



ERWIN SNAUWAERT

EL ENCUENTRO ENTRE LO FANTÁSTICO Y LO DISTÓPICO EN “LA BIBLIOTECA FANTASMAL” DE JOSÉ MARÍA MERINO

ABSTRACT: In “La biblioteca fantasmal” (2021), José María Merino creates the fantastic effect by adding aspects of the uncanny to the realistic plot of the story, the protagonist's visit to a Swiss library. On the level of perception, the referential contexts of Zurich and Madrid serve as a backdrop for the hero's encounter with a deceased friend while, on the level of discourse, the structure of the Zurich library strangely coincides with the fictional spaces in some of Borges' texts. Moreover, these same modalities set off a dystopian process: slight modifications in the appearance of the cities mentioned generate a total urban disintegration, which is reflected in a decomposition of literary masterpieces. Compromising both the human future and the narrative itself, the encounter between the fantastic and the dystopian emphasizes the socio-cultural relevance of the story and intensifies the hesitation experienced by the reader.

KEYWORDS: Fantastic Narrative; Dystopia; Fantastic of Perception; Fantastic of Discourse; José María Merino; Noticias del Antropoceno.

Introducción

Como en muchas de sus obras anteriores, José María Merino (A Coruña, 1941) aprovecha en varios cuentos de *Noticias del Antropoceno* (2021) el efecto fantástico y aborda una temática propiamente distópica. Uno de los relatos recogidos en la citada colección, “La biblioteca fantasmal”, se distingue de los otros porque combina los dos enfoques, sometiéndolo a las dos modalidades básicas por las que suele pasar la literatura fantástica, la de la ‘percepción’ y la del ‘discurso’. Esta contribución se propone estudiar cómo este paralelismo en el funcionamiento de lo fantástico y de lo distópico determina la interpretación del relato. Después de describir la importancia que tienen ambos conceptos en la obra global de Merino, analizaremos cómo lo fantástico se materializa en el nivel de la percepción, contrastando en el citado cuento un argumento

globalmente realista situado en un ambiente referencial – un señor viudo que, a instancias de un amigo suyo, visita una biblioteca en Zúrich – con la aparición de un muerto en vida. A continuación, examinaremos cómo el choque entre lo real y lo insólito se manifiesta en el nivel discursivo a través de unas referencias intertextuales que incorporan la organización espacial ficticia de unos relatos de Borges en la disposición arquitectural de la citada biblioteca. La ambigüedad que se desprende de esta coexistencia de lo real y de lo insólito en ambos niveles alcanza unas proporciones tan inquietantes que termina infundiendo en lo fantástico una proyección distópica, que pasa por los mismos canales. En cuanto a la percepción, comprobaremos cómo los sutiles cambios en los espacios ciudadanos presagian un mundo apocalíptico capaz de borrar el orden sociocultural establecido, para ilustrar subsecuentemente en el plano discursivo cómo la destrucción del legado literario inducida por el juego intertextual problematiza la narración del mismo cuento y, al quitarle toda esperanza al ser humano, pone de relieve la inclinación distópica de lo fantástico.

1. Lo fantástico y lo distópico en José María Merino

José María Merino es un autor conocido por sus novelas como *La orilla oscura* (1985), *El heredero* (2003) o *La novela posible* (2022) y sobre todo por sus cuentos, que muchas veces encajan en el género fantástico. Este es el caso de varios relatos integrados en *Cuentos del reino secreto* (1982/2007), *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994) y, más recientemente, *Noticias del Antropoceno* (2021). En otras palabras, Merino sigue elaborando en su obra una perspectiva fantástica y prueba por tanto que es un “narrador de largo aliento, como ha demostrado ampliamente en su producción novelesca, por lo que incluso en la construcción de relatos éstos parecen formar parte de proyectos meditados y organizados en una dimensión de conjunto” (Soldevila Durante 1996: 89). Esta orientación fantástica cuajó durante la larga residencia del autor en León, ciudad que utilizó como decorado en buen número de escritos suyos y en la que formó parte del ‘Grupo Leonés’, un círculo literario que, después de la literatura realista y comprometida del franquismo, optó en los años 1980 por una práctica más dedicada a la imaginación:

De este modo el grupo de escritores verá su camino marcado por una sola cosa, la libertad creadora, siendo sus características principales: el experimentalismo, la recuperación de las formas tradicionales, o la concepción del paisaje español como un espacio propicio para acontecimientos de índole mágica, maravillosa, o fantástica. Así, un género antes marginado en la literatura española, como fue la literatura fantástica, cobrará una mayor relevancia a raíz de ese carácter inestable de la realidad en la que habitamos. (Robledo Vega 2018, 288)

