otro se confunden y las determinaciones tomadas individualmente se entrecruzan y acaban teniendo repercusión en la vida del otro personaje, con todo lo que eso conlleva de pavor psicológico. La soledad y la sensación de pérdida es el resultado más visible: «Hay lugares de los que nadie puede rescatarnos. Lugares en los que, si se acaba fondeando, lo más sensato es reconocer cuanto antes que se está perdido. Del todo perdido» (2013: 27).

3.2. *El doble*

El motivo del doble,¹² que pone de relieve las fisuras del yo posmoderno (Roas, 2011b: 304-305), aparece en el primer libro de Muñoz Rengel bajo la órbita de lo onírico, como resultado final de un proceso que acaba traspasán-

11 Al igual que en los relatos borgeanos «Veintinco de agosto, 1983» y «El otro» lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre soñando o dos que se sueñan.

12 «El tema del desdoblamiento, [...], el tema de la duplicación de toda personalidad es antiguo, [...]. Referido a lo fantástico, el tema está vinculado con la vida de la conciencia, de sus fijaciones y proyecciones; [...]. Los textos fantásticos arremeten contra la unidad de la subjetividad y de la personalidad humana, tratan de ponerla en crisis; rompen la relación orgánica (psicosomática) entre cuerpo y espíritu» (Ceserani, 1999: 121-122).

dose a la vigilia: «El pánico se adueño de mí. Y en mi desesperación, en mi horror e impotencia, sólo fui capaz, insensatamente, de soñarme a mí mismo sin el ojo y sin el don. Produje otro hombre. Era igual que yo, y estaba libre de la maldición que a mí me perseguía. Pero no era yo» (2005: 100). Estas palabras pertenecen al personaje innominado de «El ojo en la mano» (*88 Mill Lane*), que ve suplantada su personalidad por un doble creado a partir de sus propios sueños, lo que le llena de impotencia e incertidumbre. El doble supone para él la constatación de que el individuo sí puede dividirse. La transformación es tan completa que se produce desde el punto de vista físico y psíquico, y afecta también al psicólogo que trata al personaje. Como consecuencia, la identidad empieza a ser algo escurridizo, un concepto voluble e inconstante, hasta el punto de que el protagonista reconoce, con honestidad, no saber ya cómo es exactamente: «es muy probable que yo sea sólo el producto del sueño del otro yo que estaba fuera de la habitación y era perseguido por sus monstruos, que a su vez es probable que fuera un sueño de Haakon Erlander, que lo soñó con un ojo grabado en la mano. Yo sólo soy la copia de una copia» (2005: 101). La imagen de sí mismo se desvanece y empieza a catalogarse de banal en el momento en el que asume que no llegará a comprender la realidad en la que está inmerso, de ahí que proponga hipótesis. En el relato, además, se observa la presencia simultánea del original y del doble o segundo yo, porque solo a partir de su confrontación surgirán las interrogaciones ontológicas. Esa coexistencia simultánea pero al mismo tiempo contradictoria acaba eliminando el concepto de personalidad intransferible. El personaje, acuciado por la soledad, no admite esa desfamiliarización que se ha operado y llega a creer que es él la copia, el intruso.

Por otra parte, «Te inventé y me mataste» (*De mecánica y alquimia*), relato que profundiza en las relaciones y en la problemática derivada del conflicto amor/odio, se inicia con la visión de un vertedero en el que yacen miles de cadáveres de gólems que habían sido creados por los seres humanos como réplicas exactas de sus parejas en un intento de utilizarlos para «desahogarse con él, y hacerle lo que no se le puede hacer a su pareja real. Y, en última instancia, asesinarlo» (2009a: 124). Esas réplicas llegan a parecer personas reales en ciertos casos, provocando confusión en los que están en su entorno.

La primera referencia que encontramos en *El sueño del otro* al motivo del doble es la fisionomía idéntica que comparten el jefe de Javier Arteaga y el famoso escritor Ernest Hemingway, pero a lo largo de toda la novela se insiste en la idea de repetición inevitable que a veces implica vivir: «En el mundo hay demasiadas cosas que se repiten. Demasiadas cosas reproduciéndose por

todas partes como réplicas exactas. Una continua metástasis. Días idénticos, personas idénticas, vidas idénticas» (2013: 50).

