

La sombra de los dioses en los relatos breves españoles contemporáneos

ROSA FERNÁNDEZ URTASUN

Universidad de Navarra

La presencia y la irradiación del mito en la literatura no han cesado a lo largo de los siglos. Los rasgos constantes de estos relatos, los mitemas invariables, han ido provocando ecos en todas las épocas históricas. El hecho de que en toda versión de los mitos haya unos elementos permanentes permite resaltar cuáles son las transformaciones que se producen en sus diferentes reescrituras. Un análisis de estas variantes resulta muy significativo para detectar los modos de comprender el mundo que provocan nuevas versiones, subversiones o recontextualizaciones.¹ Y esto es así tanto cuando se produce una reescritura completa de los relatos como en las simples alusiones, ya que las referencias a los mitos que encontramos en una narración, sean directas o indirectas, acaban marcando siempre el sentido de su historia. Como explica Brunel en *Mythocritique*, los mitos tienen tanta fuerza de irradiación que contaminan todo el texto en el que se encuentran:

La présence d'un élément mythique dans un texte sera considérée comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir pouvoir d'irradiation. Et s'il peut se produire une destruction, elle ne sera que la conséquence de cette irradiation même.²

1 Véanse Juan Herrero Cecilia, 'El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias', *Cedille*, 2 (2006), 58–76; y Luis Martínez-Falero, 'Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura', *Signa*, 22 (2013), 481–96.

2 [‘La presencia de un elemento mítico en un texto se considerará esencialmente significativa. Es más, se organizará el análisis del texto a partir de ese elemento. El elemento mítico, incluso si es muy tenue o latente, debe tener poder de irradiación. Y si se produjera una destrucción, no sería sino la consecuencia de esta misma irradiación’] Pierre

Esta fuerza de irradiación de los mitos hace que aludir a uno de ellos, incluso tangencialmente, en un relato situado en nuestro contexto tecnológico contemporáneo, provoque la aparición de cuestiones sobre la identidad o la inmortalidad que surgieron en el mundo clásico y han seguido abiertas hasta hoy. O que podamos descubrir que una superstición aparentemente lejana o ingenua como la del hombre lobo no se distancia tanto de nuestra visión contemporánea del mal.

Para estudiar la presencia del mito y sus reescrituras en la literatura española contemporánea, he rastreado un amplio número de relatos breves. La elección de este corpus responde a varias razones. Por un lado, su brevedad ofrece la posibilidad de abarcar un elenco extenso de ejemplos variados: he utilizado cuatro antologías de cuentos y microcuentos recientes, que suman un total de más de trescientos relatos escritos desde la última década del siglo XX.³ Entre los autores representados en estas antologías los hay consagrados en el género y otros que todavía llevan poco tiempo cultivándolo, pero que han llamado la atención de los expertos que han realizado la selección.⁴

Otro factor de peso ha sido que, como explica Ángeles Encinar, el cuento ha logrado escapar mejor que la novela de la fuerte tendencia a la mercantilización—y por tanto, de la propensión a adecuarse a los presuntos gustos, intereses y conocimientos del público—que ha arrastrado a la literatura en general en las últimas décadas: ‘el cuento se ha mantenido bastante al margen de esta corriente, porque nunca se ha considerado un producto de superventas.’⁵ También Fernando Valls lo confirma: ‘el microrrelato, género que se mantiene fuera del comercio, permanece aún más en los márgenes que la poesía si cabe, pudiendo permitirse el lujo de la experimentación, ya que—hoy por hoy—carece de los condicionamientos comerciales que suele padecer la novela o incluso el teatro’.⁶

Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours* (Paris: PUF, 1992), 82. Son más todas las traducciones de los textos de este artículo cuya cita original está en francés.

3 Las antologías son: *Cuento español actual (1992–2012)*, ed. Ángeles Encinar (Madrid: Cátedra, 2014); *Mar de pirañas: nuevas voces del microrrelato español*, ed. Fernando Valls (Palencia: Menoscuarto, 2012); *Pequeñas resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001–2010)*, ed. Andrés Neuman (Madrid: Páginas de Espuma, 2010); y *Siglo XXI: los nuevos nombres del cuento español actual*, ed. Fernando Valls & Gemma Pellicer (Palencia: Menoscuarto, 2010).

4 En la tabla que aparece al final del artículo se pueden encontrar las fechas de nacimiento de los autores y el lugar de publicación original de los textos analizados. Tiene la finalidad de ayudar al lector a apreciar si quien escribe es un autor consolidado que publica en una editorial de prestigio o un autor joven que da a conocer sus relatos a través de un blog personal.

5 Ángeles Encinar, ‘Introducción’, en *Cuento español actual*, ed. Encinar, 9–85 (pp. 12–13).

6 Fernando Valls, *Soplado vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* (Madrid: Páginas de Espuma, 2003), 319. También tiene un interesante estudio sobre la

En efecto, esta circunstancia permite a los autores mayor independencia y un amplio margen de experimentación, que vienen asimismo facilitados por la brevedad de cada relato: en un libro de cuentos un autor suele tratar temas diversos, ensayar con tonos distintos, evocar múltiples referencias. Así, en un mismo volumen pueden convivir relatos de intención lúdica con otros de aliento metaliterario y con aquellos que buscan remover la conciencia social del lector. Del mismo modo, en una compilación podemos encontrar cuentos que evoquen referencias cultas o intertextos clásicos junto a otros que tengan forma de desahogos autobiográficos o juegos sentimentales.⁷

Por último, me he decantado por el cuento por la propia idiosincrasia del género, especialmente acorde con la tradición mítica.⁸ Viorica Patea explica que los orígenes de los relatos cortos ‘go back to myth and biblical verse narratives, medieval sermons and romance, fables, folktales, ballads and the rise of the German Gothic in the eighteenth century’ y que esa huella de los orígenes sigue viva hoy.⁹ Por eso está de acuerdo con Charles May en que el mayor reto del género es actualmente ‘how to integrate the tension of the mythic with the realistic modality’.¹⁰ Esta relación entre relato corto y mito va desde luego mucho más allá de la cita explícita de dioses o héroes clásicos o modernos, pero, como veremos, se refleja con fuerza en los relatos que aluden a ellos.

También la brevedad del género, que invita a la densidad y la sugerencia, conjuga muy bien con los héroes míticos, unos personajes cuya sola mención evoca una cantidad ingente de connotaciones. Los temas y argumentos con los que, de manera previa a la lectura, asociamos a estos personajes son la base de su posible subversión: permiten a los autores dar finales sorprendentes a historias conocidas, modificar la focalización tradicional, continuar historias aparentemente cerradas, etc.: una serie de variaciones, subversiones y juegos que se han revelado muy eficaces en la literatura hispánica contemporánea.¹¹

relación entre cuento y mercado Nuria Carrillo Martín: ‘Las antologías del cuento español en los noventa’, en *El cuento en la década de los noventa*, ed. José Romera Castillo & Francisco Gutiérrez Carbajo (Madrid: Visor, 2001), 47–66.

7 En el cuento se mezclan de manera particular novedad y tradición. La propia denominación evoca la transmisión oral, la raigambre popular; junto con ello, en nuestros días se puede decir que es ya un género consolidado dentro de la tradición culta.

8 Se puede encontrar una interesante introducción al estudio de este género en su perspectiva actual en *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*, ed. Viorica Patea (Amsterdam/New York: Brill/Rodopi, 2012).

9 Viorica Patea, ‘The Short Story: An Overview of the History and Evolution of the Genre’, en *Short Story Theories*, ed. Patea, 1–24 (p. 2).

10 Patea, ‘The Short Story’, 2.

11 Rosa Fernández Urtasun, ‘Reescrituras del mito en los microcuentos’, en *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, ed. Ana Calvo Revilla (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2012), 75–90.

A pesar de todo ello, la primera conclusión tras la lectura de los cuentos seleccionados para este trabajo es que el mito parece interesar poco hoy.¹² Solo doce citan explícitamente nombres de dioses antiguos. Sin embargo, el número aumenta en gran medida cuando se tienen en cuenta las narraciones que tratan cualidades excepcionales tradicionalmente relacionadas con el horizonte mítico, como la inmortalidad, el doble o la metamorfosis. Como hemos visto, esto es suficiente para suscitar en estos relatos la fuerza de irradiación del mito: influye en los textos con más fuerza de lo que parece a primera vista y los dota de un nuevo sentido.