Apostando por tales principios literarios, la obra de Merino pone en evidencia una “inseguridad ontológica” (Robledo Vega 2018, 289), una sensación que se manifiesta con particular intensidad en *Noticias del Antropoceno*. Refiriéndose al ‘Antropoceno’ como era contemporánea que sigue al ‘Pleistoceno’ u ‘Holoceno’¹, el título cierra un pacto realista, por el que presenta los acontecimientos narrados en los diferentes cuentos como pruebas de una evolución lógica de la tierra y del universo. Esta orientación realista se concreta en la atención que dispensa el libro a unos problemas muy actuales, generados por el ser humano que resulta ser desbordado por un progreso técnico que no siempre va acompañado de un correspondiente desarrollo del sentido moral. Este desequilibrio, que a menudo radica en un capitalismo desenfrenado, incita al individuo a tomar unas decisiones que cada vez más lo atrapan en un mecanismo autodestructor, por lo que varios cuentos adquieren un tono comprometido y hasta subversivo.

Por lo general, dichos relatos abordan una temática medioambiental ahondando en “la basuraleza” (Merino 2021, 58) – un concepto que remite al amontonamiento incontrolable de desechos y que es desarrollado en los cuentos “El cadáver perdido”, “Galaxia Microplástico” y “Una decisión” – o advirtiéndole al lector de los peligros acarreados por un avance tecnológico poco pensado. Así, el programa de inteligencia artificial descrito en el cuento “DELEMU-BOT” consigue establecer la comunicación entre todas las lenguas naturales pero, al perderse ante el “pensamiento simbólico” (2021, 277), solo constituye el triste anuncio de un desentendimiento global. Desde una misma perspectiva, otros relatos parodian fenómenos típicos de la sociedad en el comienzo del siglo XXI, como “El caso del mortal MasterChef Junior”, que provee los programas televisivos sobre niños cocineros de una trama criminal o “¿Emotiqué?”, que ilustra cómo los emoticones paulatinamente destruyen la comunicación escrita tradicional. Más que los escritos anteriores de Merino, que suelen valorar “la transgresión de los límites y la fascinación por lo que trasciende[n] la realidad cotidiana” para “sumergirse en las cloacas más hediondas de esa realidad” (Carrera Garrido 2018, 164), *Noticias del Antropoceno* esboza unas evoluciones apocalípticas que no solo constituyen una amenaza para la identidad y el porvenir de un ser humano empeñado en destruir su propio entorno sino que globalmente establece una visión distópica de lo real².

Esta fascinación por la ‘distopía’, palabra acuñada por el propio Merino “en el diccionario editado por la Real Academia de la Lengua Española” (García Ponce 2022, 113), se perfila con mayor insistencia en las últimas décadas, nutriéndose de una realidad

¹ Como lo señala García Ponce, se refiere el término ‘Antropoceno’ al “periodo geológico actual” y se ha concebido junto con otros “nuevos vocablos para explicar los problemas específicos de esta era” como “capitaloceno, turisceno, urbanoceno, etc” (2022, 117).

² Otros temas que aborda *Noticias del Antropoceno* son “la corrupción y las prácticas ilegales” (García Ponce 2022, 116), “la migración” y “las lenguas virtuales” (2022, 117).

cada vez más compleja y continuamente sujeta a unas transformaciones convulsas e incontrolables. Mientras en la historia diferentes corrientes literarias se empeñaron en esbozar un mundo mejor – solo pensemos en la inclinación de la literatura renacentista por las utopías –, la industrialización creciente enfrenta al individuo con una situación social cada vez más problemática, lo que se refleja en “una narrativa opuesta que analiza y relata, a través de la ficción, la reacción de los seres humanos frente a adversidades, catástrofes y situaciones insólitas” (2022, 111). Estas observaciones refuerzan la idea de Booker de que la literatura distópica advierte contra “las posibles consecuencias negativas de una interpretación demasiado estrecha del pensamiento utópico” (1994, 3)³. Simultáneamente destacan el papel ideológico que esta práctica literaria puede desempeñar al ofrecer perspectivas novedosas sobre la organización social o denunciar sistemas políticos totalitarios, como se da el caso en unas obras emblemáticas como *Brave New World* (1931) de Aldous Huxley o *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell.