El *otro* en el *Sueño del otro* duplica la existencia de un personaje, apropiándose de sus rasgos más genuinos pero oponiéndose a él de alguna manera, lo que origina la pérdida de consistencia de la imagen creada sobre uno mismo; la identidad se convierte en una cualidad relativa, inexacta e incluso circunstancial, pero no solo eso, sino que también el mundo acaba siendo un auténtico caos, un laberinto absurdo e ilógico por el que discurre el hombre, criatura incapaz de gobernar su destino: «Cuando cada noche dejas de ser tú para ser otro, acabas comprendiendo que todo es relativo, que en un instante pueden cambiar las coordenadas de todo lo que te parecía esencial y el centro del mundo se reubica» (2013: 220). El motivo del doble está muy relacionado con la problemática inherente a la construcción de la conciencia humana, es decir, a los enigmas que rodean todo lo que somos y lo que no somos: «Quizás todos vamos y venimos, y somos reemplazables. Copias y más copias. Es como si no fuésemos más que copias los unos de los otros, repeticiones secretamente conectadas» (2013: 272).

3.3. *Metamorfosis*

El único relato en el que se revela un proceso explícito y detallado de metamorfosis es en «El pescador de esponjas» (*De mecánica y alquimia*), mediante el clásico motivo de la animalización. El joven pescador protagonista contrae una misteriosa y galopante enfermedad física que le deforma las extremidades hasta llegar a convertirlo en un molusco. A la mutación le acompañan sucesivas pesadillas y la complacencia sospechosa de los testigos: «Allí, arropado, el perfil del joven pescador de esponjas parecía una cordillera de arena deshaciéndose bajo el agua, un hatillo de sangre, carne y esperanzas filtrándose sobre el tamiz de millares de poros» (2009a: 88). No hay que olvidar, además el *pez del espejo* o *Yhãnx* –ser metamórfico– del «Bestiario secreto en el London Zoo» (*88 Mill Lane*), que de todos los entes del lugar es el principal causante del desasosiego e inquietud del protagonista que ve su vida y su identidad condicionada por la reproducción del mismo y por las múltiples transformaciones que experimenta.

3.4. *Los fantasmas desde el otro lado*

A pesar de que Muñoz Rengel no emplea la figura de espectros desde la perspectiva tradicional del género, sí lo hace desde una vertiente posmo-

derna en la que el fantasma y el protagonista se identifican, hecho que «nos permite situarnos al otro lado, en la dimensión de lo oculto. Lo fantástico somos nosotros» (Muñoz Rengel, 2010a: 10). Un claro ejemplo de esas «Voces desde el Otro lado» –radical transgresión de una de las convenciones tradicionales del género (Campra, 1991: 57-59; Roas, 2011b: 308-309)– es el fantasma, como un ser que forma parte de la otredad y que adquiere relieve en «El faro de las islas de Os Baixos» (*De mecánica y alquimia*), donde lo espectral acaba distorsionando la realidad en un discurrir de elipsis o silencios narrativos nada aclaradores. Lourenzo Mariño, el farero fantasmal de un archipiélago aparentemente deshabitado, ve perturbada su tranquilidad por los vivos cuando asiste al ingenioso ardid de un grupo de turistas para asesinar a uno de sus integrantes, Iria Ferreira. Aunque no hay mención directa a la consumación del asesinato, el diálogo final entre Iria y el farero refleja la disolución definitiva de la primera: «Doña Iria Ferreira y Carballes sintió con dulzura cómo, minuto a minuto, se hacía más delgada su existencia» (2009a: 102). Su perplejidad ante lo sucedido la humaniza, alejándola de la caracterización terrorífica tradicional (Roas, 1999: 93-107).

Más Voces desde el Otro lado podrían localizarse también, como ya se ha sugerido, en otros relatos, entre ellos «El ojo en la mano» (*88 Mill Lane*) y «Bestiario secreto en el London Zoo» (*88 Mill Lane*), «cuyo narrador tal vez haya ocupado siempre, tal vez sin nosotros saberlo, el espacio de la alteridad» (Casas, 2012: 14).

CONCLUSIONES

Dentro del panorama de la literatura fantástica actual española, Muñoz Rengel se sitúa en un lugar privilegiado. Poseedor de un estilo sólido, su incursión en el mundo de lo fantástico ha puesto de relieve su dominio de la narración extensa y breve, tal y como demuestra el conjunto de su producción. Si algo define a sus obras es el intelectualismo de los recursos temáticos y expresivos y el profundo peso de la erudición, heredada posiblemente del universo borgeano que condicionó su formación. En la construcción de ese cosmos narrativo están muy presentes la intertextualidad, el entramado cultural, la original fusión de géneros y un marco verosímil común con el lector que acaba subvirtiéndose.

