

# HORROR Y “VÉRTIGO INTELLECTUAL” EN LOS RELATOS DE JUAN JACINTO MUÑOZ RENGEL

ANA ABELLO VERANO  
*Grupo GEIG/Universidad de León*

*La producción de Muñoz Rengel en la última narrativa fantástica española*

En el contexto de la literatura fantástica actual, destaca por la erudición y el original empleo de recursos la obra del malagueño Juan Jacinto Muñoz Rengel<sup>1</sup>. Máximo representante de la fusión entre lo filosófico y la materia literaria de tintes sobrenaturales, este autor, nacido en 1974, suma a su labor como escritor consagrado al ámbito de lo insólito una amplia dedicación a la crítica textual de las expresiones literarias recientes<sup>2</sup>. A través de una prosa de gran calidad estética, en la que se perciben elaborados juegos intertextuales, incursiona en las fronteras de lo fantástico y supera en muchos casos los límites entre moldes genéricos. Ofrece así al lector un variado muestrario de categorías estéticas que abarcan desde lo puramente fantástico hasta lo prospectivo, pasando por el cultivo de otros géneros como el gótico, lo policial, la ciencia ficción y la distopía. Al igual que el resto de escritores que constituyen las nuevas voces de lo fantástico, es un profundo conocedor de los maestros del género y de sus obras señeras, así como de la evolución experimentada en el cómic, el cine y la televisión<sup>3</sup>. Sin renunciar a la tradición, pero incorporando su habilidad de fabulador, emplea lo 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 y Roas 8). Logra con ello ficcionalizar la problemática inherente al individuo y la concepción del yo en un mundo posmoderno caracterizado por sus fisuras y su falta de certezas.

Desde los preceptos de la literatura de imaginación, que concibe como herramienta de conocimiento, el escritor ha ido construyendo y consolidando una trayectoria, formada hasta el momento por tres novelas –*El asesino hipocondríaco* (2012), *El sueño del otro* (2013) y *El gran imaginador o la fabulosa historia del viajero de los cien nombres* (2016)–, dos libros de cuentos –*88 Mill Lane* (2005) y *De mecánica y alquimia* (2009)– y un volumen de microrrelatos –*El libro de los pequeños milagros* (2013)–<sup>4</sup>. Dejaré al margen en esta ocasión su narrativa extensa para adentrarme en las variantes del miedo presentes en su producción cuentística, por la que ha merecido además múltiples premios de prestigio nacional e internacional<sup>5</sup>. El cultivo del relato corto le permite incidir en las limitaciones del conocimiento humano y en los interrogantes que rodean el mundo, puesto que “la vieja realidad nuestra, férrea, unívoca, monolítica, inamovible, se ha visto sustituida por una nueva concepción mucho más inestable” (Muñoz Rengel, *Perturbaciones* 18). Si las historias que configuran *88 Mill Lane* apuestan en su mayoría por las remembranzas borgianas y la tradición victoriana en el espacio londinense –metrópoli de enormes resonancias literarias que se ve asaltada por el fenómeno fabuloso–, *De mecánica y alquimia* recoge un extenso catálogo de escenarios argumentales y una ordenación cronológica de las tramas; elementos ambos que proponen, en palabras del propio autor, “aumentar las capas de la realidad, alterándola y entrelazándola con los recursos de la ficción” (Muñoz 229).

De acuerdo con una laboriosa arquitectura formal que posibilita múltiples niveles de lectura, los motivos fantásticos repetidos insistentemente en el imaginario de este autor se integran en un contexto verosímil que se subvierte y acaba revelando la inestabilidad de todas las percepciones<sup>6</sup>. Al autor le interesa la literatura “que crea desde el contexto realista, desde la reproducción del paradigma de nuestra realidad, para poder luego considerar o criticar o ponerle la zancadilla a alguna convención de esa realidad” (Álvarez Méndez, *Conversación*

61). Ante esas anomalías que no se pueden explicar y que hacen tambalear las certidumbres más arraigadas, el lector padece lo que Roas denomina “miedo metafísico (o intelectual)” (*Tras* 95). A diferencia del “miedo físico (o emocional)” –vinculado con la amenaza corporal, la presencia de la muerte o lo materialmente espantoso–, el miedo metafísico es exclusivo de lo fantástico y permite distinguirlo de otras modalidades divergentes. Se relaciona con la impresión que causa en el lector la anulación de su concepción de lo real, fundamentada en explicaciones racionales unívocas. En definitiva, este tipo de miedo se produce “cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (*Tras* 96)<sup>7</sup>.

Ya a partir de sus primeras formulaciones genéricas, el eje central del relato fantástico ha sido quebrantar tanto las convenciones como la aparente lógica de la realidad, y provocar con ello la inquietud<sup>8</sup>. Así se ha constatado desde los círculos académicos, si bien es cierto que se ha propuesto un conjunto de formas expresivas no siempre clarificadoras para aludir al efecto propio de este tipo de literatura. En su célebre ensayo “Das Unheimliche”, Sigmund Freud utiliza el término *unheimlich* (220) –traducido al español como lo ominoso o lo siniestro– para referirse a la sensación de inquietante extrañeza que sugiere todo aquello que antes se concebía como familiar o que sale a la luz cuando estaba destinado a permanecer en secreto. Una vez establecido este concepto de lo ominoso freudiano, Tzvetan Todorov apunta que en lo fantástico se detecta una función pragmática, pero que dicha función se diversifica en la emoción, el suspense o el miedo que se llega a experimentar. H. P. Lovecraft, por su parte, aporta el término de “terror cósmico” –que se opondría a la literatura de miedo físico– y alude, a su vez, a la necesidad de generar en el lector

un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de atención sobrecogida, como si fuese a oír el batir de unas alas tenebrosas, o el arañar de unas formas y entidades exteriores en el borde del universo conocido. (32)