Si, al enfocarse en tales consecuencias socioculturales, lo distópico se ajusta a la preocupación realista que domina *Noticias del Antropoceno* en su conjunto, el relato “La biblioteca fantasmal” enriquece esta configuración temática con una “reflexión sobre el lenguaje” (García Ponce 2022, 117). Como veremos a continuación, tales juegos metaliterarios ponen en marcha una estrategia que acentúa las implicaciones distópicas ya precisadas y consecuentemente valoran el componente ideológico de lo fantástico. Así terminan potenciando un género al que, en palabras de Gregori, comúnmente se le “sustrae su capacidad de incidencia en el mundo de seres responsables y concienciados” y que solo se ve como productor de unos “artefactos simplemente lúdicos” (2019, 7). Para dar cuenta de este aspecto muchas veces infravalorado en el estudio de la literatura no mimética, intentaremos demostrar cómo en el presente relato se perfila una proyección ideológica al sintonizarse lo distópico con las dos modalidades básicas de lo fantástico: la ‘percepción’ y el ‘discurso’.

2. Lo fantástico

La subdivisión de lo fantástico en una modalidad de ‘percepción’ y de ‘discurso’ (o de ‘lenguaje’) fue elaborada por Rodríguez Hernández y arraiga en la experimentación narrativa típica del posmodernismo, que obligó a concebir el género de manera más

³ Los fragmentos citados traducidos se refieren a la versión original siguiente: “Briefly, dystopian literature is specifically that literature which situates itself in direct opposition to utopian thought, warning against the potential negative consequences of (narrow?) utopianism” (Booker 1994, 3).

amplia⁴. Como lo afirma Campra, se observa una evolución “hacia la segunda mitad del siglo [XX], de un fantástico determinado por sus temas, herencia del siglo XIX, a un fantástico que, renunciando a fantasmas y vampiros, explora las posibilidades inquietantes de lo no dicho” (2008, 8). En ambos casos asistimos a una transgresión de lo real, pero, en lo que se refiere a la ‘percepción’, esta transgresión se realiza en el nivel semántico al escenificar “una figura” sobrenatural (por ejemplo, “el vampiro”, “el objeto maldito” o, “el doble”) en un contexto esencialmente mimético (Rodríguez Hernández 2010, 3-4) mientras que, en el nivel discursivo, se hace “mediante mecanismos considerados tradicionalmente como retórico-formales” (2010, 5). Estos últimos manipulan la enunciación hasta tal punto que “subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso” (Campra 2001, 189). Ambas vertientes de lo fantástico se materializan en *Noticias del Antropoceno* y se reúnen de forma llamativa en el cuento “La biblioteca fantasmal”.

2.1 Percepción: ciudades reconocibles para un muerto en vida

Siguiendo a David Roas, podemos alegar que el efecto fantástico – poco importa si este se define desde la ‘vacilación’ (“l’hésitation”) que induce entre ‘lo extraño’ (“l’étrange”) y ‘lo maravilloso’ (“le merveilleux”) (Todorov 1970, 29)⁵ o desde la “antinomía” que supone la coexistencia de dos códigos excluyentes (Chanady 1985, 23) – es constituido por “la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, el choque entre lo real y lo inexplicable” (Roas 2001, 32). El conflicto entre un acontecimiento insólito y el mundo referencial en el que ocurre es fundamental para lo fantástico, dado que genera en el lector “la inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible” (Roas 2011, 263). Al crear un ambiente de verosimilitud, es la mimesis de lo real la que permite “convencer al lector de ‘la verdad’ del fenómeno imposible” (Roas 2011, 263). Por consiguiente, el relato fantástico debe poner en marcha unos dispositivos ‘realistas’ como “recorrer a un narrador

⁴ Como lo señala Mac Hale, la transición del modernismo al postmodernismo se basa en una sustitución de la “dominante epistemológica” por la “dominante ontológica” (1987, 74-76). Esta evolución implica que la ambición modernista de representar – aunque sea solo parcialmente – la realidad, es definitivamente supeditada por los preceptos postmodernistas que pluralizan lo real y problematizan la representación. Según Erdal Jordan, este cuestionamiento del poder representativo del texto obliga al género fantástico a abandonar sus manifestaciones tradicionales para experimentar con el lenguaje y a reinventarse desde el nivel de la propia enunciación (1998, 38).

⁵ Desde el punto de vista de la recepción, esta vacilación se produce cuando los personajes y el lector no son capaces de decidir si lo que aparece como anormal en lo narrado tiene una explicación racional (lo extraño) o si procede de lo sobrenatural (lo maravilloso). De este modo, lo fantástico difiere del ‘realismo mágico’ o de ‘lo real maravilloso’, ya que este último no se basa en una coexistencia de lo real y de lo insólito sino que integra los elementos irracionales en una percepción convencional de la realidad.

extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc.” (Roas 2001, 26-27).