1. Identidad e inmortalidad: ecos grecolatinos en un contexto nihilista

Sin duda, una mención a los mitos en la literatura española remite de manera casi instintiva a la tradición grecolatina. Los cuentos actuales la evocan desde nuestro contexto tecnológico y buscan en ella el sentido de la identidad y la memoria. Los autores también hacen contrastar nuestro sentido lineal y limitado del tiempo con el horizonte eterno e inmortal de la trascendencia mítica. En ambos casos, la imagen del laberinto se demuestra especialmente pertinente para simbolizar la relación entre el mundo antiguo y nuestro contexto de tintes nihilistas.

En ninguno de los relatos analizados aparecen nombres o referencias a dioses clásicos; ni a los grandes relatos antiguos, como la Odisea. No hay sombra de Zeus, Marte o Apolo. Solo encontramos una referencia indirecta a una diosa poco conocida, Mnemósine, una titánide que personificaba la memoria en el mundo clásico. De ella dependía la conservación de la identidad nacional a través de los relatos orales antes de que apareciera la escritura—de ahí que se considerara la madre de las musas. Es Javier Moreno quien la trae a la escena literaria española contemporánea en el cuento al que da título, ‘Mnemosyne’.¹³ Así se llama también en el relato un proyecto biotecnológico situado en un futuro indeterminado, quizá próximo. Este proyecto consiste en crear un pequeño aparato que registra, como la memoria, lo que sus portadores van viendo y viviendo. El primero en probar

12 En *Cuento español actual (1992–2012)* el número total de relatos es 38, de los cuales 3 citan un personaje o cualidad mítica. *Siglo XXI: los nuevos nombres del cuento español actual* tiene también 3 cuentos, de un total de 35, que se refieren a los mitos. *Pequeñas resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001–2010)* consta de 40 cuentos, de los cuales 3 se comentan aquí y otro alude al mito de Carmen. Por último, en *Mar de pirañas: nuevas voces del microrrelato español*, encontramos 207 microcuentos: 14 de ellos tratan temas míticos y son mencionados en este texto; otros 8 no resultaban pertinentes. En total, de un conjunto de 320 relatos, los que tratan motivos míticos son 32, de los cuales, 23 se citan en este trabajo. Por cuestiones de espacio, no he analizado aquí los personajes literarios que han sufrido algún proceso de mitificación (como Fausto o Peter Pan) y he debido dejar de lado algún relato que no añadía información significativa sobre lo ya dicho.

13 Javier Moreno, ‘Mnemosyne’, en *Pequeñas resistencias 5*, ed. Neuman, 269–76.

el prototipo es Dédalus, uno de los ingenieros que lo han diseñado. De manera espontánea el lector identifica a Dédalo con la creación del laberinto, de modo que se inclina a considerar el aparato como un laberinto del que es imposible salir. Y, en efecto, así es.

El cuento muestra cómo, en el mundo tecnológico en el que vivimos, la precisión de las cámaras, la facilidad de información, el acceso a las bases de datos hacen que, por contraste, la memoria humana resulte un registro poco fiable. La memoria a la que apelamos como herramienta primaria para guiarnos en la comprensión de nuestra propia identidad aparece como un territorio impreciso en el que la información se va modificando a lo largo del tiempo, llegando en algunos casos incluso a desaparecer. Algo que forma parte de nuestra experiencia cotidiana: la memoria nos engaña, olvidamos más de lo que queremos. En el relato, esta tensión se manifiesta cuando pronto comienzan a aparecer discordancias entre lo que el protagonista recuerda y los datos que reproduce la grabación. No se sabe si son interferencias del dispositivo o efectos de la débil percepción humana y su necesidad de descartar datos inútiles o dolorosos. Pero todo parece indicar que resulta más seguro fiarse de la objetividad de las máquinas:

Quizás debía reconocer que lo que en el fondo lamentaba es que un simple artefacto, un cúmulo de transistores y silicio se encontrase más cerca que él mismo de la verdad, de lo que él siempre había considerado como evidente objetividad.¹⁴

En un mundo de identidades cambiantes en las que solo cuenta el presente, *Mnemosyne* no está lejos de esa acumulación de datos que configuran nuestro perfil en tantos contextos virtuales, no solo de redes sociales, sino también de estadísticas profesionales. Ciertamente, cada vez nos esforzamos menos por recordar números de teléfono o retener imágenes que en todo momento tenemos al alcance de la mano:

Where once Mnemosyne was a venerated Goddess, we have turned over responsibility for remembering to the cult of the computers, which serve as our modern mnemonic idols. [...] Human memory has become self-externalized: projected outside the rememberer himself or herself and into non-human machines.¹⁵

Donde reinan los ordenadores ya no parece necesaria la diosa de la memoria. Sin embargo, el nuevo orden que así se instaura no proporciona sentido. Los ordenadores pueden coleccionar datos, pero no responden a nuestra necesidad de reconstrucción, que las musas personificaban proporcionando inspiración para cantar epopeyas. La máquina demuestra

¹⁴ Moreno, 'Mnemosyne', 275.

¹⁵ Edward S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study* (Bloomington: Indiana U. P., 2000), 2.

al protagonista del relato que no ha reparado en lo evidente o no ha notado los posibles indicios de una infidelidad conyugal. Pero estos datos no significan una ayuda suplementaria a su conocimiento deficiente: al no coincidir con su percepción, se ve incapaz de asumirlos. De ahí que, a pesar de reconocer que la *Mnemosyne* artificial que lleva instalada pueda ser más fidedigna que su propia memoria, Dédalus insista en dejar el proyecto y acabe prescindiendo de él para quedarse solamente con aquello que su propia mente recuerde. Pero esta decisión parece llevar la comprensión de la identidad hacia un nihilismo impotente, ya que la posibilidad de recomponer el pasado de manera verdadera resulta entonces un callejón sin salida, una suerte de laberinto interior.

Mnemósine era también, en determinados relatos clásicos, el nombre de uno de los dos ríos del Hades, el opuesto al Leteo. De entre quienes morían, solo a unos pocos iniciados se les ofrecía beber de él. Si lo hacían, podrían llegar a alcanzar la omnisciencia propia de su musa titular. Lo habitual, sin embargo, era que las almas al morir bebieran del Leteo, el río que les hacía olvidar sus vidas pasadas. De ahí proviene el título de otro de los relatos, en este caso de Carlos Almira. 'El Leteo' describe a un individuo que tras morir arrollado por un tranvía mantiene una cierta conciencia que se va borrando por la sensación de sed que le invade de manera cada vez más acuciante. Empieza entonces a escuchar un ruido de agua: 'Sin pensarlo dos veces se inclinó y bebió y bebió.'¹⁶ El cuento, un microrrelato, no dice más, pero el eco del título hace pensar que esa conciencia, con la que ha recorrido su pasado en breves segundos, va a desaparecer en el olvido.

Encontramos aquí una nueva contextualización del mito, que en este caso mantiene su carga semántica tal y como la hemos heredado de la tradición clásica. Con una diferencia fundamental: en el mundo antiguo se comprendía que el olvido era necesario para comenzar una nueva vida. Aquí, por el contrario, el mundo del Hades ha desaparecido, y su ausencia hace pensar que no hay orilla al otro lado del río. De hecho, el cuento no cierra la historia y la reduplicación del beber parece apuntar a un abismo: el agua que en otros momentos simboliza la vida abre aquí una puerta hacia la nada. La alusión al mundo mítico sirve para evocar una trascendencia que se quiere negar o mostrar como vacía:

En la literatura contemporánea asistimos a un recorrido abierto y cromático a través del laberinto de la convivencia humana en el mundo. El resultado es una articulación de puntos de vista, inflexiones y reflexiones que proyectan algo así como una filosofía del sentido atravesado por su falta o falla.¹⁷

16 Carlos Almira, 'El Leteo', en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 173.

17 Andrés Ortiz-Osés, 'Posmodernidad y nihilismo: sentido y daimon', en *El sentido de la existencia: posmodernidad y nihilismo*, ed. Gianni Vattimo, Andrés Ortiz-Osés & Santiago

Por eso, se podría decir que, en cierto modo, Mnemósine y Leteo se identifican en estos cuentos, porque en ellos la referencia al mundo del conocimiento no parece tener otra función que mostrar la magnitud del olvido. La fragilidad de la memoria provoca una indeterminación de la identidad que la vuelve laberíntica, y ‘el laberinto, con sus revueltas tortuosas, con sus meandros sin vía de salida, representa ante todo y sobre todo el Reino de la Muerte’.¹⁸

Otra perspectiva distinta sobre el mismo aspecto es la que aportan los relatos que abordan el anhelo mítico de la inmortalidad, que solo tenían y podían otorgar los dioses. El deseo de inmortalidad como respuesta ante la muerte—tan incontestable como desconcertante—está en las raíces más hondas de todas las mitologías. Pero el modo en el que se aborda en el momento actual marca una enorme distancia con las convicciones antiguas, ya que todos los cuentos en los que aparece apuntan hacia una desmitificación de este rasgo. Como en los casos anteriores, se evoca el afán de eternidad ansiado durante siglos para poner de relieve lo absurdo de semejante ilusión.