A esta nómina, se añaden otros vocablos como “inquietante extrañeza” (Herrero Cecilia 144), “escalofrío fantástico” (Boz-

zetto 36), “perturbación mental, de cierto orden” (Risco 139-40) o “angustia” (Delemau 31)<sup>9</sup>. El efecto provocado por la irrupción de lo imposible en el plano ficcional aparece en la producción de Muñoz Rengel bajo el término particular de “vértigo cognitivo” (*Perturbaciones* 11). Esta formulación léxica le permite calificar el sentimiento de perplejidad extrema, de desestabilización del mundo cognoscible que experimenta el personaje del relato fantástico y, en consecuencia, también el lector. Tal respuesta emocional procede de un imaginario sobrenatural en el que tienen cabida las figuraciones monstruosas –“La Marquesa de Siete Iglesias” (*88 Mill Lane*)–, los universos autocontenidos –“La perla, el ojo, las esferas” (*88 Mill Lane*)–, las ensoñaciones futuribles –“Pasajero I/I” (*De mecánica y alquimia*)–, la fragmentación de la identidad a través de lo onírico –“La Sociedad secreta del Sueño” (*88 Mill Lane*)–, la metaficción o confluencia de realidad y ficción –“Los habituales de la Brioche” (*88 Mill Lane*)–, los bucles temporales –“El sueño del monstruo” (*De mecánica y alquimia*)–, los objetos imposibles –“El Libro del Destino, estudio experimental” (*88 Mill Lane*)–, las distorsiones espaciales –“El libro de los instrumentos incendiarios” (*De mecánica y alquimia*)–, los experimentos ontológicos –“El desván de Thomas Carlyle” (*88 Mill Lane*)–, los juegos de duplicidades –“Te inventé y me mataste” (*De mecánica y alquimia*)–, los inexplicables procesos metamórficos –“El pescador de esponjas” (*De mecánica y alquimia*)– o las voces desde el otro lado que ocasionan una superposición e indistinción de planos de la realidad –“El faro de las islas de Os Baixos” (*De mecánica y alquimia*)–<sup>10</sup>. Con independencia del núcleo temático imperante, en lo fantástico siempre persiste esa “voluntad de conmocionar al lector, de llevarlo por los senderos de la inquietud, del vértigo, de la perplejidad intelectual” (Muñoz Rengel, “Narrativa” 8).

### *Desde la mirada del monstruo*

El monstruo es quizás el recurso temático más empleado por los creadores de la nueva narrativa fantástica y Muñoz Rengel explota sus significaciones desde vertientes y matices diversos, indagando en esos “intersticios de sinrazón” de los

que hablaba Jorge Luis Borges. El autor alude del siguiente modo a las múltiples posibilidades ficcionales del monstruo:

El concepto de monstruo, a diferencia de otros temas o nociones de lo fantástico, es muy amplio y muy versátil. Cuando hablamos del doble, hablamos solo del doble y sus variantes, si nos centramos en los viajes en el tiempo, aunque también haya muchos tipos de viajes en el tiempo, está más que claro y acotado el concepto. [...] Pero es que lo monstruoso puede estar en cualquier parte. Puede estar en un sentido físico, pero también en un sentido figurado. Puede haber algo moralmente monstruoso o pudiera ser que el monstruo estuviese en nosotros. Puede ser algo de nosotros que descubrimos en un momento de lucidez. Y si hablamos desde el punto de vista de la narratividad de un texto, a cierta altura del relato podríamos descubrir que el propio protagonista o el narrador en el que confiábamos tenía algo de monstruo. Estaríamos de pronto en el lado de lo otro, de lleno en el lado de lo monstruoso. [...] Por todo esto la plasticidad del concepto de lo monstruoso esconde un enorme potencial. No le puede hacer sombra casi nada, porque lo abarca casi todo. (Álvarez Méndez, *Conversación* 63)

En su prosa, la monstruosidad puede adoptar una apariencia animal o esconderse bajo la naturaleza humana, descubriendo el lado oscuro del individuo y sus deseos inconfesables; puede ligarse a perturbaciones corporales o mentales, sin olvidar los monstruos prospectivos y los monstruos artificiales –muchos de ellos dotados de rigor científico y precisión técnica– que recorren algunas composiciones. Lo cierto es que la formulación monstruosa tiene un amplio poder abarcador y va evolucionando en función del contexto sociocultural en el que se enmarca, si bien en la época contemporánea se vincula a la necesaria “actualización de medios y formas para seguir provocando el espanto y la fascinación en nuestras mentes demasiado acostumbres a la banalidad del horror” (Conte Imbert 202). A través de esta figura, el escritor andaluz se aproxima a la problemática del modelo de realidad, a su consistencia y sus márgenes, con meditaciones filosóficas, metafísicas, medioambiente

tales o morales, entre otras. Me adentraré, pues, en aquellos relatos que tienen como denominador común la representación de lo monstruoso, de lo no normativo, y con ello, la ruptura de los códigos hermenéuticos preconcebidos.

