

UN NUEVO TIPO DEL MUNDO POSIBLE FANTÁSTICO, EL MODO ANORMAL

Helena Zbudilová
Universidad de Bohemia del Sur en České Budějovice

hzbudilova@tf.jcu.cz

Resumen. El estudio enriquece el panorama de los modos fantásticos definiendo un nuevo modo, el llamado modo anormal, que abre nuevas posibilidades de cómo tratar lo fantástico moderno. Sale de la teoría de los mundos ficcionales (L. Doležel) y la tipología de los modos fantásticos (N. H. Traill) las que están aplicadas en la narrativa breve de José María Merino.

Palabras clave. Mundos ficcionales. Modos fantásticos. Nuevo modo anormal.

Abstract. The study enriches the panorama of the worlds of fantasy, it defines a new mode, so-called anormal, thanks to which new possibilities to deal with the modern literature of fantasy have been opened for further research. It is based on the theory of fiction worlds (L. Doležel) and typology of modes in literature of fantasy (N. H. Traill) which are being applied to the short prose by José María Merino.

Keywords. Fiction worlds. Modes of the literature of fantasy. A new mode: anormal.

“Lo más bonito que podemos experimentar es el misterio.
Es la fuente de toda arte verdadera y de toda ciencia”.

Albert Einstein

A la teoría de los mundos posibles que sale de los últimos descubrimientos de la filosofía analítica, estableciéndose así como un concepto de la semántica literaria, se dedica la intensiva atención internacional de los especialistas e investigadores a finales de los años ochenta del siglo XX. También en el contexto de la investigación literaria checa la teoría desempeña el papel importante en los últimos decenios¹. El potencial de la teoría de los mundos posibles sale de capacidad de explicar y describir los mundos que constituyen los textos ficcionales. Además, la teoría nos ofrece un aparato nocional muy elaborado que se convierte en un instrumento muy útil del proceso del descubrimiento de la semántica específica de las ficciones literarias. La terminología más profundizada la presenta el investigador canadiense de origen checo Lubomír Doležel, uno de los fundadores de la teoría, en el estudio *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998), traducido al checo en 2003. La elaboración del marco terminológico de los mundos posibles ayuda a crear el nuevo punto de vista de la problemática de la ficcionalidad, basado en los problemas de los géneros, y de tal modo el concepto de los mundos posibles encuentra el propio camino hacia uno de los campos de la teoría literaria. Dentro del marco de la teoría de los mundos posibles también se investiga la diferenciación de varios géneros a base de la tipología de los mundos ficcionales.

Apoyados por la teoría de los mundos posibles que ofrece una alternativa interesante de las teorías de la ficcionalidad, en el presente estudio intentamos hacer accesibles los mundos ficcionales de la ficción fantástica, es decir, presentamos un panorama de la narrativa fantástica española en el proceso de la evolución de los modos; y, sobre todo, enriquecemos la taxonomía respectiva de Nancy H. Traill en un nuevo modo de los mundos posibles, definiéndolo como el modo anormal.

Para mostrar en qué se basa la atractividad de los mundos posibles para la ciencia literaria emprendemos primero un breve excurso a la historia de esta teoría. Desde el punto de vista cronológico vemos que en los umbrales de la teoría de los mundos posibles figuraba la concepción de estos mundos fundada por el filósofo y matemático alemán Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646–1716). Leibniz la propagó a principios del siglo XVIII en su doctrina metafísica (Traill, 1991: 196). El filósofo y lógico estadounidense Saul A. Kripke aplicó la noción del mundo posible como recurso de la lógica modal y en los años sesenta del siglo pasado introdujo el modelo de los mundos posibles. El lingüista, filósofo, crítico y teórico literario francés-búlgaro Tzvetan Todorov en su estudio *Introduction à la littérature fantastique* (1970) desarrolla algunos temas que *de facto* forman una paralela de la concepción de la teoría de los mundos posibles. No se puede hablar de la presencia de la protoconcepción de los mundos ficcionales fantásticos en su tipología semántica, pero se puede decir que Todorov como inspirador contribuyó con su investigación de un modo indirecto a la versión definitiva de la tipología de lo fantástico, fundada por la investigadora canadiense Nancy H. Traill. Su monografía, titulada *Possible Worlds*

¹ Véase monografías, estudios, artículos y traducciones checas mencionadas en la bibliografía.