En *Noticias del Antropoceno*, la presencia de lo cotidiano ya es asegurada por la sola forma bajo la que se presenta la colección de cuentos. Como lo anuncia la palabra ‘noticias’ incluida en el título, las descripciones “parecen estar extraídas de un rotativo o cualquier medio de información” (García Ponce 2022, 113) y versan sobre una temática actual “donde el lector encontrará referencias con crisis sanitarias, medioambientales e incluso espirituales” (2022, 114). En “La biblioteca fantasmal”, la cotidianidad trasluce en el argumento realista – la visita a primera vista banal que efectúa un anciano recientemente enviudado a una biblioteca en Zúrich – y por el marco espacial en el que transcurre la acción.

Este marco es constituido por dos ciudades que se citan con nombre, “Madrid” (Merino 2021, 89), donde el protagonista solía verse con su amigo Lorenzo “para recorrer juntos el largo trecho de la avenida y luego sentarnos en alguno de los bancos del parque” (2021, 84-85), y “Zúrich”, con “su estupenda red de tranvías y de autobuses” (2021, 88). Al recordar su propio viaje a Zúrich y al recomendarle el destino al narrador-protagonista, Lorenzo describe la ciudad globalmente por “las montañas” (2021, 85) y lo “verde” (2021, 86) que la circunda al mismo tiempo que se fija en unos detalles como “el lago”, “el cementerio donde están enterrados James Joyce y Elias Canetti”, “las vidrieras de Marc Chagall en la iglesia de la abadía de Fraumünster” (2021, 86) o “el Museo Rietberg” en cuyos sótanos se encuentra la fascinante “biblioteca fantasmal” (2021, 86). Semejante descripción meticulosa del espacio también se observa en otros cuentos de Merino como “La casa de los dos portales”, que está integrado en la colección *Cuentos del reino secreto* (1982) y relata el choque entre la ciudad de León en la que el autor pasó su infancia y la que descubrió después de su vida en Madrid⁶. Invariablemente el ambiente ciudadano familiar permite crear el efecto realista que le es imprescindible a lo fantástico.

Una de las estrategias principales de lo fantástico será incluir referencias espaciales que el lector podía identificar perfectamente cuando se adentrase en el relato, adquiriendo la ciudad una gran importancia en la identificación del receptor con el suceso que ocurriese, con lo que los elementos

⁶ Gómez Domingo precisamente se refiere al argumento de este cuento para ilustrar el valor mimético de las ciudades descritas en las narrativas de Merino. Concretamente, los héroes deciden adentrarse en una vieja casona pero acaban por encontrarse en una ciudad misteriosa, que resulta asemejarse a León. En la presentación de dicha ciudad, “[t]odos los detalles que los diferentes narradores proporcionan permiten al lector situarse en un espacio completamente mimético, porque las descripciones, tanto del ambiente como de los personajes –sus actitudes, apariencia, sentimientos etc.– remiten directamente a la realidad” y, por lo mismo, “le garanti[zan] credibilidad” al relato (2007, 223).

sobrenaturales que acontecían a los personajes (aparición de espectros, maldiciones, autómatas, etc.) adquirirían cierto grado de verosimilitud y podían ser aceptados por el público. (Robledo Vega 2018, 285)

Sorprendentemente, el decorado familiar de Zúrich también le parece haber servido de contexto a un acontecimiento insólito, ya que Lorenzo, sin explicar por qué, califica su experiencia en la biblioteca suiza de “terrible” (2021, 87). Esta palabra, cuyo sentido el héroe solo descubrirá cuando él mismo se desplace a la ciudad suiza, resulta tanto más enigmática cuanto que Lorenzo parece haberla proferido dos años después de que “fallec[iera] de infarto” (2021, 87). La conversación que el héroe por lo visto ha tenido con un muerto en un parque madrileño, un espacio muy reconocible, establece la vacilación típica de lo fantástico. Esta hesitación también transluce en el “aire de vaguedad” (2021, 85) que experimenta el héroe, por el que “encuentr[a] la realidad cada vez más impregnada de una abrumadora lentitud” y se siente acosado por una “sensación rara de ingravidez y de vacío” (2021, 84).