*Bestiarios y otros espectáculos inimaginables*

En “Bestiario secreto en el London Zoo” (*88 Mill Lane*) aparece una galería de animales que contravienen las categorías morfológicas y ocupan el espacio de la alteridad. Separándose de lo conocido y de su alentadora racionalidad, el anodino narrador de este cuento descubre un bestiario en la torre del reloj del zoológico donde trabaja. Este bestiario se remonta al año 1829 y fue creado con el objetivo de “contribuir al desarrollo de la zoología y la fisiología animales secretas, y a la introducción de nuevas especies perdidas” (106). La voz narrativa accede, por lo tanto, a un mundo de animales misteriosos que evoca antiguos miedos, confirmando el derrumbe de todos los pilares del conocimiento humano y la disolución del *continuum* espaciotemporal. Sus reacciones son previsiblemente de temor y maravilla ante los seres monstruosos que encuentra escondidos en ese subterráneo: “Sobrecogido, fascinado, me acerqué con paso vacilante a las jaulas, sorteando las filtraciones que manaban de la piedra del techo, y sin dejarme amedrentar por los inverosímiles gruñidos y quejidos que me llegaban desde cada rincón” (106). Las características irreales de esos seres confinados entre rejas se van revelando de manera paulatina. Como exponentes de la irregularidad absoluta, no hacen más que incrementar la estupefacción de quien los observa, puesto que las leyes conocidas no pueden explicar su existencia<sup>11</sup>. Cada uno tiene en su celda una placa independiente en la que se especifica su nombre, ofreciendo al mismo tiempo una descripción sobre su origen y anatomía. Con el ilusorio sostén científico se percibe la originalidad de este autor, quien relacionándose con la cuentística medieval y la escritura de Borges —especialmente con el *Manual de zoología fantástica* (1957)— reelabora los atributos físicos de cada animal para adaptarlos a su corpus narrativo y plantearlos desde un ángulo totalmente inusual. Situados en las antípodas de lo estipulado como normal, todas las criaturas conllevan “la violación de los

límites que hemos creado en relación a lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico, y también social y moral” (Casas 8).

El primer espécimen que aparece ante el narrador es el Qo uru oQ, que posee la capacidad de hacer propios los cuerpos proyectados en su enorme pupila, generando alucinaciones en sus víctimas:

Antes de que me diera tiempo a preguntarme cómo conseguía aquel parásito, el Qo Uru oQ, utilizar las funciones orgánicas de un cuerpo proyectado, el ojo se volvió hacia mí, y me miró, y el pánico me propulsó de un salto hasta la siguiente jaula. (107)

Es la bestia que más miedo le produce —el narrador llega a decir: “se me heló la sangre” (106)—, porque el mirar es por antonomasia el medio de transmisión del horror. Y, si además el ser mirado a su vez utiliza sus ojos —en este caso uno de “treinta centímetros de diámetro, sin músculo alguno que lo sujetara, sin párpados siquiera” (106)— para observarnos, se acrecienta aún más la sensación de sobrecogimiento<sup>12</sup>.

A pesar de sus anomalías, el narrador mostrará con el resto de animales una gran curiosidad y decidirá incluso interactuar con ellos. La galería fantástica se completa con seres de nombres y propiedades imposibles: el Shang Yang, el Squitt, el Triaqlo, el Naga, el Pez del Espejo y el Yhânx. Arrinconado en un extremo de su pequeño hábitat, el Shang Yang es un pájaro chino que se describe del mismo modo que lo hace Borges, es decir, como un insaciable bebedor y “con una sola pata que le permite dar saltos formidables” (107). El narrador se siente momentáneamente conmovido por su aparente aspecto inofensivo y le proporciona agua de la celda de al lado. Este acto involuntario va a producir un desastre ecológico de dimensiones inesperadas, como un nuevo diluvio universal que tratase de aniquilar todas las criaturas que sucumben bajo el zoológico<sup>13</sup>. No podía faltar tampoco en esta cartografía de seres extraordinarios un ave procedente de la aurora boreal —el Squitt— y un animal caracterizado por la triplicidad de su composición y por su andadura circular —el Triaqlo, que recuerda al Cerbero infernal—. Asimismo, en la descripción de algunos especímenes

se incluye información relativa a hechos futuribles de sesgo apocalíptico, como ocurre en el caso del Pez del Espejo que se encuentra emparedado en una especie de superficie reflectante, elemento constante en la tradición literaria fantástica que facilita la incursión del elemento desestabilizador. Pese al inicial escepticismo del protagonista, que define lo que ve como “una vulgar artimaña de feria ambulante” (110), las connotaciones catastrofistas que se sugieren en la placa y la mención a que dichos peces se apoderarán del mundo tal y como lo conocemos, ocasionan progresivamente la duda metafísica. El único animal que no está enjaulado es el Naga, un híbrido de serpiente-dragón con siete cabezas que experimenta procesos de metamorfosis y adquiere, siguiendo la leyenda indostaní, forma humana. Las analogías físicas que presenta con la jefa del protagonista –una mujer “fornida y con su leonina melena rastafari cayéndole hasta la cintura” (110)– le hacen intuir la identidad escondida de esta última. La revelación definitiva de este hecho induce al hombre a quitarse el disfraz de detective flemático para actuar rápidamente y huir del zoológico robando otro ser fantástico: el *Yhân*x, que “tenía una hilera de cuatro ojos redondos como perlitas, cuatro tentáculos [...], un único pie semejante al de los plantígrados, y era azul” (113). Este ser decretará el remate del cuento y también del propio narrador, puesto que “en este nuevo mundo oscilante y quebradizo, la perplejidad asalta a los personajes y al lector de una forma mucho más extrema y total, dado que afecta a todo su universo” (Muñoz Rengel, “Narrativa” 8).

A partir de este momento, el narrador convive literalmente con lo fantástico, tratando al ser raptado como una mascota doméstica, sin saber muy bien si su origen es animal o vegetal. Su reproducción múltiple por mitosis y meiosis, así como su naturaleza cambiante, ajena a la lógica corriente, acaba teniendo efectos colaterales en el comportamiento del personaje y en su forma de enfrentarse al mundo. De hecho, el *Yhân*x se transforma en una idea abstracta y en un sombrero para luego ejercer su poder reproductor sobre el cuerpo de la víctima, actuando como un virus incontenible: “Entonces el *Yhân*x disparó sus cuatro filamentos retráctiles, los hundió en mi cabeza, sin dolor, y depositó allí las esporas. Desde aquel instante no

me puedo mover" (115). De este modo, el narrador se ve invadido por la convicción de encontrarse "ante lo incomprensible, pero sobre todo, de saber que no hay vuelta atrás" (Roas, "Exploradores" 298). La simbiosis entre lo humano y lo monstruoso queda completada al fusionarse categorías biológicas y ontológicas totalmente opuestas porque, al igual que el resto de especímenes del bestiario, se insinúa que pueda ser de alguna manera inmortal y que se requieran leyes extranaturales para aniquilarlo.