Su producción narrativa apuesta por los resortes particulares de lo fantástico, donde el escritor ha volcado sus mejores armas literarias. En mayor o menor grado, desarrolla los rasgos recurrentes en la poética actual del género.

De todo el catálogo de resortes fantásticos empleados y junto a motivos referidos al concepto de la realidad y del universo, destacan la metaficción y el doble, aunque se puede afirmar que prevalece el elemento onírico. El recurso metaliterario ocasiona la convivencia de la ficción y la realidad planteando la existencia de distintos órdenes de lo posible mientras que el motivo del doble se relaciona con el conflicto posmoderno de la identidad concretado en un yo divisible que no encuentra arraigo en la inestabilidad y el caos que le rodea. Por su parte, el enigmático mundo de los sueños se erige como eje central de la taxonomía establecida y origina singulares diégesis en las que el sueño y la realidad se mezclan hasta el punto de que es imposible establecer una línea de demarcación entre ambos.

Las palabras de «El relojero de Praga» (*De mecánica y alquimia*) podrían sintetizar su concepción de la escritura, la búsqueda de trascendencia a través de la palabra: «Como cada hombre, consagro mis días a la elaboración de las llaves que me lleven a otro lugar, a otro tiempo, a otra oportunidad; soy además, [...] un soñador, y a veces me entrego como el orfebre a la minuciosa confección de una llave especial, que nadie me ha encargado, que no abre ninguna cerradura conocida, y que espero que algún día me lleve a una existencia mejor» (2009: 29). No extraña, pues, que su obra profundice en el anhelo humano de alcanzar los sueños y sugiera la posibilidad de otros tiempos, otros espacios, en suma, otros mundos y existencias.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLEMIN-NOËL, Jean (2002): «Lo fantástico y el inconsciente», *Quimera*, núm. 218-219 (julio-agosto), pp. 51-56.
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, Madrid, pp. 49-73.
- ____ (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- CARROL, Noël (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, A. Machado Libros, Madrid.
- CASAS, Ana (ed.) (2012): *Las mil caras del monstruo*, Bracket Cultura.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, Visor, Madrid.
- DEUTSCH, David (2002): *La estructura de la realidad*, Anagrama, Barcelona.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2005): *88 Mill Lane*, Alhulia, Granada.
- ____ (2009a): *De mecánica y alquimia*, Salto de Página, Madrid.
- ____ (ed.) (2009b): *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, Salto de Página, Madrid.

- ____ (2010a): «La narrativa fantástica en el siglo XXI», en David Roas y Ana Casas (coords.), *Lo fantástico en España (1980-2010)*, monográfico de *Ínsula*, núm. 765 (septiembre), pp. 6-10.
- ____ (2010b): «El sueño del monstruo», en *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, Menoscuarto, Palencia, pp. 497-517.
- ____ (2012): *El asesino hipocondríaco*, Plaza & Janés, Barcelona.
- ____ (2013): *El sueño del otro*, Plaza & Janés, Barcelona.
- ROAS, David (1999): «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lleida, pp. 93-107.
- ____ (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros (serie Lecturas), Madrid.
- ____ (2009): «¿Hay una literatura fantástica después de la mecánica cuántica? Nuevas perspectivas teóricas», en *Teoría literaria española con voz propia*, Arco/Libros, Madrid, pp. 171- 189.
- ____ (2010): «La narrativa fantástica en los años 80 y 90. Auge y popularización del género», en David Roas y Ana Casas (ed.), *Lo fantástico en España (1980-2010)*, monográfico de la revista *Ínsula*, núm. 765 (septiembre de 2010), pp. 3-6.
- ____ (2011a): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ____ (2011b): «Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVII, pp. 295-316.
- ____ (2012): «Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo», en García F. García y C. Batalha (eds.), *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*, Caetes, Rio de Janeiro, pp. 106-113.
- ____ (2013): «El monstruo posmoderno: nuevas estrategias de la ficción fantástica», en *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 1, (invierno de 2013) pp.7-10.
- ROAS, David y CASAS, Ana (eds.) (2008): *La realidad oculta. Cuentos fantásticos del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París.
- VAX, Louis (1973): *Arte y literatura fantásticas (1960)*, Eudeba, Buenos Aires.