of the Fantastic. *The Rise of the Paranormal in Literature* (1996), es una de las taxonomías muy elaboradas. Hasta la actualidad presenta la aplicación más profunda de la teoría de los mundos posibles en el campo de la literatura fantástica. Su nueva teoría nos ayuda a aplicar la perspectiva global y macroestructural a las obras de la literatura fantástica. En la traducción checa su monografía apareció tan sólo el año pasado. En el campo terminológico Traill colaboró en la edición americana de la obra *Heterocosmica* de Doležel y su ayuda se menciona también en la monografía *Úvod do sémantiky fikčních světů* de Bohumil Fořt, publicada en 2005. Lo que en esta teoría encontramos de la herencia del Círculo de Praga entra en ella a través de Doležel quien, junto con otras personalidades, p. ej. con el escritor y filósofo italiano Umberto Eco y el profesor rumano de literatura francesa y literatura comparada Thomas Pavel, convirtió la teoría de los mundos posibles en el movimiento independiente de ciencia de bellas artes. La teoría entró exitosamente en el debate internacional con otras investigadoras canadienses como Marie-Laure Ryan (la obra *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 1991; en checo parcialmente en 1997) (Ryan, 1997: 570–599) y Linda Hutcheon (*Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, 1980), la israelí Ruth Ronen (*Possible Worlds in Literary Theory*, 1994; en checo 2006), la inglesa Doreen Maitre (*Literature and Possible Worlds*, 1983), los investigadores españoles Tomás Albaladejo Mayordomo (*Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, 1986) o Francisco Rodríguez Pequeño (*Ficción y géneros literarios*, 1995) de la Universidad Autónoma de Madrid o los checos Miroslav Červenka (1932–2005; *Fikční světy lyriky*, 2003), Bohumil Fořt (*1977; *Úvod do sémantiky fikčních světů*, 2005; “Fikční světy a Pražská škola”, 2007) y Tomáš Koblížek (“Teorie fikčních světů: kritické reflexe”, 2009; *Fenomén fikce: příspěvek k fenomenologii literatury*, 2010).

La teoría de los mundos posibles posibilita dar la espalda a los análisis estructuralistas puros e imanes porque es capaz de ofrecer las categorías aplicables a las descripciones semánticas de las modalidades narrativas. Y, como vemos, los experimentos de la narrativa postmoderna se acercan mucho a la teoría de los mundos posibles. Parece que la narrativa postmoderna en el caso de muchos autores tematice los intereses de la teoría de los mundos posibles. Ya hemos mencionado que ésta nació en la posición fronteriza entre la filosofía y la lógica, y además en el ambiente de la semántica literaria se convirtió en la teoría de los mundos ficcionales. Como el mundo ficcional tiene sus propios mundos que plasman su propia modalidad, la semántica de los mundos posibles incluye en su esfera de validez los mundos ficcionales que son análogos al mundo actual o no. Según Doležel el mundo actual da cabida también a los mundos fantásticos que son las realidades bastante distanciadas hasta antagónicas. Los teóricos literarios aprovechan los mundos posibles, sobre todo, los términos de posibilidad y alternativa, para investigar las relaciones de la accesibilidad entre los mundos ficcionales y la realidad. Teniendo en cuenta la gran cantidad de definiciones diversas del mundo posible (incluso la definición vaga de David Lewis que menciona que los mundos posibles son los que son y nada más, o la afirmación original de Saul Kripke quien precisa que los mundos posibles están establecidos y no son descubiertos por los telescopios de gran potencia), la mayoría de los investigadores concuerda con que se trata de los estados posibles de las cosas. ¿Pero cómo pueden ser definidos estos mundos ficcionales como mundos posibles si introducen las entidades imposibles e inexistentes? Si los mundos ficcionales están interpretados como los mundos posibles, la literatura no está limitada solamente a la imitación del mundo real. Todo el

ámbito de las ficciones posibles cubre una y la misma semántica. Para la doble semántica de la ficcionalidad —una de la ficción del tipo “realista” y la otra de la “fantástica”— no hay racionalización. Es decir, como constata Doležel, los mundos ficcionales no sucumben a la necesidad de la probabilidad, autenticidad y fiabilidad.

El enfoque semántico estructural que nos sirve de método analítico de los cuentos fantásticos españoles, lo hemos ligado a la teoría de lo fantástico hecha por Todorov. Su modelo de la fantástica estrechamente concebida como género, lo hemos sustituido por la concepción de lo fantástico como una categoría estética universal. Lo fantástico no podemos denominarlo como género por excelencia porque pasa a través de los géneros y corrientes literarias y puede conseguir casi la serie de formas artísticas. Como ya hemos mencionado, Todorov no trabajaba con la concepción de los mundos posibles, pero pensamos que su enfoque puede ser interpretado fácilmente a la terminología de los mundos posibles (lo mostraremos en la tipología de Traill). Lo fantástico como la categoría estética universal nos posibilita determinar las siguientes posturas teóricas: lo fantástico se puede distinguir de su contrapunto no-fantástico y clasificar en unas variedades (modos). La postura temática necesitaría la lista de todos los seres, atributos y acontecimientos sobrenaturales. En el marco de la semántica de los mundos posibles primero llegamos con la diferenciación de los términos del mundo natural y sobrenatural en la relación a la noción del mundo actual. Pronunciando la palabra ‘el mundo’ cada uno imagina automáticamente un espacio-tiempo físico en el que figuran cosas, personas, unidades naturales y civilizadas, historias y hechos. La definición de los siguientes términos la encontramos en la obra *Heterocosmica* de Doležel (2003: 256–257). Doležel define el mundo actual (real) como el mundo posible, actualizado el que percibimos por nuestros sentidos, y convertido en el escenario del actuar humano. El mundo natural es según él el mundo posible en el que rigen los principios físicos del mundo actual; y el mundo sobrenatural es el mundo en el que no rigen estas reglas; al contrario, éstas están violadas en él.