Por otro lado, la relación dialéctica entre lo real y lo irreal le permite al autor plantear distintas posibilidades para un final incierto, lo que supone también concederle a la trama cierta perspectiva lúdica. De este modo, el protagonista puede: 1) haber sido utilizado como campo de cultivo por el Yhánx, con la resignada consideración de que "los Yhánxs se apoderarán del mundo" (116); 2) estar encerrado en la pupila del gelatinoso Qo uru oQ, hipótesis ratificada por varios elementos en el cuento; o 3) haberse quedado dormido en su lugar de trabajo y que todo sea el resultado de un delirio alucinatorio, sin conexión alguna con la realidad. De las tres vías interpretativas, la más interesante a la par que aterradora es la segunda, es decir, que "la imagen, esencia y alma" (116) del protagonista se haya quedado atrapada en el Qo uru oQ: "Estoy de algún modo atrapado en una cárcel de cristal, en el sótano de la torre del reloj, desde que el Qo uro oQ me miró, y desde entonces no he dejado de alucinar" (116). Pese a la ambigüedad típica de las historias fantásticas, el autor ha ido integrando varias pistas que pueden confirmar esta suposición<sup>14</sup>. Sin embargo, se plantea otra interrogación de mayor envergadura, pues si el protagonista parece encerrado en la pupila del ser esférico, ¿cómo puede relatar la historia en primera persona? Todo parece indicar que el monstruo es el propio narrador, que ha atravesado los confines de la realidad sin que el lector llegue a averiguar en qué momento exacto se ha producido ese paso. Puede conducir a esta interpretación el hecho de que se configure desde las primeras páginas como un personaje dubitativo que no recuerda con precisión los sucesos que quiere contar. El protagonista hablaría entonces desde el otro lado, situándose en la otredad y participando así de la monstruosidad más absoluta. Este

cambio de perspectiva con respecto a la instancia narrativa, potencia la impresión de horror y, con ello, el estremecimiento final.

No cabe duda de que el *Yhānx* y el *Qo Uru oQ* son el producto más ingenioso de esta composición, vinculados a la idea de que “lo fantástico tiene un interés epistemológico en explorar los límites del paradigma y lo que hay más allá del paradigma” (Muñoz Rengel, *Perturbaciones* 13). Ambos combinan aspectos del mundo ancestral de los sueños y de los miedos con las incertidumbres de hoy en día. El primero destaca por su naturaleza proteica y por poner de relieve los peligros que acechan al hombre moderno en un mundo cada vez más imprevisible y resbaladizo; el segundo por encarnar, con hondura filosófica, el tétrico juego de miradas en el que no se sabe quién mira a quién.

En la línea de seres sobrenaturales que se asocian con la monstruosidad animal y amenazan la existencia del ser humano, sobresale el motivo de la araña dañina que recorre diversos relatos del libro *De mecánica y alquimia*. Si este insecto hace su primera aparición en “*Lapis philosophorum*”, como generador de un conjunto de visiones apocalípticas, va incrementando sus poderes maléficos a lo largo de las tramas del libro. En ese recorrido ascendente en cuanto a su representación monstruosa, las composiciones finales, que participan de la estética prospectiva, recogen toda una galería de animales mecánicos por masificación.

No obstante, la tarántula adquiere un perfil de absoluto pavor en “La maldición de los Zweiss”, “el cuento más violento, brumoso y atroz de todo el volumen” (230), al desplegar imaginación a la par que terror. Animal fóbico por excelencia, adquiere la forma de una filigrana de plata cuya picadura desencadena inverosímiles consecuencias en el comportamiento de las víctimas<sup>16</sup>. Con una atmósfera de reminiscencias góticas híbridadas con lo fantástico, esta composición plantea la dicotomía de si el mal procede del interior del ser humano o puede originarse a raíz de factores externos. La araña de naturaleza inorgánica y equiparada a un objeto mecánico se convierte en la causante de la maldición que recae sobre los hermanos Zweiss, un castigo divino que sume al territorio de Baviera en

las tinieblas y el horror. Se desliza por el cuerpo indefenso del hermano mayor y, cuando alcanza su corazón, se adueña de su poder decisorio, privándole de los rasgos caracterizadores y distintivos del ser humano:

Bartholomeus sintió su cuerpo elevarse por encima de la cama; la mente abierta, flotando entre vapores de menta y láudano, el cráneo trepanado por tragaluces y rosetones. La tarántula medía unos tres centímetros de longitud, ostentaba unas patas poderosas, y de su abdomen brotaban filamentos de azogue que le conferían el aspecto de un animal velludo. La mano del primogénito tentó al artrópodo, la sortija planeó hasta su palma. Acaso en ese instante percibió el hormigueo de una finísima aguja recalando bajo su piel, pero ya no sería capaz de recordarlo un minuto más tarde. Porque lo único que ahora vertebraba su cuerpo usado, la pilastra de carne que le había correspondido pasear por el mundo hasta que, inservible, se descompusiera en polvo y carroña, era una desbordante voluntad de poder. Una absoluta certeza de poder, que le hacía preguntarse cómo no había sabido ver antes lo fácil que era imponerse al mundo, y sin más doblarlo a sus deseos. (71)