2.2 Discurso: espacios ficticios como contexto real

La inquietud que le provoca al lector el encuentro entre el héroe y el “Lorenzo fantasmal” (2021, 88) en el nivel de la ‘percepción’, es reforzado por unas estrategias desplegadas en el nivel del ‘discurso’. Como lo formula Roas, la vacilación en el lector no solo puede ser generada por una transgresión en los niveles semánticos, mediante la escenificación del doble, del bestiario, de objetos colosales o – como en el presente caso – de un muerto en vida sino también por una transgresión “en el nivel del discurso, como negación de la transparencia del lenguaje” (2011, 268). A estas alturas, Roas alega que “en el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible, [la] expresión se vuelve oscura, torpe, indirecta” (2011, 264). Entre las técnicas que contribuyen a crear tal confusión se distinguen las manipulaciones del tiempo narrativo, de la focalización o de la narración, por ejemplo, mediante “juegos de metaficción [...] que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis [...]” (2011, 266).

Más que por los citados artificios narrativos, la transgresión en el nivel discursivo se realiza en “La biblioteca fantasmal” a través de la manipulación de la intertextualidad. En primer lugar, el juego intertextual pasa por unas referencias camufladas a otras obras del propio autor, entre las que hasta figura un escrito incluido en la presente colección de cuentos. Efectivamente, en el cuento “¿Quién soy yo?” se escenifica a un protagonista anciano y enclenque que comparte muchos rasgos con el héroe del relato estudiado: le encanta dar paseos, está casado con una mujer que se llama Celina y vive una “obsesión de toda su vida por los signos” (Merino 2021, 251), muy similar a la que motiva la fascinación por la modificación enigmática que sufren los manuscritos en “La biblioteca fantasmal”. Al final de dicho relato se revela que el personaje concernido no es nadie

menos que “el profesor Souto” (2021, 256), una suerte de alter ego del autor, quien protagoniza otros cuentos recogidos en colecciones como *El viajero perdido* (1990) o en *Aventuras del profesor Souto* (2017), una recopilación de textos de Merino hecha por Ángeles Encinar.

Otra referencia intertextual interna se hace al cuento “Tres documentos sobre la locura de J.L.B”, en el que el narrador-protagonista, cuyas iniciales y profesión de “director de la Biblioteca del Estado” (Merino 1993, 153) fácilmente lo identifican como Jorge Luis Borges, es testigo de un proceso similar al que se desarrolla en “La biblioteca fantasmal”. Mientras se recupera de un accidente, relejendo las obras de Proust, el yo se da cuenta de que los libros del escritor francés, a pesar de mantener su aspecto material, llevan un título diferente y han sustituido su “contenido novelesco [...] por descripciones literales de sucesos, sin duda reales, pertenecientes al campo de la historia, de la sociología o de la psicología” (1993, 149). Esta confusión termina afectando a los otros muchos tomos de su biblioteca y se ilustra de manera más llamativa en la reescritura del *Quijote* por la que el héroe se ve puesto, tal como su homólogo en la “La biblioteca fantasmal”, ante “un mundo donde no existe la ficción literaria” (1993, 150). Como sucede en otros cuentos de Merino, tales referencias – internas a la obra o externas, como las alusiones comentadas a Borges y Cervantes – constituyen un “[c]ruce o irrupción del mundo ficticio en el mundo real” (Soldevila Durante 1996, 99)⁷ y establecen un efecto de familiarización en el ámbito de la propia literatura. Igual que las descripciones de los ambientes ciudadanos, la alusión a un contexto literario generalmente conocido fortalece en el lector la experiencia de lo real.

Sin embargo, en “La biblioteca fantasmal” las referencias intertextuales no solo ponen en marcha el efecto fantástico por crear una atmósfera reconocible al mencionar unos títulos como “el *Quijote*” o *La montaña mágica* – novelas que, según el héroe “había[n] iniciado” y “culminado”, el “gran período de la historia de género” (Merino 2021, 90) – sino también por la extraña evidencia de que las disposiciones ficticias elaboradas en las obras citadas se aplican a la propia biblioteca que está descubriendo el héroe. Así la ubicación de la biblioteca fantasmal en unos “sótanos” (2021, 87) recuerda exactamente el lugar donde está conservado *El Aleph*, la piedra caleidoscópica del famoso cuento de Borges. Asimismo, la “continua descomposición ininteligible” (2021, 90) de los textos – proceso que detallaremos más tarde – observada por el héroe precisamente en el *Quijote* es un guiño inconfundible a la obsesionada tentativa de reescritura tematizada en “Pierre

⁷ Soldevila Durante señala que esta manera de establecer lo fantástico se acompaña de otros procedimientos en la obra de Merino, que más bien se sitúan en el nivel de la percepción, como “[A]pariciones de ultratumba”, “[i]rrupciones o cruces, en un espacio temporalmente determinado, de seres o cosas de otros tiempos o de otros espacios”, “duplicación” (1996, 100) y la “acción posesiva o revanchista de la materia sobre el hombre” (1996, 101).