El mundo natural y sobrenatural se crean gracias a las modalidades aléticas de la posibilidad, imposibilidad y necesidad que establecen las básicas condiciones del mundo ficcional, sobre todo, su causalidad y los parámetros temporales y espaciales. La obra literaria puede ser considerada fantástica si su mundo ficcional está formado por dos estructuras de contraste aléticas: por el mundo natural y el sobrenatural. Su mundo ficcional es así configurado según el modo del tratamiento con la oposición del mundo natural y sobrenatural. Esta antinomia es muy dinámica, pasa por diversas transformaciones en dependencia del estilo individual y de los factores variables desde la perspectiva histórica, como son las metas artísticas, las normas de tipo y los estilos epocales. El carácter dinámico de la estructura del mundo de la ficción fantástica es uno de los puntos que queremos subrayar. El rasgo más marcado de esta dinámica es la manera con que está construido el estatuto ficcional de lo sobrenatural, es decir, el modo cómo se genera el mundo sobrenatural para ser confrontado con el mundo natural o para coexistir con este contrapunto suyo. El enfoque a lo fantástico basado en el concepto de la semántica de los mundos posibles nos ofrece una mirada global y macroestructural. En el proceso de la colocación de la obra literaria en el campo de la fantástica la clave básica sale de la evaluación de la estructura completa del mundo ficcional que nos va a ayudar a conocer su configuración. Así del campo de la fantástica podemos excluir las obras en las que la presencia del ser, fenómeno o hecho

sobrenatural en el contexto del mundo ficcional es solamente un accesorio que tiene una función secundaria y marginal.

Los tipos de la literatura fantástica se pueden definir como diferentes enlaces de lo sobrenatural y lo natural del mundo ficcional. La variedad de la práctica ficcional puede ser observada por medio de la tipología de los mundos ficcionales que es imprescindible totalmente para la semántica narrativa. Pensamos que en el campo de la tipología de lo fantástico el texto canónico más inspirador y fundamental está incorporado en la monografía de Traill. Su nueva teoría nos ayuda a aplicar la perspectiva global y macroestructural a las obras de la literatura fantástica. En el análisis de las obras concretas utilizamos los modos establecidos por Traill. Traill en su teoría semántico-estructural opera con la noción *mode* (modo) que toma de Northrop Frye (en checo *Anatomie kritiky*, 2003). Aplica este término para denominar y especificar el tipo del mundo ficcional fantástico. Según María-Laura Ryan, la clasificación de los modos trae una diferenciación interesante en la esfera delimitada de lo extraño a lo natural imposible.

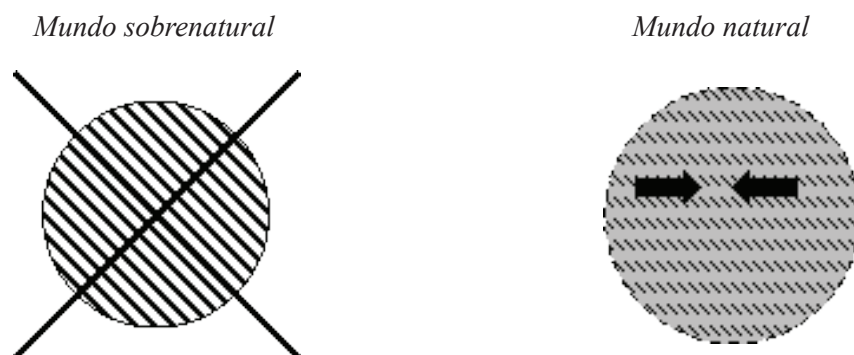
La tipología de Traill abarca cuatro modos: el modo autenticado (*disjunctive mode*) con el subtipo de *fantasy*; el modo ambiguo (*ambiguous mode*); el desautenticado (*supernatural naturalized*) y el modo paranormal (*paranormal mode*). En el caso de los tres primeros modos el mundo ficcional no crea el dominio homogéneo, es decir, en él perdura la oposición del mundo natural y sobrenatural. En la actualidad estos tres modos presentan las formas tradicionales de lo fantástico. En el modo paranormal, postulado por primera vez por Traill que había salido de análisis de obras elegidas de Charles Dickens, Iván S. Turgenëv y Guy de Maupassant, el mundo ficcional está constituido como el dominio homogéneo ya. Al investigar detalladamente la teoría de los mundos posibles en la ficción fantástica presentada por la investigadora canadiense, la colaboradora de Doležel, comprendemos que el potencial teórico de los modos de lo fantástico no está agotado. También en los momentos actuales la literatura fantástica pasa por el proceso de la modelación permanente y así la teoría se queda abierta. La tipología de Traill no sólo sirvió de punto de salida de nuestras observaciones sobre la estructura de la narración fantástica, sino también de otras nuevas posibilidades de este punto de vista.