La picadura le aporta un ansia de poder indescriptible y le induce a cometer todo tipo de actos despiadados. Poseído por ese "anticristo de metal" (75) que le traslada a una bestialidad primigenia, inaugura un imperio de oscuridad y autoritarismo del que nadie puede escapar indemne, ni siquiera sus familiares. No obstante, el refulgente insecto se adueñará de los hermanos gemelos y aniquilará por completo su entendimiento, un hecho que les impedirá distinguir el bien del mal. Se suceden con ello las exposiciones de sadismo, que engloban desde el fratricidio hasta las violaciones y sanguinarias torturas. En ese ambiente de depravación, los gemelos verán duplicadas sus fuerzas extrahumanas y también su tamaño a través del recurso simbólico de la "magnificación" (Carroll 114). La derrota de los gemelos por el único hermano cuerdo de la estirpe de los Zweiss no garantiza el cese de la maldición, pues la araña per-

petuará en las generaciones posteriores su poder maléfico y, por lo tanto, los vestigios de perversidad.

*En los abismos del yo*

Al margen de la sobresaliente elaboración que Muñoz Rengel demuestra de bestiarios fantásticos y criaturas maléficas, conviene también referirse a la dimensión monstruosa que se desprende del yo más íntimo y su poder amenazador, generando interrogantes sobre la identidad. No ha de olvidarse que en la actualidad el miedo “ya no solo surge como efecto del mundo externo –que en sí mismo es incierto–, sino también desde el individuo” (Honos 12). En este sentido, “El ojo en la mano” (*88 Mill Lane*) se convierte en un ejemplo magnífico de representación del horror psicológico, a través de un personaje que adquiere el increíble poder de convertir en existente todo aquello con lo que sueña por las noches, independientemente de que sean objetos, seres o situaciones. Las alteraciones en el orden de la realidad se relacionan con el extraño mundo de los sueños, una línea temática por la que el escritor se siente especialmente atraído y que transita con asiduidad en sus ficciones<sup>16</sup>. Lo enigmático surge, por consiguiente, desde lo cotidiano y bajo el tamiz onírico. El bibliotecario innominado que protagoniza el relato recibe esa capacidad demiúrgica de Haakon Erlander, un hombre de origen nórdico que desde las primeras líneas aparece caracterizado con atributos monstruosos. Su aureola misteriosa se potencia con la alusión a su “mirada atormentada” (92), sus dientes de oro, la presencia de un nombre tatuado en la frente, entre ceja y ceja, y, finalmente, el dibujo de un ojo en la palma de su mano<sup>17</sup>. Para trasladar sus proyecciones oníricas a la realidad tiene que conseguir un estado intermedio de sopor que no se corresponda ni con el sueño ni con la vigilia en sentido estricto; un momento intersticial que requiere de cuidadosas pautas, pero que le permite interrelacionar inexplicablemente ambos planos.

A la prudencia inicial que le hace soñar con objetos concretos y de escasas dimensiones, le sigue la necesidad de emplear su habilidad para propósitos más ambiciosos –manzanas de oro, piedras preciosas o llaves maestras universales–. Sin embargo, el don tendrá repercusiones irreparables en la rutina

del personaje, al impedirle desplazar con precisión sus fantasías oníricas. Pronto el prodigio creador se torna una tortura destinada "a partirle la vida en mil pedazos" (92), una fatalidad de la que no puede desprenderse, y se siente incapaz de dominar los actos de creación que desencadenan sus sueños. Es así como empieza a "provocar la existencia de *nonexistent stuffs*, incluso de cosas *logically and physically impossible*" (91). Entre las entidades que alcanzan consistencia real y resquebrajan las leyes físicas, se encuentran puertas sin hueco, barbas sin dueño, frutos vueltos del revés, tijeras cortantes por ambos lados, espejos con una superficie reflectante aleatoria, llaves que no abren ninguna puerta o perros sin aparato digestivo que logran, pese a ello, sobrevivir. Esa heterogeneidad de elementos sin sus atributos esenciales, que además no pueden remitir a su estado original, le produce terror y repugnancia a partes iguales; reacciones originadas "ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa)" (Roas, "Amenaza" 30).

Como único responsable de las mencionadas invenciones irregulares, el narrador alude al "terror glacial" (97) que le invade, a la "interminable serpiente de hielo" (94) que recorre su espalda y al "pánico instalado" (98) en sus ojos; sentimientos todos ellos que no puede reprimir y que experimenta ante su enfrentamiento con lo imposible. Los resultados grotescos de sus sueños le revelan una realidad carente de sentido y le hacen intuir que el monstruo puede estar en su yo profundo. No en vano, Muñoz Rengel afirma lo siguiente:

La personalidad múltiple, los trastornos alucinatorios, las alteraciones del sueño, de la memoria o de la percepción, y todo tipo de perturbaciones, han sido siempre una tierra fecunda para la literatura fantástica; y ahora, todos estos males hunden sus raíces en los abismos del yo. ("Narrativa" 10)

La distorsión de lo soñado y de lo vivido llega a límites insospechados cuando el personaje da lugar a partes separadas del cuerpo humano. En concreto, crea caderas y ombligos femeninos que parecen cobrar vida y trastocar aún más su estado

mental. Ante este proceso de antropomorfización, afirma: "Creo que en ese punto empezó a hundirse todo" (96). La catástrofe empieza con una "pelvis femenina, sin principio ni fin, sin muñones, tan completa y tan inacabada a un tiempo" (96). Nos encontraríamos ante la fusión "de lo completo e incompleto" (Casas 6), lo concreto e indeterminado a un tiempo. Lo que parece una creación aislada no tarda en convertirse en un conjunto de caderas con fauces, vaginas dentadas que exploran los temores personales del personaje y desafían su integridad. Fruto de sus obsesiones y pulsiones contenidas, estas duplicaciones aberrantes reflejan la preponderancia del subconsciente sobre el consciente y la inviabilidad de ponerle freno. La integración de las teorías freudianas multiplica los significados del texto, dado que la figura monstruosa también contiene una importante carga psicoanalítica. En ese sentido, extrae

a la superficie realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan un tabú que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por lo tanto, no son factibles de ser racionalizados. (Casas 9)