En ‘El juego’, de Manuel Moyano, el protagonista ve llegar a la muerte y consigue escapar de ella, pero, tras vivir milenios, es él quien a su vez busca desesperado a esa muerte, que ahora juega a esconderse.¹⁹ Un planteamiento muy parecido es el que presenta Felipe Benítez Reyes en ‘Dos individuos eternos’. Sus protagonistas son William y Tassos, dos seres que, por inmortales, podrían parecer dioses. Sin embargo, estos personajes que nos resultan atractivos por sus experiencias—ambos compañeros se van encontrando en distintos lugares y tiempos, han visitado todo tipo de países y culturas—al final resultan estar profundamente vacíos: ‘necesitan una soledad infinita para soportar su infinita soledad’.²⁰ El quiasmo marca la clave: la inmortalidad, que en los relatos clásicos aparecía como un objeto de deseo, deja de ser atrayente, se convierte en infinitud vacía.

Baudrillard apunta, con mucho acierto, que el mundo contemporáneo no rechaza propiamente la inmortalidad. Lo que sucede es que solo se interesa por una inmortalidad inmediata e inmanente, anterior a un final—temporal—que evoque un fin—de sentido. Y esto es un absurdo:

But we want this immortality here and now, this real-time afterlife, without having resolved the problem of the end. For there is no real-time end, no real time of death. This is an absurdity. The end is always experienced after it has actually happened, in its symbolic elaboration.

Zabala (Deusto: Publicaciones de la Univ. de Deusto, 2000), 75–136 (p. 76).

18 Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, trad. César Palma, intro. de Umberto Eco (Madrid: Siruela, 2002), 151.

19 Manuel Moyano, ‘El juego’, en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 124.

20 Felipe Benítez Reyes, ‘Dos individuos eternos’, en *Cuento español actual*, ed. Encinar, 117–21 (p. 121).

It follows from this that real-time immortality is itself an absurdity (whereas imagined immortality was not: it was an illusion).²¹

No tiene sentido una inmortalidad que no haga relación a un fin. No sabemos con precisión cuál podría ser este en el mundo griego, pero en la mayoría de los mitos la pervivencia está relacionada con el imperativo de eternidad propio del amor: los dioses pedían la inmortalidad para sus amantes. No es este el contexto en el que aparece hoy. La inmortalidad se describe en estos relatos como un mero alargamiento eterno de esta vida que solo se resuelve en angustia. Así, lo que antaño se consideraba como un privilegio aparece ahora como carga. Esta visión no es exclusiva del mundo contemporáneo, pero su extensión cultural sí. En el mundo clásico, frente a la visión generalizada de la inmortalidad como don y premio tenemos el contraejemplo de Titono, para quien Eos pide a Zeus la inmortalidad pero no la eterna juventud. El hecho de que el mortal envejeciera planteaba ya entonces la cuestión sobre el sentido de la eternidad. Este cuestionamiento, que en el mundo mítico antiguo era una excepción, se convierte hoy, en la perspectiva predominante. Y en este giro se verifica una inversión del significado que conlleva el mito. Parece indicar que una de las razones de la debilidad de los mitos en la escena de la literatura contemporánea es que sus presupuestos resultan hoy carentes de sentido.

Si la inmortalidad se niega, el transcurrir del tiempo tampoco corre mejor suerte. El tiempo moderno, lineal, nos engaña con el espejismo de un progreso imparable que se pone en evidencia cuando la temática mítica reconduce los relatos hacia el tiempo 'atemporal' o cíclico del mundo clásico. En la antigüedad, los dioses eran inmortales y los hechos míticos respondían a tiempos inmemoriales, fuera de las coordenadas temporales en las que los seres humanos nos movemos habitualmente. En algunos relatos actuales de eco mítico todavía se mantiene esta característica del tiempo fuera del tiempo. Así sucede, por ejemplo, en 'La clepsidra', de Javier Puche. En este relato, un cíclope alcanza el centro de un laberinto, formado por un reloj de agua. Y como un animal salvaje, calma su sed anulando el tiempo:

Tan sediento estaba que sumergió irreflexivamente su cabeza en las aguas de aquel reloj milenario. Y bebió sin medida ni placer. Al apurar la última gota, el tiempo se detuvo para siempre.²²

El laberinto del microrrelato es una imagen del tiempo que no se evoca como línea sino como superficie compleja. El monstruo no ocupa su centro, es el ser desmesurado que accede a él. A su vez, el centro está compuesto

21 Jean Baudrillard, *The Illusion of the End*, trad. Chris Turner (Stanford: Stanford U. P., 1994), 90.

22 Javier Puche, 'La clepsidra', en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 248.

por un reloj de agua, el mecanismo que en la antigüedad permitía seguir controlando el flujo del tiempo cuando se ponía el sol. En el centro de la noche, el agua cuenta el tiempo y el monstruo va a consumirlo cerrando su ciclo. Como en el Leteo, tiempo, agua y muerte se identifican.

Otro ejemplo de la recontextualización del tiempo bajo la imagen del laberinto aparece en 'Dédalo', de Antonio Báez. En este caso, el tiempo al que se refiere el relato no es un tiempo mítico, sino el nuestro contemporáneo. La historia habla de un niño al que encuentra una familia que celebra el cumpleaños de uno de sus hijos. El pequeño extraviado está desorientado y cansado, pero el hecho de haber encontrado quien lo recoja parece augurar un final feliz. Sin embargo, el narrador afirma que ese niño

volvería a perderse entre los otros niños, donde solo le quedaría por delante la ciénaga del tiempo, el mismo tiempo sin hilos en el que nos hundimos todos los padres con un vaso de refresco por delante.²³

El encuentro no es el final de una historia de pérdida ni el comienzo de un nuevo relato. El niño aquí, como el cíclope en el relato anterior, representa un hombre inseguro, sin sentido, que debe enfrentarse a un tiempo no lineal, que no lleva a ninguna parte. El 'tiempo sin hilos' de este cuento es la única referencia que alude al arquitecto griego que le da título. Remite a un tiempo en el que los hombres acaban sucumbiendo porque carecen de señales para orientarse en él. Es la imagen del tiempo como laberinto sin Ariadna salvadora. De nuevo encontramos una recontextualización negadora: frente a la imagen antigua del laberinto como recorrido complejo pero con sentido, la vida se extiende hoy en un tiempo que es una trampa sin salida.²⁴

A pesar de la gran eficacia de esta imagen, el laberinto no es el único símbolo que sirve para hablar del sinsentido del tiempo. El segundo de los 'Aguafuertes' de Antonio Dafos transcurre de nuevo en un mundo que no es el nuestro: el autor traslada al lector al ámbito intemporal del mito, a un espacio irreal con un protagonista imposible. Simeón Atlas es un gigante