Menard, autor del Quijote”. Este parentesco es reforzado por la mención explícita de que el sótano del museo Rietberg era “algo así como La biblioteca de Babel que se imaginó Borges” (2021, 91) y se confirma en su descripción global: “del recinto salen, como radios de una gigantesca rueda, pasillos que semejan llegar muy lejos, con sus paredes repletas de estanterías cargadas de libros. En el centro hay una mesa también circular” (2021, 89). De esta manera, la descomunal biblioteca de Babel, descrita por el célebre escritor argentino, no solo origina lo fantástico por aludir a una tradición literaria que le ofrece al lector unas pautas referenciales, sino también por imponer su condición ficticia al contexto mimético que se pretende establecer.

3. Lo distópico

Como ya se ha explicado, el choque de los contextos ciudadanos referenciales con la aparición de ultratumba así como la confusión entre los espacios literarios y reales resultan ser tan sorprendentes que no solo originan lo fantástico sino que simultáneamente lo revisten de un aspecto ominoso. Este proceso crea una tensión, inherente a los relatos fantásticos de Merino, entre “un aire melancólico por ese mundo que se fue” y el “temor ante lo que viene: un mundo nuevo en construcción en un planeta en destrucción” (Alenza García 2021, 3). Valorizando este último polo, “La biblioteca fantasmal” establece una perspectiva claramente distópica, que, además, potencia al articularla sobre las modalidades de percepción y de discurso ya descritas para el componente fantástico.

3.1 Percepción: de la alteración ciudadana a la desintegración social

Además de asegurar el efecto fantástico por la integración de lo insólito en un ambiente realista, las ciudades mencionadas también fomentan la inquietud en el lector al sufrir unas leves modificaciones, por las que el cuento también se apunta al “giro espacial” (García 2013, 115) que ha tomado la literatura fantástica en las últimas décadas. Así, el museo Rietberg, donde supuestamente se ubica la biblioteca fantasmal, en realidad es más un museo etnológico que una biblioteca. La sensación de que, pese a las ambiciones miméticas comentadas más arriba, nos situamos ante un trastoque de lo real también emana de la preocupación formulada por Lorenzo de que Zúrich haya perfeccionado su propio ambiente hasta tal extremo que linda con lo irreal. Por estas vías, la enigmática descripción de la ciudad como “demasiado verde” (Merino 2021, 86) prepara la descomunal experiencia que vivirá allí el narrador-protagonista.

Un trastocamiento similar se realiza ante los ojos del propio héroe en Madrid, una ciudad que funciona de decorado en muchas narrativas del autor. Como lo afirma

Soldevila Durante, refiriéndose a *Cuentos del barrio del Refugio* (1994), Merino suele enfocarse en un “espacio urbano madrileño (más o menos, el cuadrilátero situado en la zona de calles, callejas y plazuelas que subsiste entre la Gran Vía y Princesa, por un lado, Alberto Aguilera y Fuencarral, por el otro [...] en el que parece haberse refugiado un mundo suburbano que se ha quedado al margen de la evolución moderna de la capital de España” (1996, 98). Se opone esta parte céntrica de la capital española al barrio empresarial moderno desde el que el yo efectúa su narración en el presente cuento. Además, resulta que esta zona, generalmente conocida como la CTBA (Cuatro Torres Business Area) y caracterizada por sus cuatro torres emblemáticas, presenta un skyline alterado en el que “se divisan las Cinco Torres” (Merino 2021, 84)⁸. A pesar de su aspecto vanguardista, estos “cinco rascacielos” se describen como “carcomidas por la luz del ocaso” (2021, 88), una apariencia que cuadra con la atmósfera de deterioro y de hostilidad que Merino suele atribuirle a Madrid.