La perplejidad de la razón alcanza así su cénit, pues, sin pretenderlo, el protagonista se ha sumergido en un torbellino de angustias irrefrenables: "En cuanto me echaba a dormir un escalofrío se apoderaba de mi cuerpo, me impedía poner los pies en el suelo, por miedo a que el ombligo se me tragara vivo, y para colmo me hacía tener pesadillas horribles" (96). Además, manipula la realidad hasta el extremo de deformar su apariencia corporal, engendrando un tercer brazo que trata infructuosamente de esconder y que certifica su monstruosidad física. Intenta regresar a la normalidad pasada, pero descubre que las figuraciones horripilantes que ha desarrollado se han expandido a toda la sociedad, bien sea a través de espejos que ya no reflejan o a través de personas desprovistas de partes de su cuerpo. La conmoción nace de la constatación de un mundo sin sentido, repleto de fisuras. El mismo Muñoz Rengel recuerda que en el ámbito de "la literatura fantástica lo que de verdad inquieta es la propia existencia del monstruo dentro de esta ordenada y plácida noción de realidad que habíamos esta-

blecido" ("Fantástico" 22). Podría sostenerse que la yuxtaposición conflictiva de órdenes de lo real, que el teórico Roas considera uno de los ejes principales de la narrativa fantástica reciente (*Tras* 157), ha dado lugar al desplazamiento definitivo hacia la esfera de lo imposible, reflejando así la posibilidad efectiva de que existan grietas indescifrables en la realidad.

En su búsqueda desesperada por liberarse de la "capacidad maléfica" (100) que se ha apoderado de él, toma la determinación de soñarse a sí mismo sin su facultad para deformar el mundo. Víctima de su propio laberinto, la fragmentación de la identidad se erige como consecuencia última de sus terribles sueños:

El pánico se adueñó 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. Produce otro hombre. Era igual que yo, y estaba libre de la maldición que a mí me perseguía. Pero no era yo. (100)

El motivo del doble supone el cuestionamiento de la noción tradicional del individuo como sujeto indivisible: "el yo se vuelve extraño, desconocido, y, como tal, incomprensible y, sobre todo, incontrolable" (Roas, *Tras* 89). Todo ello le hace comprender que se encuentra sumergido en un universo de simulacros, de copias de otras copias que evidencia la consternación ante la ausencia de referencias primarias<sup>18</sup>. Con todo, es preciso subrayar que la idea borgiana del soñador soñado cobra importancia al final de este relato que también aborda conceptos como el relativismo perceptivo y el peso moral de las acciones, desembocando en una abrumadora reflexión sobre la limitación de conocimiento que el hombre puede tener de sí mismo y del mundo que habita. La turbación del personaje es total y asume que quizás forme parte de un sinfín de sueños autocontenidos en los que él no es más que una construcción artificial, una bifurcación onírica. Decide entonces desplazarse a la habitación sin puertas que había creado a raíz de sus ensoñaciones, un marco espacial que se establece como dimensión paralela. Queda así completado el viaje desde el yo a la otredad radical, desde lo familiar a lo escalofriante. A través de un discurso que esboza las consecuencias nefastas de la oscilación

entre lo onírico y el plano diurno, el relato concluye con la irresoluble duda existencial del protagonista, una vez quebrantados los cimientos que parecían sustentar su confortante vida.

\* \* \*

Si el fenómeno literario no mimético “nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible” (Roas, “Amenaza” 9), Muñoz Rengel forja un personal orbe creativo que es único por su construcción formal y la riqueza de ideas metafísicas, situándose entre los escritores fantásticos más sugerentes de la contemporaneidad. Mediante hechos que sobrepasan las fronteras de lo concebible, seres que participan del paradigma de la monstruosidad o entidades indefinibles a partir de las leyes naturales convencionales, se revela la imposibilidad del hombre de apoyarse en certidumbres inquebrantables. Los cuentos del malagueño, contruidos en base a un complejo engranaje narrativo, se encuentran entreverados de preocupaciones epistemológicas y motivos sobrenaturales que descubren el mundo escurridizo en el que se desenvuelven los personajes. Se obtiene así en el lector un efecto psicológico de desconcierto, “una inquietud intelectual” (Muñoz Rengel, *Perturbaciones* 11) que se desliga de la confrontación o coexistencia problemática entre lo posible y lo inaceptable. Al cruzar los umbrales entre la ensoñación y la vigilia, la conciencia y la inconsciencia, lo humano y lo animal o lo concreto y lo imaginado, sus ficciones establecen un pulso constante con los dominios de la irrealidad y generan el desequilibrio absoluto de la razón.

#### NOTAS

1. El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación subvencionado “Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)”, con referencia PGC2018-093648-B-I00.

2. En esa línea, ha editado y prologado el volumen *Ficción Sur. Antología de cuentistas andaluces* (2008), *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual* (2009), y una recopilación de los cuen-

tos más emblemáticos de José María Merino en *La realidad quebradiza* (2012).

3. Entre los últimos exponentes de lo fantástico conviene destacar a Carlos Castán, Fernando Iwasaki, Ángel Olgoso, Pedro Ugarte, Manuel Moyano, David Roas, Félix J. Palma, Miguel Ángel Muñoz, Care Santos, Ignacio Ferrando, Jon Bilbao, Óscar Esquivias, Patricia Esteban Erlés, Luis Manuel Ruiz, Óscar Sipán y Miguel Ángel Zapata. Todos ellos coinciden en potenciar la irrupción de lo insólito en sus textos, con maestría y soltura, pero eso sí, desde inquietudes y enfoques heterogéneos. Más información sobre sus principales rasgos temáticos y estilísticos en Roas (“Exploradores”), Álvarez Méndez (*Presentación*) y Roas, Álvarez y García.