23 Antonio Báez, 'Dédalo', en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 137-39 (p. 139).

24 La imagen del tiempo como laberinto evoca, sin duda, a Borges. El escritor argentino, de gran influencia entre los cuentistas españoles, 'ceaselessly explored that single theme: man lost in the labyrinth of a time made of changes that are repetitions' (Octavio Paz, 'In Time's Labyrinth', *The New Republic*, 3 November 1986, n.p.; disponible <<https://newrepublic.com/article/82260/in-times-labyrinth>> [accedido el 7 de marzo de 2017]). Son célebres sus cuentos 'Los dos reyes y los dos laberintos', en el que muestra el desierto como un inmenso laberinto, y 'El jardín de los senderos que se bifurcan', del que Deleuze se sirvió para explicar la posibilidad de mundos imposibles como un laberinto de tiempos que se entrecruzan (Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trad. Hugh Tomlinson & Robert Galeta [Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1997], 131). El escritor argentino supo comprender ya en las primeras décadas del siglo XX la gran eficacia de este símbolo que se ha convertido hoy en uno de los iconos de la postmodernidad.

que ‘construyó una torre magnífica en medio del desierto [...] descargó sobre sus espaldas el peso de la robusta cúpula de cruda piedra y sobre esta el peso del universo’. Desde entonces el coloso busca aniquilar todo ese peso dentro de sí para que la Nada pueda ‘anegar el mundo, fatal y definitivamente’.²⁵ El cuento tiene una evidente voluntad sincrética, ya que une un nombre de innegable raíz judía con el apellido ‘Atlas’, que sin duda representa la tradición grecolatina. Ambas herencias se enfrentan al nihilismo que anula su significado en el mundo contemporáneo. La voluntad de aniquilación (reforzada aquí por la marca tipográfica mayúscula y por el hecho de que donde se produzca sea precisamente en el interior del titán, en la subjetividad) se relaciona de manera directa con el nihilismo filosófico que busca en la modernidad ir contra

el absolutismo tradicional y contra el fundamento clásico, lo cual ha traído beneficios liberadores pero también ha contraído maleficios al atacar o atajar no sólo la verdad absolutista o dogmática sino el propio sentido.²⁶

Algo de esto se esconde también en ‘Braceros, oficiales de primera y amas de casa’, de Juan Carlos Márquez. Se trata de un relato sin aparente relación con los mitos, en el que el autor establece un constante juego de palabras entre ‘bracero’ y ‘brasero’: el protagonista es un bracero, un peón, que por su pequeño tamaño vivía ‘[e]n la cocina, oculto bajo la mesa camilla [...] El pobrecito estaba tan flaco que apenas irradiaba calor’.²⁷ Con una mezcla de humor e ironía, configura una situación surrealista que parece quedar sostenida al situarse en una época en la que la magia y las metamorfosis eran posibles, en ‘los tiempos remotos de las trashumancias de polillas, cuando a los pastores les brotaban alas de Ícaro’.²⁸ La alusión al hijo de Dédalo, aun siendo aparentemente tangencial dentro del argumento, cumple su función de irradiación al permitir un contexto para una situación imposible. El tiempo antiguo ofrecía un sentido que daba cabida también a lo que traspasaba los límites de lo racional; hoy, sin embargo, nos sentimos incapaces de cruzar esta frontera. Por eso, el tiempo mítico queda aquí idealizado, y el narrador lo evoca con nostalgia al contemplar un horizonte inmanente ‘de asfalto, semáforos y hombres’.²⁹

Así pues, la visión del tiempo que reflejan estos relatos es dura y negativa; ya no aparece como una oportunidad de crecimiento, creación y posibilidades, sino como un alargamiento casi cruel en el que el hombre

25 Antonio Dafos, ‘Aguafuertes II’, en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 215.

26 Ortiz-Osés, ‘Posmodernidad y nihilismo’, 82–83.

27 Juan Carlos Márquez, ‘Braceros, oficiales de primera y amas de casa’, en *Pequeñas resistencias 5*, ed. Neuman, 191–93 (p. 191).

28 Márquez, ‘Braceros, oficiales de primera y amas de casa’, 193.

29 Márquez, ‘Braceros, oficiales de primera y amas de casa’, 193.

está destinado a perderse. De ahí que, como la memoria, se relacione en tantas ocasiones con la imagen del laberinto.

Los dos últimos microrrelatos seleccionados que se refieren de manera específica a mitos grecolatinos hablan de la imaginación encadenada y tienen como protagonistas a caballos. El cuento de Rosana Alonso 'Delirios de grandeza' es un monólogo puesto en boca de Pegaso, que repasa su genealogía y sus hazañas míticas para contrastarlas con su estado actual en un picadero significativamente llamado 'Las Cadenas':

Yo he cabalgado la tormenta del tiempo para dar con mis huesos en este miserable lugar. Los días se suceden, iguales unos a otros, en una rutina infinita: aguijoneado por los tábanos; comiendo pienso; dando cortos y previsibles paseos por el campo, montado por burdos humanos. Yo, caballo albo de alas doradas, paso mis días aquí, en una vulgar escuela de equitación llamada Las Cadenas.³⁰

El descenso de los dioses a simples seres humanos (degradado en este caso a animales míticos que pasan a ser animales domesticados) es un tipo de subversión que se dio con frecuencia en el siglo XX cuando se versionaban mitos antiguos.³¹ Sin embargo, todos los casos vistos hasta aquí evocan los mitos sin llegar a tomar el argumento de la historia antigua para variarla o seguirla. 'Delirios de grandeza' sí continúa la versión clásica, pero con la peculiaridad de que deriva la perspectiva principal al caballo, haciendo de él el protagonista.

En sí misma, la posibilidad de variación y de subversión no es novedosa. Como explica Brunel, los escritores han utilizado siempre con mucha libertad sus referencias míticas, sabiendo que los relatos en los que se basaban eran narraciones abiertas:

Même les modernes manuels de mythologie ne parviennent pas à codifier en une version unique un ensemble de variantes que nul récit continu ne parviendra jamais à réunir. [...] J'ai dit que l'écrivain prenait des libertés. Mais par rapport à quoi, sinon à des textes mythiques antérieurs qui étaient eux-mêmes essentiellement libres?³²

Tenemos versiones muy contradictorias del mismo mito en distintos textos de la antigüedad y esta modulación confiere al relato una inmensa

30 Rosana Alonso, 'Delirios de grandeza', en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 134.

31 Rosa Fernández Urtasun, 'El mito de Ariadna en la poesía española contemporánea', en *Mito y mundo contemporáneo*, ed. José Manuel Losada (Bari: Levante, 2010), 397-411 (pp. 408-09).

32 ['Ni siquiera los manuales modernos de mitología logran codificar en una sola versión un conjunto de variantes que ninguna narración continua conseguirá nunca reunir. [...] He dicho que el escritor se toma sus libertades. Pero ¿en relación a qué, si no es a unos textos míticos anteriores que eran ellos mismos esencialmente libres?'] Brunel, *Mythocritique*, 80.

riqueza: 'il faut reconnaître à tout écrivain le droit à la modulation et, pour l'analyse littéraire, cette modulation est plus intéressante qu'une donnée toujours incertaine et toujours hypothétique'.³³ Pero estas variaciones no impiden que el mito ocupe siempre un papel principal, impregnando los relatos con su carácter conflictivo, funcional y etiológico.³⁴ Así, sea cual sea la importancia que se le otorgue, desde la mera alusión hasta la reescritura, el mito siempre va a imprimir a los cuentos un cuestionamiento de tonos trascendentes, que incline al lector a preguntarse por las razones, el contexto o la finalidad de la condición humana.

En el caso de 'Delirios de grandeza', la traslación del punto de vista de un personaje mítico al de un animal doméstico da un tono lúdico al argumento, pero la idea del descenso del mundo mítico a la realidad cotidiana mantiene todo su interés. En los relatos clásicos también los comportamientos de los dioses distaban mucho de heroicos, podían ser bajos e incluso vulgares, pero esto no disminuía su categoría. En la queja de Pegaso vemos, sin embargo, que hoy la vida cotidiana pone en evidencia la crisis de las realidades a las que estos personajes apuntaban.