De la presente tipología se pueden deducir las categorías fundamentales que responden a la tipología de lo fantástico establecida por Todorov. A su categoría de lo fantástico-maravilloso responde el modo autenticado; a la categoría de lo fantástico puro le responde el modo ambiguo. Si una situación excepcional puede ser interpretada como un sueño o una halucinación, Todorov establece la categoría de lo fantástico-extraño. En la tipología de Traill se trata del modo desautenticado. La “vacilación”, mencionada por Todorov (1972: 34) como uno de los temas principales, en la monografía de Traill se convierte en un elemento irrelevante.

Aunque el modo desautenticado destruye el carácter sobrenatural de los personajes y los hechos, no hay razón de la eliminación de los textos construidos en la base de este modo en el campo de la literatura fantástica. Igual de la literatura fantástica no se pueden eliminar los textos que describen el mundo híbrido, a pesar de que sus condiciones alélicas nos obligan a abandonar la oposición inequívoca del mundo natural y sobrenatural. En este mundo creado por Franz Kafka, el extraordinario inspirador de la ficción moderna y postmoderna, coexisten en un espacio ficcional las entidades ficcionales físicamente posibles o no. El nuevo giro presente en la obra de Kafka lo indicó Todorov, mencionando

que lo fantástico kafkiano no es una excepción, sino que se convierte en una norma. Lo raro e imposible de Kafka que espera en el centro del mundo humano en el descubrimiento fascina a muchos autores de la fantástica. Según Traill, Kafka acaba de llevar el modo paranormal a su frontera. Pensamos que en el caso de este autor y sus continuadores somos testigos del nacimiento de un nuevo modo que aprovecha el potencial semántico del otro mundo para crear historias fantásticas. Intentamos definirlo y expresarlo gráficamente:

Diagrama del modo anormal



Este nuevo modo del mundo ficcional, el modo anormal, está unificado como el tipo del modo paranormal. No se trata de la categoría oposicional del mundo natural y sobrenatural. Lo físico imposible existe pero su existencia produce la disarmonía en el mundo homogéneo ficcional. Esta disarmonía está comprendida por los personajes de los mortales normales como un proceso cotidiano. Los personajes se identifican interiormente con la disharmonía sin asombro ni espanto. Así nace el mundo heterogéneo contaminado por los elementos fantásticos. En el modo anormal lo natural y sobrenatural se provoca como sincrónico, como en corte de un momento. Lo real se realiza y lo fantástico está enriquecido en señas de la normalidad. Lo extraño está dado, forma así la parte de la existencia. La palabra “veo” ya no es sinónima de la palabra “entiendo”. Por eso falta la casualidad y el mundo está dominado así por la lógica onírica de un orden o caos invisible en el que pulsa el sentido secreto. El texto intenta sugerir lo sobrenatural. El rasgo más típico del texto es la resignación a la explicación racional y sobrenatural. Los acontecimientos no están presentados desde el punto de vista doble como en el modo ambiguo. La búsqueda del sentido se encuentra fuera del texto y su explicación depende plenamente del lector (incluso a la interpretación que el sentido no existe y su valor se encuentra en su propia búsqueda). Esto significa que la obra puede llevar la ausencia del sentido. La existencia de la lógica fantástica en el texto es posible si el lector acepta la posibilidad de su existencia. El teórico literario argentino Jaime Alazraki este tipo de la literatura fantástica lo percibe como el producto de la nueva etapa del desarrollo del género fantástico, del llamado neofantástico. Su *modo operandi* lo define Alazraki en el estudio *Qué es lo neofantástico* (1990: 21–63) en el que además trata sobre el campo neofantástico de los cuentos de F.

Kafka, J. L. Borges y J. Cortázar. Renate Lachmann (2002: 139) denomina este tipo de la literatura como la llamada fantástica neoclásica y determina sus dos variantes: la grotesca y la absurda.