4. Una visión panorámica de los resortes fantásticos que delimitan su prosa puede encontrarse en Abello Verano (“Irrupción”).

5. Sus cuentos han sido recopilados en multitud de antologías de referencia: *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual* (2010), edición de Gemma Pellicer y Fernando Valls; *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción española actual* (2012), edición de Fernando Ángel Moreno; *Las mil caras del monstruo* (2012), edición de Ana Casas; *Steampunk: antología retrofuturista* (2012), edición de Félix J. Palma; *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI* (2014), edición de Ricard Ruiz Garzón; *Cuento español actual (1992-2012)* (2014), edición de Ángeles Encinar; e *Historia y antología de la ciencia ficción española* (2014), edición de Julián Díez y Fernando Ángel Moreno, si bien el listado es mucho más extenso.

6. La importancia de la creación de un ambiente verosímil para que se produzca el efecto fantástico la destaca Belevan: “La atmósfera, he aquí la cualidad más importante del relato fantástico, ya que la autenticidad de un relato no se encuentra de ningún modo en la ingeniosidad de la anécdota, sino en el poder de crear una sensación real” (66).

7. Más información sobre el binomio miedo físico/miedo metafísico en Roas (“Hacia”). En otros trabajos, el especialista en la materia alude también a la necesidad de buscar nuevas formas para provocar la inquietud intelectual en el receptor: “Si bien es innegable que los miedos básicos del ser humano siguen siempre activos (ante la muerte, lo desconocido, lo imposible), con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles, para comunicarlos, despertarlos o reactivarlos, y con ello causar la inquietud del lector” (*Tras* 94).

8. Asimismo, conviene aludir a la postura teórica de Jaime Alazraki quien quiere dejar constancia de la ausencia de miedo en la literatura fantástica del siglo XX (265-82). Surge así el concepto de “neofantás-

tico”, tan debatido por la crítica especializada y aplicado a las ficciones de Kafka, Borges y Cortázar.

9. Delemau establece una clara diferenciación entre la angustia, efecto propio de la literatura fantástica, y el miedo: “El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva a lo conocido; la segunda a lo desconocido. El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no la tiene, y se vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad. Por eso es más difícil de soportar que el miedo” (31).

10. En cuanto a las clasificaciones temáticas, es interesante la propuesta que el propio Juan Jacinto Muñoz Rengel realiza en *Ínsula* (“Narrativa” 6-10), planteando dos modelos taxonómicos que ejemplifican los motivos de la última poética fantástica y que se refieren a la naturaleza del mundo y a la naturaleza del yo.

11. Más información sobre el motivo del monstruo en Vax, Carroll, Casas, Roas (“Monstruo”) o Herra.

12. La idea de que un animal pueda dirigir su mirada directamente al espectador supone un cambio en los roles establecidos entre el hombre y el animal que se exhibe en el contexto del zoológico. Más detalles sobre este aspecto en Berger (9-31).

13. Carroll apunta que los monstruos se sitúan en lugares ajenos al mundo humano, sosteniendo así que “las criaturas vienen de sitios marginales, ocultos o abandonados: tumbas, torres y castillos abandonados, alcantarillas y casas viejas, es decir, pertenecen al entorno exterior al ámbito social ordinario y son desconocidos por éste” (88).

14. Cuando el lector llega al final de la composición fantástica “debe actuar un reordenamiento, una reubicación de las teselas del mosaico de modo que formen un dibujo coherente: con mucha mayor fuerza que en otros géneros, ese reordenamiento funciona como una revelación” (Campra 171).

15. Carroll recuerda lo siguiente sobre este tipo de insectos: “Las cosas que se deslizan y arrastran –y que nos ponen la carne de gallina– son los primeros candidatos para ser objetos del terror-arte. Dichas criaturas ya repugnan, y aumentar su escala incrementa su peligrosidad física” (115).

16. Así se aprecia en “La Sociedad secreta del Sueño” (88 *Mill Lane*) y de forma especial en la novela *El sueño del otro*. Para más detalles sobre este asunto, véase Abello Verano (“Entre”).

17. El motivo del ojo o del objeto esférico como fuente de perturbación ocupa un lugar destacado en el conjunto de los recursos que conforman la poética del autor. Si en “La Marquesa de Siete Iglesias” (88 *Mill Lane*) la imagen ocular se asocia con una mujer cuya degradación

corporal la convierte en un ser deshumanizado, monstruoso, en "*Lapis philosophorum*" (*De mecánica y alquimia*) aparece ligada a lo demoníaco y a un conjunto de sueños visionarios que vaticinan el fin del mundo. "La perla, el ojo, las esferas" (*88 Mill Lane*), por su parte, recurre al símbolo de la esfera para recrear una paradoja espacial que conduce a la pérdida de referencias.

18. En relación con este motivo clásico de la literatura fantástica, resultan esclarecedoras las palabras de Velasco: "El doble es el tema privilegiado de la pérdida, no sólo de la pérdida de la identidad, también de las referencias. Con la división, la multiplicación, el reflejo o la fabricación el doble conduce al personaje a confrontarse con sus propios temores, sus fallas, sus deseos; dudará de su integridad física y psicológica, la pérdida de estas referencias afecta a su vez su contacto con el mundo, el caos sobreviene" (64).