Encontramos el mismo caso en 'Miopía', de Fermín López Costero, donde el Unicornio representa la encarnación de la Imaginación encerrada por los hombres entre barrotes:

Al aproximarme un poco más, descubrí que el caballo blanco tampoco era un caballo, sino un fabuloso unicornio de color blanco. Entonces me puse muy triste, porque di por hecho que algún ser despreciable había conseguido meter entre rejas a la Imaginación.³⁵

Así pues, en estos relatos el contraste entre los deseos y la realidad, los sueños y la vida rutinaria es imagen de la tensión entre la imaginación y la razón, el mito y la historia. El carácter onírico e irracional del caballo alado y el unicornio, junto con las connotaciones que ambos tienen de elegancia y nobleza, hacen que siempre se hayan asociado con las mejores aspiraciones humanas. El hecho de que ambos aparezcan apresados evidencia de nuevo la mirada desencantada del hombre actual.

2. Desdoblamientos, monstruos y metamorfosis: el yo fragmentado y 'el otro'

En nuestro imaginario mitológico los dioses grecolatinos ocupan siempre un lugar privilegiado. Pero existen también mitos de otras tradiciones que a lo

33 ['Hace falta reconocerle a todo escritor el derecho a la modulación. Y para el análisis literario esta modulación es más interesante que unos datos siempre inciertos e hipotéticos'] Brunel, *Mythocritique*, 80.

34 José Manuel Losada, 'Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica', en *Mito y mundo contemporáneo*, ed. Losada, 69–86 (p. 85).

35 Fermín López Costero, 'Miopía', en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 96.

largo de los siglos han ido haciéndose hueco en nuestro acervo cultural. Dichos mitos responden al mismo principio: poner al hombre frente a preguntas radicales o cuestiones existenciales para las que no encuentra respuesta.

De entre estas últimas, algunas cobran mayor relevancia a partir de la Edad Media, como la parte oscura del hombre, las divisiones que encuentra dentro de sí mismo o su miedo al otro. Estas inquietudes toman forma en seres monstruosos como el golem, el hombre lobo o los vampiros, que se actualizan más adelante en las amenazas de androides rebeldes que pueblan los relatos de ciencia ficción o en la fragmentación del yo que se ha convertido en una de las señas de identidad de nuestra época. Así, aunque las reescrituras contemporáneas de los mitos medievales y modernos vuelven sobre esas supersticiones recontextualizándolas según una visión racional y realista, el hecho de que se sigan versionando muestra que también los mitos que surgen en los albores del mundo moderno continúan siendo pertinentes para enfrentar nuestras preguntas actuales.

Un ejemplo significativo de mito medieval es el del golem, personaje de la mitología judía que tuvo un gran auge en Europa central en la época de surgimiento de la cábala. El golem es una criatura hecha con arcilla a la que su amo es capaz de dar vida introduciéndole en la boca un papel con su nombre. Este pequeño monstruo sirve ciegamente a su dueño y cumple al pie de la letra lo que le indica, pero no es capaz de razonar o de adaptar las órdenes a circunstancias diversas, con lo cual corre el riesgo de provocar situaciones de peligro. En último término, la criatura puede acabar atacando inconscientemente a su creador. En los tiempos actuales esta figura ha recobrado interés porque sus características son las mismas que se proyectan en los autómatas de los relatos de ciencia ficción. A su vez, estos relatos son trasunto de los miedos que nos provocan los extraordinarios avances tecnológicos que, si dejaran de ser controlados por quienes los crean, podrían llegar a convertirse en serias amenazas para la humanidad.

Juan Jacinto Muñoz Rengel hace del golem el protagonista de dos de sus cuentos. En 'Te inventé y me mataste', dos personajes llevan en brazos un cadáver que deben dejar en la fosa común.³⁶ La mujer a la que han asesinado legalmente no es un ser humano sino un golem, una de esas criaturas que se venden de manera habitual en la ciudad sin nombre en la que se sitúa el cuento. El protagonista narra cómo ha comprado la suya y en su relato aparecen todos los rasgos típicos del mito: un rabino, combinaciones secretas de la Cábala, símbolos arcanos, el nombre en un papel... La criatura está hecha a la medida de sus deseos, pero, una vez que

³⁶ Juan Jacinto Muñoz Rengel, 'Te inventé y me mataste', en *Cuento español actual*, ed. Encinar, 373-84.

comienza a vivir con ella, los roces empiezan a distanciarlos y acaba matándola. Aunque este asesinato es legal, la policía sabe que cuando un golem está hecho a imagen de una persona real es habitual que el asesino acabe matando a esta última también.

El cuento, a pesar de sus conjuros y pócimas, está situado en una ciudad contemporánea, con luces halógenas, edificios de hormigón y espejo, teléfonos móviles y anuncios luminosos fácilmente reconocibles (Starbucks, McDonalds). El golem del que habla evoca en este contexto los perfiles de las criaturas a las que damos vida en nuestro mundo: desde nuestra propia representación virtual en las redes sociales hasta los androides cada vez más sofisticados que presentan las últimas tendencias tecnológicas. Así, el relato incide en la autonomía cada vez mayor que están adquiriendo esos dobles virtuales o físicos—no cabe duda de que los perfiles de Facebook o de Twitter configuran hoy en muchos casos identidades paralelas—al mismo tiempo que apunta hacia los peligros que parecen ocultarse tras el horizonte tecnológico actual. Por ejemplo, la temida posibilidad de que las criaturas, los robots artificiales, se vuelvan contra sus creadores. O que la violencia que se ejerce libremente en los entornos alternativos—por ejemplo en los videojuegos—, por desarrollarse de hecho de manera real dentro de la persona, pase del ámbito de la ficción al de la realidad.

‘El sueño del monstruo’ plantea desde otro punto de vista la actualización del mito del golem. Aquí, un escritor frustrado de comienzos del siglo XIX narra una de sus jornadas a través de cinco relatos. Cada uno de ellos presenta puntos de vista diferentes sobre el día transcurrido, versiones del pensamiento del narrador que se superponen y complementan entre sí. En cada fragmento la descripción de hechos y pensamientos alterna con momentos en los que el escritor da rienda suelta a su fantasía y su imaginación. El argumento relata cómo el protagonista, tras dar un paseo y comer, se encierra a redactar una carta que dirige a Mary Shelley, autora del entonces recién publicado *Frankenstein o el moderno Prometeo*. En ella le comenta a la escritora una serie de incoherencias que encuentra en la configuración del monstruo. Y, a propósito de esta carta, confiesa que él mismo hubiera querido escribir ‘una historia de ficción a partir de una criatura creada por el hombre’, pero inspirándose en otra criatura mitológica diferente, el golem, del que trata con detalle en el cuarto fragmento.³⁷ Establece en esta parte el narrador una relación entre ambos mitos, el griego y el judío, a través de la versión de la creación del hombre que ofrece Ovidio en sus *Metamorfosis*, donde sugiere que fue Prometeo quien le dio forma con agua y arcilla.³⁸ Pero además, el relato alude a otra

37 Juan Jacinto Muñoz Rengel, ‘El sueño del monstruo’, en *Siglo XXI*, ed. Valls & Pellicer, 501–16 (p. 509).

38 Ovidio, *Metamorfosis I-V*, trad., ed., intro. & notas de José Carlos Fernández Corte & Josefa Cantó Llorca (Madrid: Gredos, 2008), 232–33.

tercera tradición: la novela *Somnium* de Kepler, habitada por brujas, demonios y criaturas extraterrestres de raigambre mitológica. El científico renacentista usó esta ficción para establecer su defensa del modelo copernicano con el fin de evitar, en pleno conflicto de Galileo con la Inquisición, las posibles consecuencias negativas de sus teorías. *Somnium*, inspirado en una larga tradición mágica y folklórica, es un relato clave en las relaciones entre ciencia y mitología y, para muchos, la primera obra de la ciencia ficción.³⁹

Con esta suma de tradiciones, Muñoz Rengel señala directamente la historia de la ciencia ficción—de la que forman parte tanto Kepler como Mary Shelley—para vincularla con los mitos grecolatinos y judíos.⁴⁰ Con ello, viene a sugerir que lo prospectivo se está conformando en nuestros días como una nueva mitología. No en vano, Pierre Brunel, uno de los estudiosos más reconocidos del ámbito de la mitocrítica, ha llegado a afirmar que ‘l’une des formes les plus frappantes de la résurrection du mythe aujourd’hui est la science-fiction’.⁴¹ Y, ciertamente, frente al panorama de revisiones negativas y subversiones desmitificadoras que se derivan de los mitos antiguos, el mundo de la ciencia ficción multiplica hoy sus creaciones ofreciendo un nuevo ámbito de reflexión sobre los grandes enigmas del hombre y su destino.