Desde el punto de vista cronológico, el modo paranormal apareció intensamente en los textos de la primera mitad del siglo XIX. El modo anormal, cuyas raíces vemos en la segunda mitad de siglo XIX, lo comprendemos como la reacción directa a la absurdidad del siglo XX. Se puede decir que la literatura del siglo XX refleja todas las circunstancias en forma de la imagen del hombre que se resigna y sobrevive en el vacío flemático de su ser. Investigando la narrativa fantástica española, hemos llegado a la conclusión de que el modo anormal abre las nuevas posibilidades a lo fantástico porque el potencial teórico de los modos de lo fantástico así no acaba. Aplicando el nuevo modo a los cuentos fantásticos españoles parece que hemos alcanzado la frontera de su utilidad, lo que vamos a documentar en la breve evolución del cuento fantástico en España, definiendo así sus cambios en el uso de los modos. La literatura fantástica tiene una larga tradición en España; la crítica e historia literaria empezó a interesarse por ella intensamente en los años 70 del siglo XX; antes ésta estaba en la posición marginal. A los estudios teóricos o históricos contribuyeron p. ej. José Luis Guarnier (*Antología de la literatura fantástica española*, 1969), Rafael Llopis (*Historia natural de los cuentos de miedo*, 1974; *Antología de cuentos de terror I–III*, 1993), Joan Estruch (*Literatura fantástica y de terror española del siglo XVII*, 1982), Antonio Risco (*Literatura y fantasía*, 1982; *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, 1987; *Literatura y fantasía en la Edad Media*, 1989), Antonio Martínez Martín (*Antología española de literatura fantástica*, 1992) o David Roas (*Teorías de lo fantástico*, 2001; *Hoffmann en España*, 2002; *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750–1860)*, 2006; *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, 2002; *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, 2003; *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, 2008; *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, 2009; *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, 2011).

Lo real y lo irreal forman en la literatura española una pareja fija desde la Edad Media cuando dominaba la literatura maravillosa (Risco, 1989: 10) en la que no se puede hablar de la oposición del mundo natural y sobrenatural. El primer cuento fantástico escrito en España se considera “De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Illán, el gran maestro de Toledo”, de Don Juan Manuel, de la obra *Libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio* (1335) (Martínez Martín, 1982: 20). La obra muy importante en el desarrollo de la literatura fantástica es la obra maestra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605, 1615) de Cervantes en la que el autor acerca lo interior a lo fantástico visionario (Herrero Cecilia, 2000: 36). La Ilustración del siglo XVIII lleva la diferenciación estricta entre lo real e irreal (Martínez Martín, 1982: 75) y abandona escépticamente la categoría de lo sobrenatural. La mayoría de los historiadores literarios coloca el inicio de la literatura fantástica como género en Europa en 1764, cuando Horace Walpole publicó su obra *The Castle of Otranto*. En España la literatura fantástica como género se desarrolla intensamente después del año 1820, saliendo del conocimiento de las primeras traducciones de la novela gótica inglesa de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (representante de lo fantástico visionario), Edgar Allan Poe (lo fantástico terrorífico) (Roas, 1997:

79–112) y Guy de Maupassant (lo fantástico psicológico). El género fantástico de la literatura española se desarrolla tardíamente, unido con la entrada del Romanticismo en España. El cuento como el género literario preferido contribuyó al florecimiento de la fantástica romántica del siglo XIX. La literatura fantástica no dominaba el territorio literario pero por el cuento fantástico se interesaban muchas autoridades importantes del mundo literario español. Hemos llegado a la conclusión de que para la fantástica romántica española es típico el uso del modo autenticado y desautenticado (p. ej. en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer o Pedro Antonio de Alarcón). La extrañeza inquietante inspiró intensamente a Benito Pérez Galdós que en su obra *Cuentos* (1879) utilizó el modo ambiguo. La influencia de Guy de Maupassant y su uso del modo paranormal trajo el efecto en la obra de Leopoldo Alas (Clarín) o Juan Valera. En la segunda mitad del siglo XIX se siente el interés profundo por la psicología y los temas como la locura, el delirio, la halucinación, la telepatía o la videncia que predominan en los cuentos de los modos desautenticado y paranormal. Se puede decir que lo fantástico tradicional fue transformado por los realistas. La fantástica realista española fue influida por la fantástica posromántica de los escritores extranjeros como Fiódor Mijáilovich Dostoyevski y Henry James.