Madrid [...] no se muestra como un lugar estable y seguro, sino como un espacio hostil y desestructurado, que provoca una despersonalización y aliena al individuo. Los dobles son sujetos desprovistos de una identidad propia, los espacios también se desdoblan y remiten a una memoria perdida por el continuo y progresivo avance de una ciudad absorbida por el capitalismo, y los fantasmas quedan relegados a ser metáforas de la pérdida de la familia en una sociedad que nos obliga a avanzar y dejar atrás nuestros recuerdos, o bien son los que sienten terror ante un mundo cada vez más enajenado y cambiante como es el moderno. (Robledo Vega 2018, 302)

Al distanciarse del “paisaje rural” típico del terruño del autor y al “despojar al individuo de su propia identidad y [...] provocar en él una transformación de carácter fantástico” (Robledo Vega 2018, 289), la megalópolis en la que se ha convertido Madrid se experimenta como un contexto deshumanizado y alienante que presagia un futuro catastrófico. A este respecto, las leves distorsiones espaciales preparan la tematización de la distopía que según Palardy (2008, 10-11) se está colando de manera cada vez más pronunciada en las letras contemporáneas debido a la crisis inmobiliaria de 2008 – una debacle que hizo peculiar mella en España – y que pone en marcha un mecanismo de ‘defamiliarization’.

I consider dystopian literature to include those works that rely on a dialogue with utopian idealism as an important element of their social criticism. Further, I consider the principal literary strategy of dystopian literature to be defamiliarization; by focusing their critiques of society on imaginatively

⁸ La verdad es que recientemente se añadió a las cuatro torres mencionadas – la Torre Cepsa, la Torre PwC, la Torre de Cristal y la Torre Emperador – una quinta torre, que no forma parte del CTBA y es algo más baja: la torre Caleido. Sin embargo, dicho edificio solo se terminó en los últimos meses de 2022, después de la publicación del cuento, y difícilmente ya podía formar parte del espacio tematizado en el cuento.

distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable. (Booker 1994, 3-4)

Por esta ‘desfamiliarización’, los escritos distópicos suelen formular una crítica social más radical que la que pasa por otras prácticas literarias. A este respecto, el presente cuento despista al lector, emparejando paradójicamente el contexto familiar que sienta las bases del efecto fantástico con unos cambios que simultáneamente ‘desfamiliarizan’ dicho contexto pero que, lejos de neutralizar la tonalidad fantástica, la presentan como sumamente amenazadora. A estas alturas, las alteraciones comentadas no solo corroboran la concepción de la ciudad como “espacio generador de conflictos y contradicciones dentro de una sociedad cada vez más moderna y avanzada” (Robledo Vega 2018, 292) sino que amplían su alcance. Además de afectar a Zúrich y Madrid, como lugares de la acción, se extienden a otras metrópolis, pertenecientes a diferentes áreas geográficas y épocas históricas, arrastrándolas en el imparable proceso de descomposición que presencia el héroe en la biblioteca zuriquesa:

[...] descubrí que las imágenes, entre sucesivas descomposiciones similares a las de las novelas o los poemarios, solo mostraban destrucción: las ciudades – Nueva York, París, Berlín, Tokio, Madrid, Roma, Ciudad de México, San Petersburgo, Buenos Aires ... – estaban ilustradas con lo que parecían gigantescas ruinas solitarias de rascacielos, monumentos, puentes, torres... Un desmoronamiento que parecía provenir de tiempos remotos. Las pirámides de Egipto eran solo modestos bultos de piedras, la efigie estaba sin cabeza y corroída, y lo mismo sucedía con espacios como Teotihuacán y otros monumentos de la antigüedad. (Merino 2021, 90-91)

El hecho de que el narrador-protagonista relacione esos fenómenos con “la extinción del tiempo, el final absoluto, la ruina total” (Merino 2021, 87) concuerda con la perspectiva de Booker, para quien la literatura distópica evoluciona al ritmo de la segunda ley de la termodinámica. Esta estipula que la entropía aumenta conforme pasa el tiempo y que “enfrenta al ser humano con una visión horripilante de un universo que gradualmente se degrada hasta alcanzar una condición de total aleatoriedad, de total indisponibilidad de energía y desprovista [...] de todo plan divino” (1994, 6)⁹. Al quitarle al individuo toda posibilidad de organizarse y desarrollarse, la desarticulación urbanística finalmente lleva a una irreversible desintegración social.

⁹ Se refiere la traducción citada a la versión original siguiente “(...) this law presented humankind with the horrifying vision of a universe gradually decaying toward a condition of total randomness, total unavailability of energy (...) deprived of (...) any divine plan” (Booker, 1994: 6).