Durante la Edad Media se extendieron también por Europa otros mitos que tienen en la mayoría de los casos orígenes mucho más antiguos, como los del hombre lobo, los vampiros o las brujas. Se trataba entonces de encarnaciones del mal, personajes aterradores que vivían en mundos de oscuridad desde los cuales viajaban al nuestro dejando a su paso una estela de dolor. No sucede así, sin embargo, en las recreaciones contemporáneas de sus historias. Un brujo es el protagonista de ‘Aquelarre’, un irónico cuento de Antonio Báez que describe cómo un hechicero que vive en un

39 Gale E. Christianson, ‘Kepler’s *Somnium*: Science Fiction and the Renaissance Scientist’, *Science Fiction Studies*, 8:3 (1976), 79–90.

40 Aunque se ha discutido hasta qué punto Mary Shelley era consciente del alcance mítico de su relato, el hecho es que su criatura ha entrado a formar parte incuestionable de la mitología contemporánea vinculada al desarrollo tecnológico: ‘The most common view based on the book alone sees it as an allegory in which a scientist is rightly punished for daring to usurp the divine prerogative of creation. A closely-related interpretation regards Victor Frankenstein as an archetypal example of a man destroyed by his own creation; in this view the story becomes a central myth of the kind of technophobia which argues that modern man is indeed doomed to be destroyed by his own artifacts (and that such a fate, however tragic, is not undeserved)’ (Brian Stableford, ‘Frankenstein and the Origins of Science Fiction’, en *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors*, ed. David Seed [Syracuse: Syracuse U. P., 1995], 46–57 [p. 46]).

41 [‘Una de las formas más impactantes de la resurrección del mito hoy en día es la ciencia ficción’] Pierre Brunel, ‘Postface’, en su *Dictionnaire des mythes d’aujourd’hui*, avec la collaboration de Frédéric Mancier & Matthieu Letourneux (Monaco: Rocher, 1999), 899–921 (p. 906).

ambiente nauseabundo, donde las moscas acuden a la podredumbre y se oye cantar a las medusas, contempla con nostalgia cómo su desagradable entorno va desapareciendo al extenderse la higiene de la civilización.⁴² Algo parecido sucede con el relato que habla del vampiro, un mito que ha cobrado una difusión inusitada en nuestros días.⁴³ ‘Meditación del vampiro’, de Hipólito G. Navarro, presenta una tranquila reflexión sobre el amanecer y el caminar de la luz del sol a lo largo del día.⁴⁴ El lector, que comienza el relato por el título, avanza con la lógica expectativa de encontrar alusiones a la sangre, la noche, la inmortalidad y otros mitemas propios del vampirismo. Sin embargo, su horizonte queda frustrado: lo que nos sale al paso es un día ordinario y una reflexión sobre la luz. Este contraste entre nuestro conocimiento previo del mito y lo que nos encontramos, aun manteniendo el peso semántico de la división y la dicotomía entre la luz y la oscuridad—el bien y el mal—provoca que el protagonista adquiera un cierto estatus de normalidad. Así pues, ambos relatos parecen querer descargar a estos personajes míticos de parte de su negatividad, redimensionar el horror que provocaban para hacerlo caber dentro de los parámetros de la vida corriente. Pasan de este modo de presentar el mal como alteridad, como lo otro, a mostrarlo como parte de nuestro horizonte. El mal deja de ser una amenaza que toma la forma de un personaje amenazante para convertirse en algo mucho más cercano, una sombra presente en nuestra propia casa, una parte de nuestro yo.

El brujo y el vampiro encarnaban en la tradición espíritus malignos. Pero la dicotomía entre el bien y el mal puede llegar a ser tan fuerte que dé lugar a la existencia de dos identidades distintas fundidas en una sola persona. Es el planteamiento que subyace a la *hybris* monstruosa de personajes como el del hombre lobo, que hablan del mal que habita en el interior de las personas, del monstruo desconocido y a veces insospechado que todos llevamos dentro:⁴⁵

Evolution may have made humans separate from the other animals on our planet, but there are, nevertheless, bestial instincts lurking beneath our civilized exteriors; and we are occasionally reminded of our brute heritage when the beast lying dormant within us unexpectedly erupts

42 Antonio Báez, ‘Aquelarre’, en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 140.

43 Jacobo Siruela, ‘Prólogo’, en *Vampiros* (Barcelona: Atalanta, 2010), 11–43.

44 Hipólito G. Navarro, ‘Meditación del vampiro’, en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 69.

45 Este mito se desliga durante la Edad Media de sus raíces cultas (la historia de Licaón contada por Pausanias y Heródoto, Ovidio y Virgilio) y pasa a asociarse a fenómenos como el de la brujería. Aunque estas supersticiones comenzaron a desaparecer con la modernidad, no se han dejado de relatar historias de licántropos, y a partir del siglo XX han sido muy numerosos los relatos, series y películas que han continuado versionando el personaje del hombre lobo, como puede verse en la obra editada por Juan Antonio Molina Foix, *Los Hombres-Lobo* (Madrid: Siruela, 2002).

into conscious life, bringing on bouts of lycanthropic madness. Let us also not forget that the werewolf is the personification of that potential for evil and sin that is so much a part of us all.⁴⁶

Manuel Espada, en 'La vida familiar', actualiza el relato mitológico del licántropo mediante la modificación de varios de sus ejes tradicionales. El protagonista no es ahora un hombre, sino un lobo que se convierte en hombre al llegar la luna llena. A partir de ese momento su comportamiento, si bien tiene un punto salvaje, es razonable: roba ropa pero se cubre, seduce a una chica pero no la fuerza. Esta ambigüedad que provoca la reinterpretación está reforzada por los dos desenlaces alternativos que ofrece el narrador: 'al amanecer, como de costumbre, despierta con una colosal resaca. [...] Lo han encerrado'.⁴⁷ Está en la perrera. Según uno de los finales, el lobo se queda allí, donde en las noches de luna llena se oye gritar a un hombre. En el otro, una mujer con cinco niños paga y saca a Lobo de la perrera. Estas dos posibilidades subrayan la dualidad propia de este personaje a través de un rasgo formal llamativo, ya que los dos desenlaces están dispuestos en columnas enfrentadas. Al mismo tiempo, el título del cuento encuadra el relato y sus variantes dentro de la normalidad de la vida familiar. De este modo, reajusta las dimensiones grandiosas y misteriosas del mito a los dramas domésticos cotidianos, incitando al lector a fijarse en esa tendencia a lo salvaje que como un otro yo encuentra en su propio interior. También en 'El informe 12.207' Felipe Benítez Reyes menciona al hombre lobo, en este caso como metáfora paremiológica de la dualidad entre el bien y el mal: un informador de servicios secretos comenta que 'la realidad es un licántropo recubierto con la piel de un cordero recién desollado'.⁴⁸

En un sugerente artículo, Birrer explica que el cambio en nuestra apreciación actual de la hibridación entre hombre y animal tiene que ver con la apertura de la postmodernidad hacia lo diferente. Ahora la normalización adquiere un carácter positivo: 'the hybrid 'T' [...] maintains a sense of self within the highly charged field of positive and negative external forces, is eternally self-reflexive and open to critique, is compassionate and selfless, and is in touch with certain emotions as potential guides to human(e) behavior'.⁴⁹ Representa una manera de

46 Brian J. Frost, *The Essential Guide to Werewolf Literature* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 2003), ix.

47 Manuel Espada, 'La vida familiar', en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 250–51 (p. 251).

48 Felipe Benítez Reyes, 'El informe 12.207', en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 45–46 (p. 46).

49 Doryjane Birrer, 'A New Species of Humanities: The Marvelous Progeny of Humanism and Postmodern Theory', *Journal of Narrative Theory*, 37:2 (2007), 217–45 (p. 232).

romper los dualismos y aceptar que lo monstruoso quizá no sea tal, sino la apertura hacia otras formas no canónicas de pensar.