A principios del siglo XX la fantástica está presente en la literatura española sobre todo en forma del modo ambiguo en la obra de los modernistas y los miembros de la Generación del 98. Después de la Guerra Civil el género fue reanimado poco tiempo gracias a su popularización en revistas. De los años 50 a los 70 el cuento fantástico no tuvo las condiciones adecuadas para el desarrollo. Su renacimiento (Martín Nogales, 1994: 11–21) que empieza en los años 80 del siglo pasado está unido a la revitalización del interés por los autores ya conocidos antes en España. La nueva inspiración la llevan las obras de Franz Kafka y la fantástica hispanoamericana de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar (Andrés-Suárez, 1997: 131–151). Al lado de los modos fantásticos tradicionales (sobre todo del modo ambiguo) empezó a utilizarse también el modo anormal cuyo potencial no ha sido aprovechado todavía (una excepción la forma el cuento “Fueron testigos” de Rosa Chacel). Los cuentos fantásticos de este nuevo modo aparecen en la obra de Ricardo Doménech, José Ferrer Bermejo y Cristina Fernández Cubas (Martín Nogales, 1994: 43–67). Al llegar el nuevo milenio los autores se inclinan más a lo fantástico imposible que los sirve de la expresión más profunda de la inquietud existencial. En su cosmos narrativo todo es posible y casi creíble. Los hechos raros e imposibles están presentados como normales y fijamente arraigados en el mundo de la realidad cotidiana. La aplicación del modo anormal trae consigo el estilo conciso y los textos más cortos. El mundo del cuento fantástico español contemporáneo es muy variado porque los autores eligen de un abanico de los modos y prefieren mezclarlos.

El uso de los modos se puede demostrar en la cuentística de José María Merino (*1941), uno de los representantes más originales de la fantástica española actual quien se dedica a la escritura de cuentos fantásticos desde los años ochenta del siglo XX. El pionero en el campo de la aplicación de los mundos posibles de la obra de Merino (ante todo en el género novelístico) es Cheng Chan Lee. En su disertación *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino* (2005) no aplica a la obra de Merino el modelo de los mundos ficcionales de la fantástica.

Investigamos la creación cuentística de Merino de los últimos 25 años, es decir, salimos del análisis de un *corpus* formado por 102 cuentos fantásticos, incluidos en diez libros

de cuentos editados entre 1982 y 2006. El conjunto analizado abarca *Cuentos del reino secreto* (1982), *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del barrio del Refugio* (1994), *Cuatro nocturnos* (1999), *Días imaginarios* (2002), *Cuentos de los días raros* (2004), *50 cuentos y una fábula* (1997), *El anillo judío y otros cuentos* (2005), *Cuentos del libro de la noche* (2005) y *Tres semanas del mal dormir* (2006). Hemos definido y caracterizado un nuevo modo del mundo ficcional fantástico que está presente en la narrativa breve de Merino. Lo comprendemos como una nueva posibilidad de la existencia del otro mundo en la ficción fantástica dada por la evolución de la literatura fantástica. Así intentamos enriquecer prácticamente la tipología de Traill y su panorama de los mundos posibles de la narrativa fantástica. El modo anormal figura en el 24 % de la producción cuentística investigada.

Frecuencia de los modos en la cuentística fantástica de José María Merino

Modo del mundo fantástico	Frecuencia
Modo ambiguo	4 %
Modo paranormal	6 %
Modo anormal	24 %
Modo autenticado	32 %
Modo desautenticado	34 %

En la producción cuentística de Merino el modo anormal aparece por primera vez en el libro *El viajero perdido*, en el cuento “Un ámbito rural”. El mundo natural del piso en la ciudad, convertido artificialmente en el ambiente campesino, es la tumba del protagonista. Las primeras víctimas son conejitos, luego el mismo protagonista a quien le encuentran “tirado en medio del salón, sucio de sangre seca, con la garganta abierta” (Merino, 1990: 159). En la obra *Días imaginarios* aparecen las inspiraciones de Kafka y Cortázar. En el cuento “Intimidación cibernética” somos testigos de una metamorfosis al modo de Kafka: el niño Eduardo, aficionado a los ordenadores, un día se metamorfosea en un monstruo. Lo raro es que nadie nota el cambio radical de su exterior. La atmósfera del *Proceso de Kafka* es muy notable en el relato “Un despertar”. La memorización onírica de la condenación y guillotinado paralizan al protagonista que no es capaz de moverse. Al mismo tiempo el cuento de Merino es la alusión a la historia “La noche boca arriba” de Julio Cortázar:

Permanece quieto, vencido por un cansancio gigantesco, ese cansancio que debe sobrevivir como última sensación en los cuerpos recién decapitados, asustado de pensar que bajo la apariencia de una pesadilla hay una realidad más espantosa, horro-rizado de imaginar que, si pudiese alzar el brazo y buscar su cabeza, ya no podría encontrarla (Merino, 2002: 136).