#### OBRAS CITADAS

- Abello Verano, Ana. "Entre la ensoñación y la vigilia. El elemento onírico en la obra de Juan Jacinto Muñoz Rengel". *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, coordinado por Natalia Álvarez y Ana Abello, Servicio de Publicaciones de la U de León, 2015, pp. 243-51.
- \_\_\_\_\_. "La irrupción de lo fantástico. Una aproximación a la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. I, nro. 2, 2013, pp. 223-44.
- Alazraki, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico?". *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco/Libros, 2001, pp. 265-82.
- Álvarez Méndez, Natalia. "Conversación con escritores de la imaginación: Patricia Esteban Erlés, Alberto Chimal y Juan Jacinto Muñoz Rengel". *Territorios de la imaginación. Poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*, coordinado por Natalia Álvarez, Ana Abello y Sergio Fernández, Servicio de Publicaciones de la U de León, 2016, pp. 51-68.
- \_\_\_\_\_. Presentación. *Lo fantástico en la cultura española del siglo XXI*. Monográfico de *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. I, nro. 2, 2013, pp. 195-200.
- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Anagrama, 1976.
- Berger, Jhon. "¿Por qué miramos a los animales?". *Mirar*, Gustavo Gili, 2001, pp. 9-31.
- Bozzetto, Roger. "El sentimiento de lo fantástico y sus efectos". *Lo fantástico: literatura y subversión*, coordinado por David Roas, mo-

- nográfico de *Quimera: Revista de Literatura*, nros. 218-219, 2002, pp. 336-37.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Renacimiento, 2008.
- Carrol, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. A. Machado Libros, 2005.
- Casas, Ana, editora. *Las mil caras del monstruo*. Bracket Cultura, 2012.
- Conte Imbert, David. "Un bestiario futuro: exorcismos proyectivos de la ciencia ficción". *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, editado por Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno, Asociación Cultural Xatafi, 2009, pp. 178-207.
- Delemau, Jean. *El miedo en Occidente*. Taurus, 1989.
- Díez, Julián, y Fernando Ángel Moreno, editores. *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Cátedra, 2014.
- Encinar, Ángeles, editora. *Cuento español actual (1992-2012)*. Cátedra, 2014.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso (*Das Unheimliche*)". *Obras completas*, vol. XVII: *De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, editado por James Strachey y Anna Freud, Amorrortu, 1979, pp. 219-51.
- Herra Rodríguez, Rafael Ángel. *Lo monstruoso y lo bello*. U de Costa Rica, 2015.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. U de Castilla-La Mancha, 2000.
- Honores, Elton. *Narrativas del caos. Un ensayo sobre la narrativa de lo imposible en el Perú contemporáneo*. Cuerpo de la Metáfora, 2012.
- Lovecraft, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Valdemar, 2010.
- Moreno, Fernando Ángel, editor. *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción española actual*. Salto de Página, 2012.
- Muñoz, Miguel Ángel. *La familia del aire. Entrevistas con cuentistas españoles*. Páginas de Espuma, 2011.
- Muñoz Rengel, Juan Jacinto. *El asesino hipocondríaco*. Plaza & Janés, 2012.
- \_\_\_\_\_. *De mecánica y alquimia*. Salto de Página, 2009.
- \_\_\_\_\_. "Lo fantástico como indagación. La ficción como herramienta de conocimiento". *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (Siglos XIX-XXI)*, coordinado por Natalia Álvarez y Ana Abello, U de León, 2015, pp. 19-25.
- \_\_\_\_\_, editor. *Ficción Sur. Antología de relatistas andaluces*. Traspies, 2008.

- \_\_\_\_\_. *El gran imaginador o la fabulosa historia del viajero de los cien nombres*. Plaza & Janés, 2016.
- \_\_\_\_\_. *El libro de los pequeños milagros*. Páginas de Espuma, 2013.
- \_\_\_\_\_. "La narrativa fantástica en el siglo XXI". *Lo fantástico en España (1980-2010)*, coordinado por David Roas y Ana Casas, monográfico de *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nro. 765, 2010, pp. 6-10.
- \_\_\_\_\_. *88 Mill Lane*. Alhulia, 2005.
- \_\_\_\_\_, editor. *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Salto de Página, 2009.
- \_\_\_\_\_, editor. *La realidad quebradiza. Antología de cuentos de José María Merino*. Páginas de Espuma, 2012.
- \_\_\_\_\_. *El sueño del otro*. Plaza & Janés, 2013.
- Muñoz Rengel, Juan Jacinto, y David Roas. "Los escritores ante lo fantástico". *Lo fantástico en España (1980-2010)*, coordinado por David Roas y Ana Casas, monográfico de *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nro. 765, 2010, pp. 28-34.
- Palma, Félix J., editor. *Steampunk: antología retrofuturista*. Fábulas de Albión, 2012.
- Pellicer, Gemma, y Fernando Valls, editores. *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, Menoscuarto, 2010.
- Risco, Antonio. *Literatura fantástica de la lengua española: Teoría y aplicaciones*. Taurus, 1987.
- Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco/Libros, 2001, pp. 7-44.
- \_\_\_\_\_. "Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, vol. LXXXVII, 2011, pp. 295-316.
- \_\_\_\_\_. "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico". *Semis*, vol. II, nro. 3, 2006, pp. 95-116.
- \_\_\_\_\_. "El monstruo posmoderno: nuevas estrategias de la ficción fantástica". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. I, nro. 1, 2013, pp. 7-10.
- \_\_\_\_\_. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, 2011.
- Roas, David, Natalia Álvarez, y Patricia García: "Narrativa 1980-2015". *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, editado por David Roas, Iberoamericana/Veruert, 2017, pp. 195-214.
- Ruiz Garzón, Ricard, editor. *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI*. Fantascy, 2014.
- Vax, Louis. *Arte y literaturas fantásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

Velasco Vargas, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico. Cartografía del cuento fantástico mexicano*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.