La hibridación entre hombre y animal va sin duda de la mano con los mitos del doble y la metamorfosis, y para muchos son la misma cosa.⁵⁰ Serían en este caso diversas maneras de enfrentarse al mal o a la parte oscura y animal que nos habita. Sin embargo, como acabamos de ver, en el mundo postmoderno son raros los ejemplos en los que el doble va directamente asociado al monstruo o a la otredad del más allá tenebroso de la muerte. En efecto, hace referencia más bien a la posibilidad de establecer una apertura distinta sobre el mundo, con frecuencia lúdica, y puede significar también una liberación social y política. Cuando se plantea en un plano metaliterario, revisa las relaciones entre realidad y ficción, entre realidad y constructo. Es, siempre, una reduplicación fantasmagórica que sirve como espejo de nuestras realidades y, sobre todo, de nuestros sueños: 'le doublé est apte à figurer tout ce qui nie la limitation du moi, à jouer le scénario fantasmatique du désir'.⁵¹

En 'Los caballos azules', de Ricardo Menéndez Salmón, sí encontramos ecos de la tradición del doble con un alcance trascendente. El protagonista, Fabiani, se da con ese nombre una nueva identidad para desdoblarse de Jofra. No se nos cuenta ni quién era Jofra ni por qué Fabiani quiso separarse de él. Solo sabemos que sus identidades son opuestas, complementarias y en el fondo necesitadas la una de la otra: 'Nada de cuanto hay en el mundo existe por sí solo. El secreto de la vida radica en la necesidad de los contrarios'.⁵² De ahí que, a pesar de haberse deshecho de Jofra, Fabiani vaya reconociendo día tras día sus huellas dentro de sí. Se da cuenta de que reacciona como lo hubiera hecho él, o que fuma como fumaba Jofra, aunque a él no le guste. Llega un momento en el que Jofra se hace casi presente

jugando a ser alguien, un resucitado quizá, un ladrón del tiempo seguramente, un sosia o doble o absurdo *doppelgänger* llegado del más lejano país, el de los muertos, para musitar a mi oído antiguas palabras.⁵³

Los caballos azules de los que habla el título—que probablemente aluden al cuadro 'El sueño' de Franz Marc—son parte de un complejo marco de referencias entre las que se entremezclan la mafia siciliana y la cábala

50 Claude Lecouteux, *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media: historia del doble* (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1999).

51 ['El doble sirve para simbolizar todo aquello que niega la limitación del yo, para encarnar el escenario fantasmático del deseo'] Nicole Fernandez Bravo, 'Double', en *Dictionnaire des mythes littéraires*, ed. Pierre Brunel (Paris: Rocher, 1988), 487–525 (p. 525).

52 Ricardo Menéndez Salmón, 'Los caballos azules', en *Pequeñas resistencias 5*, ed. Neuman, 217–30 (p. 224).

53 Menéndez Salmón, 'Los caballos azules', 230.

judía. Desembocan todas ellas, como en la tradición nórdica de la que procede el *doppelgänger*, en una premonición de la muerte de la que ni siquiera la estratagema del desdoblamiento le va a poder librar.

La visión postmoderna del doble, la que apela a la escisión entre el ser y el deseo, aparece en ‘Roger Lévy y sus reflejos’.⁵⁴ Es esta la historia de un hombre que cada vez que pierde una oportunidad relevante se desdobra en personajes que aprovechan esa ocasión. Las oportunidades se suceden hasta que en una de ellas el reflejo hace frente a Roger Lévy y ambos se matan mutuamente. Si bien el final responde a la clásica función del *doppelgänger* como anunciador de la muerte, las progresivas separaciones señalan aquí más bien hacia la fragmentación de la identidad. Son muchas veces nuestras propias limitaciones y miedos las que se oponen al deseo que anida en nuestro interior, las que hacen que nuestras decisiones y actos se distancien de la imagen del yo que cada uno soñamos.

Cuando el desdoblamiento no responde a realidades oscuras o inconfesables que se esconden dentro del hombre, sino que significa una encarnación de sus mejores deseos, aparece en los cuentos estudiados no como fragmentación sino como metamorfosis. A los protagonistas se les ofrece vivir por sí mismos lo que anhelan. El personaje de ‘Túnel de lavado’, de Ignacio Martínez de Pisón, entra en una gasolinera a lavar un Seat Ibiza y, ante su desconcierto, sale con un Mercedes.⁵⁵ Todo lo que le rodea se ha transformado según esa misma proporción: los árboles son majestuosos, su casa una gran mansión, su mujer una belleza. La metamorfosis corresponde a una sublimación de todos los aspectos de su vida según lo que comprendemos que podrían ser sus deseos ocultos. De manera similar, en ‘Línea 40’ el protagonista consigue su ilusión, en este caso declarada de manera expresa, de transformarse en su vecina de asiento de autobús.⁵⁶ Sin embargo, en ambos relatos el cumplimiento de los deseos, implícitos o explícitos, ofrece como resultado una fuerte decepción. Los cambios no producen el esperado placer sino una fortísima sensación de vacío. Al final, como explica Perrot, toda metamorfosis no es sino otro modo de *hybris*, un afán de traspasar sus propios límites que acaba haciéndole sentir culpable:

L’homme rêve de dépasser ses limites et sa condition ; or la métamorphose lui offre, sinon le moyen technique, du moins l’image de ce qui pourrait être une solution ; mais en même temps, c’est là le sens profond du mythe, l’homme cherche à se punir d’un tel rêve. La métamorphose semble déclencher un mécanisme un peu analogue : l’homme cherche à se punir de l’attrait qu’elle lui inspire, attrait dans

54 Ignacio Ferrando, ‘Roger Lévy y sus reflejos’, en *Siglo XXI*, ed. Valls & Pellicer, 423–38.

55 Ignacio Martínez de Pisón, ‘Túnel de lavado’, en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 37–39.

56 Patricia Esteban Erlés, ‘Línea 40’, en *Siglo XXI*, ed. Valls & Pellicer, 485–95.

lequel il voit confusément une trahison à l'égard de lui-même, de la nature, une profanation de ce qui fait son être.⁵⁷

Las apariencias de lujo y belleza no esconden la felicidad que creíamos entrever, son puras máscaras, y así lo descubren quienes se las ponen; también si tienen que pagar por ello el precio de desprenderse de su propia piel.

En otros cuentos, la metamorfosis llega sin razón aparente, como cumplimiento de un destino ajeno por completo a los protagonistas. Cuando esto sucede, las transformaciones, como en los mitos antiguos, se relacionan con el mundo de la naturaleza. Tanto en 'Fruta del tiempo', de Ignacio Martínez de Pisón,⁵⁸ como en 'El infinito verde', de Pilar Adón,⁵⁹ los protagonistas son metamorfoseados en plantas de diverso tipo. Este proceso les ofrece una alternativa a la muerte a través de un regreso al origen, a la tierra. El desconcierto de unos cambios producidos sin causa justificada son una respuesta del nihilismo propio de la postmodernidad a la búsqueda de sentido en la ficción. La metamorfosis, como la fantasía, provoca cambios que no pertenecen al dominio de lo racional y permiten un modo diverso de causalidad:

La métamorphose vient également combler un vide dans la génération para la causalité. Merveilleux et métamorphose relèvent du prodige dans la mesure où ils nient justement à la fois le hasard et la conception habituelle de la génération causale.⁶⁰

3. Conclusiones

La mitología sigue manteniéndose viva dentro de la literatura contemporánea. Su fuerza de irradiación permea todos aquellos relatos en los que se alude a cualidades propias de una concepción mítica en el mundo. Así, aunque no hay muchas alusiones a dioses y héroes antiguos, podemos decir que en la literatura contemporánea sigue habiendo preguntas sobre la

57 ['El hombre sueña con traspasar sus límites y su condición propia, y la metamorfosis le ofrece, si no los medios técnicos, al menos la imagen de algo que podría ser una solución; sin embargo, al mismo tiempo, y este es el sentido profundo del mito, el hombre tiende a castigarse por tener tales sueños. La metamorfosis parece desencadenar un mecanismo algo similar: el hombre intenta castigarse por la atracción que le inspira, una atracción en la que ve confusamente una traición a sí mismo, a la naturaleza, una profanación de lo que define su ser'] Maryvonne Perrot, *L'Homme et la métamorphose* (Paris: Société Les Belles Lettres, 1979), 15.