En el cuento “Un regreso” el protagonista vuelve a su ciudad natal después de veinte años vividos fuera y lo que le desconcierta hasta hacerle sentir una intuición temerosa, fue que habían desaparecido los antiguos monumentos que la caracterizaban. Pregunta a alguien pero éste no es capaz de responderle. Así el protagonista comprende que “... no había regresado a su ciudad, que ya nunca podría regresar” (Merino, 2002 : 202). El cuento formado por pocas palabras titulado “Cien” es la alusión al protagonista de la obra

La metamorfosis de Kafka: “Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. ‘Te noto mala cara’, le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina” (Merino, 2002: 243). En el cuento “El agente secreto” informan al protagonista sobre la fase final de una misión. El personaje tiene que ser incorporado a las filas, pero él quiere quedarse con su familia. El círculo se aprieta... El relato es la alusión a la obra *Libro de Manuel* de Cortázar.

El modo anormal aparece en la cuarta parte del libro *Cuentos del libro de la noche*. El cuento extraordinario lo representa “Cat people” en el que la protagonista, una aficionada a los gatos (ahora de visita oficial), está despertada en la habitación de un hotel por los maullidos de los gatos del jardín cercano. Sale y siente un olor conocido, y así se arrodilla y salta al jardín en el que la esperan los gatos restantes.

El motivo del cuento “Metamorfosis” es la propia metamorfosis del protagonista al lobo como consecuencia de la maldición de la familia. Su cuerpo se cubre por los pelos, le crecen orejas, hocico y cola. La metamorfosis es perfecta (Merino, 2005: 59). En el cuento “Mosca” el protagonista mata a una mosca que invierna en el cuarto de baño de un hotel lujoso. La mosca reanima pero está matada por segunda vez a pesar de que el protagonista sabe muy bien que se trata de una especie singular de insecto que lima las raras plantas oxidables. Éstas salvan el planeta Tierra. En los cuentos de Merino de esta obra aparecen frecuentemente los co-habitantes desconocidos e invisibles cuya existencia testimonia un texto anónimo en el ordenador (del cuento “Página primera”) o el clavel abandonado sobre la mesa (del cuento “Las doce”).

Como es patente en la obra de Merino y otros representantes de la narrativa fantástica española actual, el cuento fantástico del siglo XXI muestra una gran vitalidad, quizá voluntad de salir de la sombra que en ella echan los bestsellers de la fantástica hispanoamericana del siglo XX. No afirmamos que el potencial de la modelación instantánea de lo fantástico esté agotado, la teoría de los mundos ficcionales fantásticos permanece el sistema abierto. Se puede constatar que la tipología de Nancy H. Traill está perfilada muy bien y abre nuevas posibilidades a la ciencia literaria porque su aplicación en las obras literarias concretas está en la actualidad en el estado embrionario.

Résumé. Text se zabývá současným stavem výzkumu možných světů v literatuře. Vychází ze sémanticko-strukturální teorie N. H. Traillové, kterou obohacuje o zcela nový, tzv. anormální modus. Představuje typologickou paletu modů v procesu proměny u vybraných španělských autorů. Rozšíření typologie lze aplikovat na literární texty z oblasti moderní fantastiky.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (1990), “Qué es lo neofantástico”, *Mester*, XIX/2.
- ALAZRAKI, Jaime (1983), *En busca del unicornio: los cuentos de J. Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos.
- ALBADALEJO MAYORDOMO, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante: Universidad de Alicante.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (1997), “El cuento fantástico actual: la influencia de J. Cortázar”, *Lucanor*, 14.
- BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo, OCAMPO, Silvina (1983), *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona: Edhasa.
- CAMARERO, Manuel (1994), “La imaginación de Feijóo y su época”, *Anthropos*, 154/155, 103–105.
- ČERVENKA, Miroslav (2003), *Fikční světy lyriky*, Praha: Paseka.
- DOLEŽEL, Lubomír (2011), “Některé problémy kolem fikčních světů”, *Svět literatury*, XXI/43.
- DOLEŽEL, Lubomír (2008), *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha: Academia.
- DOLEŽEL, Lubomír (2008), *Studie z české literatury a poetiky*, Praha: Torst.
- DOLEŽEL, Lubomír (2003), *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum.
- ECO, Umberto (2010), *Lector in fabula. Role čtenáře*, trad. Z. Frýbort, Praha: Academia.
- ESTRUCH, Joan (1982), *Literatura fantástica y de terror española del siglo XVII*, Barcelona: Fontamara.
- FOŘT, Bohumír (2007), “Fikční světy a Pražská škola”, *Svět literatury*, XVII/36.
- FOŘT, Bohumír (2005), *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host.
- FRYE, Northrop (2003), *Anatomie kritiky*, trad. S. Ficová, Brno: Host.
- GUARNER, José Luis (1969), *Antología de la literatura fantástica española*, Barcelona: Bruguera.
- HERRERO Cecilia, Juan (2000), *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca: Ed. de la Universidad Castilla-La Mancha.
- HUTCHEON, Linda (1980), *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- KOBLÍŽEK, Tomáš (2010), *Fenomén fikce: příspěvek k fenomenologii literatury*, Praha: Toga.
- KOBLÍŽEK, Tomáš (2009), “Teorie fikčních světů: kritické reflexe”, *Svět literatury*, XIX/39.
- LACHMANNOVÁ, Renate (2002), *Memoria fantastika*, Praha: Herrmann & Synové.
- LLOPIS, Rafael (1993), *Antología de cuentos de terror I–III*, Madrid: Alianza.
- LLOPIS, Rafael (1974), *Historia natural de los cuentos de mordero*, Madrid: Júcar.
- MAITRE, Dotčen (1983), *Literature and Possible Worlds*, London: Pembrige Press.
- MARTÍN NOGALES, José Luis (1994), “El cuento español actual: autores y tendencias”, “Evolución del cuento fantástico español”, *Lucanor*, 11.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Alejo (1992), *Antología española de literatura fantástica*, Madrid: Valdemar.
- MERINO, José María (2006), *Tres semanas del mal dormir. Diario nocturno*, Barcelona: Seix Barral.

- MERINO, José María (2005), *Cuentos del libro de la noche*, Madrid: Alfaguara.
- MERINO, José María (2004), *Cuentos de los días raros*, Madrid: Alfaguara.
- MERINO, José María (2002), *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral.
- MERINO, José María (2000), *Cuentos*, Madrid: Castalia.
- MERINO, José María (1999), *Cuatro nocturnos*, Madrid: Alfaguara.
- MERINO, José María, (1999), *La casa de los dos portales y otros cuentos*, Barcelona: Octaedro.
- MERINO, José María (1997), *50 cuentos y una fábula*, Madrid: Alfaguara.
- MERINO, José María (1997), *Cuentos*, Madrid: Alianza.
- MERINO, José María (1994), *Cuentos del Barrio del Refugio*, Madrid: Alfaguara.
- MERINO, José María (1990), *El viajero perdido*, Madrid: Alfaguara.
- MERINO, José María (1987), *Antrópodos y hadanes*, Madrid: Almarabú.
- MERINO, José María (1982), *Cuentos del reino secreto*, Madrid: Alfaguara.
- PAVEL, Thomas (2009), *Román: morálka a svoboda*, trad. B. Fořt y A. Jedličková, Praha: ÚČL AV ČR.
- PAVEL, Thomas (1986), *Fictional Worlds*, Cambridge: Harvard University Press.
- RISCO, Antonio (1989), *Literatura y fantasía en la Edad Media*, Granada: Universidad de Granada.
- RISCO, Antonio (1987), *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid: Taurus.
- RISCO, Antonio (1982), *Literatura y fantasía*, Madrid: Taurus.
- ROAS, David (2011), *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Madrid: Devenir.
- ROAS, David (2009), *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, Madrid: Salto de Página.
- ROAS, David (2008), *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia: Menoscuarto.
- ROAS, David (2006), *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750–1860)*, Pontevedra: Mirabel.
- ROAS, David (2003), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Oyarzun: Saldaña.
- ROAS, David (2002), *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- ROAS, David (2002), *Hoffmann en España*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ROAS, David (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco José (1995), *Ficción y géneros literarios*, Madrid: Edición de la Universidad Autónoma de Madrid.
- RONENOVÁ, Ruth (2006), *Možné světy v teorii literatury*, trad. M. Červenka, Brno: Host.
- RYANOVÁ, Marie-Laure (1997), “Možné světy v soudobé teorii literatury”, *Česká literatura*, 6, 570–599.
- RYANOVÁ, Marie-Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press.

- Svět literatury* (2010), XX/41: “Fenomén fikce” (T. Koblížek); “O jedné kritické reflexi teorie fikčních světů” (A. Haman); “O nepřístupnosti fikčních světů ze světů odjinud” (B. Fořt); “Skrytá ontologie fikčních světů” (Vl. Svatoň); “Za teorií fikčních světů” (J. Češka).
- TODOROV, Tzvetan (2010), *Úvod do fantastické literatury*, trad. Vl. Fiala, Praha: Karolinum.
- TRAILL, Nancy H. (1996), *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*, Toronto: University of Toronto Press.
- TRAILLOVÁ, Nancy H. (2011), *Možné světy fantastiky. Vznik paranormální fikce*, trad. L. Doležel, Praha: Academia.

Helena Zbudilová
Teologická fakulta
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Kněžská 8
CZ-370 01 ČESKÉ BUDĚJOVICE
República Checa