58 Ignacio Martínez de Pisón, 'Fruta del tiempo', en *Mar de pirañas*, ed. Valls, 40–42.

59 Pilar Adón, 'El infinito verde', en *Cuento español actual*, ed. Encinar, 103–06.

60 ['La metamorfosis viene también a colmar un vacío en la generación de la causalidad. Lo maravilloso y la metamorfosis son algo prodigioso en la medida en que precisamente niegan al mismo tiempo el azar y la concepción habitual de la generación causal'] Perrot, *L'Homme et la métamorphose*, 9.

inmortalidad o sobre ese principio del mal que parece actuar dentro de nosotros aunque no lo queramos. No cabe duda de que nuestros miedos e inquietudes actuales no son muy distintos de los que hicieron a los hombres de otras épocas poner por escrito leyendas contadas desde tiempos inmemoriales.

Dédalo e Ícaro son en los relatos actuales imagen de una humanidad que ya no confía su memoria y su identidad a instancias superiores, como las musas, sino a obras humanas: a los constructos técnicos, que adquieren hoy rango de ídolo gracias a la fuerza y la autoridad que los avances tecnológicos han adquirido en nuestra época. Esta cuasi-sacralización les otorga cualidades de autonomía e inteligencia que parecen justificar el temor a que nuestras propias creaciones se nos escapen de las manos y nos acaben poniendo en peligro. Algo ya presente en las supersticiones medievales, que explica el resurgir de la figura del golem en el contexto de la ciencia ficción, uno de los que mejor acogen la reinterpretación y el surgimiento de nuevas mitologías.

Otras cualidades propias del mundo mítico siguen presentes aunque se comprendan de modo diferente: la inmortalidad ha cambiado de signo, ya no es un valor sino una condena, y las metamorfosis que provocaban aquellos dioses que podían variar las leyes de la materia ya no remiten a una causalidad trascendente, sino a una superación de lo racional como constructo a través de la imaginación y la ficción.

La figura clásica del laberinto creado por Dédalo adquiere en nuestros días un protagonismo indiscutible. Aparece especialmente al hablar de las limitaciones que el hombre contemporáneo encuentra al tratar de reconstruir su identidad en el tiempo. Si el peso de esta reconstrucción recae en la memoria, pone de relieve una fuerte conciencia de fragilidad que no aparecía en otras épocas. Cuando es imagen del tiempo como proceso, el laberinto señala la imposibilidad de encontrar un sentido a largo plazo: no hay ya Ariadna salvadora y resulta una trampa sin salida.

El mito del doble aparece también como otro modo de enfrentar el tema de la identidad, que vuelve a poner sobre la mesa la cuestión del mal. La banalización de la licantropía o el vampirismo no minimiza la importancia de lo perverso, sino que lo redimensiona recordándonos que es más cercano de lo que querríamos reconocer. Apunta a la necesidad que tiene el hombre de asumir sus zonas oscuras, su lado salvaje y su culpa, pero sobre todo denuncia la facilidad con la que estigmatizamos como monstruoso lo diferente. Los desdoblamientos también desafían la distancia entre los sueños que nos mueven y la rutina de nuestra realidad. En unas ocasiones esta tensión se resuelve mostrando las nefastas consecuencias que tendría la realización de nuestros deseos destructivos y en otras apostando por el riesgo que nos lleva a superar las fronteras de lo previsible y lo razonable.

El mito a lo largo de la historia ha remitido siempre a horizontes trascendentes. En nuestro contexto racionalmente positivista y

decididamente inmanente, estos no parecen tener cabida y por eso se tiende hoy a negar o subvertir los mitos, haciendo que sus protagonistas dejen de ser héroes inalcanzables y pasen a ser sospechosamente parecidos a nosotros mismos. Sin embargo, como hemos visto aquí, los mitos en este proceso no han perdido su fuerza, de ahí que no se pueda hablar de una verdadera desmitificación. No aparecen los dioses, pero su sombra no deja de estar presente: lo que se produce es una recontextualización en la que descubrimos cuáles son las preguntas del pasado que nos siguen interesando y hacia dónde apuntan sus respuestas en nuestra cultura contemporánea.*

Tabla 1

Autores	Fecha	cuentos	Publicación original
----------------	--------------	----------------	-----------------------------

* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.

	nacimiento		
<i>Cuento español actual (1992–2012)</i>			
Pilar Adón	1971	El infinito verde	<i>El mes más cruel</i> (Madrid: Impedimenta, 2010), 53–57.
Felipe Benítez Reyes	1960	Dos individuos eternos	<i>Maneras de perder</i> (Barcelona: Tusquets, 1997)
Juan Jacinto Muñoz Rengel	1974	Te invente y me mataste	<i>De mecánica y alquimia</i> (Madrid: Salto de Página, 2011), 121–32.
<i>Siglo XXI: los nuevos nombres del cuento español actual</i>			
Patricia Esteban Erlés	1972	Línea 40	<i>Manderley en venta</i> (Zaragoza: Tropo, 2008), 85–97.
Ignacio Ferrando	1972	Roger Lévy y sus reflejos	<i>Sicilia, invierno</i> (Madrid: JdeJ Editores, 2008), 63–78.
Juan Jacinto Muñoz Rengel	1974	El sueño del monstruo	<i>De mecánica y alquimia</i> (Madrid: Salto de Página, 2011), 103–14.
<i>Pequeñas resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001–2010)</i>			
Juan Carlos Márquez	1967	Braceros, oficiales de primera y amas de casa	<i>Oficios</i> (Madrid: Castalia, 2008)
Ricardo Menéndez Salmón	1971	Los caballos azules	<i>Los caballos azules</i> (Gijón: Trea, 2005)
Javier Moreno	1972	Mnemosyne	<i>Atractores extraños</i> (La Coruña: Inéditor, 2009)
<i>Mar de pirañas: nuevas voces del microrrelato español</i>			
Carlos Almira	1965	Una inmortalidad	<i>Fuego enemigo</i> (Guadalajara: Nowevolution, 2010), 70.
—		El Leteo	<i>Fuego enemigo</i> (Guadalajara: Nowevolution, 2010), 104.
Rosana Alonso	1964	Delirios de grandeza	<i>La nave de los locos</i> , 13 de julio de 2011, disponible < http://nalocos.blogspot.com.es/2011/07/rosana-alonso.html > (accedido el 30 de julio de 2018).
Antonio Báez	1964	Aquelarre	<i>Cuentos del barro</i> , 19 agosto 2011, disponible < http://cuentosdebarro.blogspot.com.es/2011/08/aquelarre.html > (accedido el 30 de julio de 2018).
—		Dédalo	<i>La nave de los locos</i> , 1 de febrero

			de 2010, disponible < http://nalocos.blogspot.com.es/2010/02/antonio-baez.html > (accedido el 30 de julio de 2018).
Felipe Benítez Reyes	1960	El informe 12.207	<i>Un mundo peligroso</i> (Valencia: PreTextos, 1994)
Antonio Dafos	1969	Aguafuertes, II	<i>Teatro de hielo</i> (Granada: Traspies, 2006), 75.
Manuel Espada	1974	La vida familiar	<i>Zoom. Ciento y pico novelas a escala</i> (Sevilla: Paréntesis, 2011)
Fermín López Costero	1962	Miopía	<i>La soledad del farero y otras historias fulgurantes</i> (León: Leteo, 2009), 104.
Ignacio Martínez de Pisón	1960	Túnel de lavado	<i>Lucanor</i> , 16 (1999), 10–11.
—		Fruta del tiempo	<i>Lucanor</i> , 16 (1999), 12–13.
Manuel Moyano	1963	El juego	<i>Teatro de ceniza</i> (Palencia: Menoscuarto, 2011), 77.
Hipólito G. Navarro	1961	Meditación del vampiro	<i>Los últimos percances</i> (Barcelona: Seix Barral, 2005), 412.
Javier Puche	1974	La clepsidra	<i>Puerta falsa</i> , 2 de septiembre de 2011, disponible < http://puerta-falsa.blogspot.com.es/2011/09/la-clepsidra.html > (accedido el 30 de julio de 2018).