3.2 Discurso: hacia la desintegración narrativa

Dado que esta evolución apocalíptica se concreta durante la consulta bibliotecaria del héroe, no debe extrañar que la distopía también se manifieste en el nivel del discurso. Si bien la biblioteca de Zúrich recuerda la estructura descomunal de la Biblioteca de Babel de Borges, supera el efecto fantástico que ejerce esta última desencadenando una distopía narrativa. Aunque el narrador-protagonista da con las obras requeridas como por encanto, puesto que “[1]a sugerencia de un libro hacía que apareciese de inmediato en la mesa” (Merino 2021, 89), en realidad no consigue acceder a su contenido ya que “casi al mismo tiempo en que lo [*el Quijote*] iba leyendo las palabras se descomponían en extraños galimatías sucesivos” (2021, 90). Esta sorprendente desarticulación del texto no se limita a las obras de creación, como el *Quijote* o la poesía que examina el héroe, sino que se extiende a unas enciclopedias en las que las imágenes de las ciudades se deshacen, una suerte que también les es reservada a unas reproducciones de actores histórico-culturales como “los escritores, músicos, pintores, científicos, descubridores, reyes y reinas” (2021, 91).

El carácter pernicioso del “desmoronamiento evidente de las palabras” le consta al héroe al asociarse a este proceso una “tétrica figuración de las escenas de ruina y muerte” y unas mutilaciones por las que los retratos de figuras históricas “estaban rematados por una calavera” y las referencias a los animales vertebrados “eran ilustrad[a]s con reproducciones de un esqueleto” (2021, 91). Al revestir un carácter abiertamente mortífero, estas desfiguraciones remiten al encuentro insólito con el fallecido Lorenzo y terminan aplicándose al propio narrador-protagonista. Ya en las primeras líneas del relato, este cuestiona su existencia confesando que “a mi edad ya lo veo todo un poco desvaído, borroso” y que encuentra “la realidad cada vez más impregnada de una abrumadora lentitud” (Merino 2021, 84). Una misma vaguedad temporal caracteriza el viaje a Zúrich que “se había producido de manera instantánea” (2021, 91) y que por lo visto promete ser el último que emprende el héroe, ya que allí toma algo en un bar llamado “Das Letzte Getränk [la última bebida]” (2021, 88). La sensación turbadora que experimenta desde entonces finalmente se relaciona con el accidente mortal de su mujer, en el que “aparecemos Celina y yo dentro del coche, en la carretera de un puerto de montaña: un patinazo, el coche derrapa, salta a la gigantesca oquedad del precipicio” (2021, 92). El desbarrancamiento fatal del narrador constituye pues “una nueva figuración de la muerte” (Noyaret 2013, 76) que es típica en los escritos fantásticos merinianos y a la vez explica sus caminatas fantasmales por Madrid, en las que trata de “encontrar el desvelamiento” de la “sombra” (2021, 84) que constituye su mujer y que pretende seguir “hasta encontrar mi desaparición, esa nada en la que Celina me está esperando” (2021, 92).

Asumiendo una narración póstuma, el yo aprovecha una clave de lo ‘fantástico de discurso’ que implica “una posición transitoria entre lo natural y lo sobrenatural [...] que estimula la vacilación” (Snauwaert 2012, 3) y refuerza la tonalidad distópica del relato. Por su muerte, el narrador-protagonista se suma al proceso destructivo activado por la biblioteca fantasmal y consecuentemente ve cómo su propia enunciación, tan ruinoso como las ciudades demolidas y carente de destinatarios, se somete a una “disgregación sucesiva e ininteligible” (Merino 2021, 90) para convertirse en metaficción.

Yo concluyo este testimonio que acaso nadie lea – mientras escribo, el texto también se descompone – antes de salir y echar a andar en la ciudad arruinada y vacía, camino de esas Cinco Torres que no corroe la luz del poniente sino un deterioro verdadero, enormes boquetes en los costados, la implacable mordedura del tiempo que todo lo devora, entre las ruinas de una ciudad que había imaginado poblada pero que está totalmente vacía. (Merino 2021, 92)

En este sentido, el desvanecimiento de los textos en la biblioteca fantasmal y el aniquilamiento de la propia narración terminan constituyendo una metaficción que a primera vista cuadra con “la distopía metafísica”¹⁰, que según López Pellisa hunde sus raíces en “sistemas lingüísticos que no son más que una construcción cultural” y que, revelándose incapaces de aprehender una realidad totalmente escurridiza, plantean la necesidad de “ser subvert[idos] para dar cabida a nuevas realidades, subjetividades e identidades” (2017, 71). Sin embargo, en el presente caso, la explotación metaliteraria y el juego con la “borrosa línea fronteriza entre realidad y ficción”, que según Casas y Encinar son “temas recurrentes en la obra de José María Merino” (2018, 11), enganchan con lo distópico de forma mucho más abarcadora e intensa. Como lo señala Cáliz Montes, la metaficción en la obra de Merino no consiste tanto en “la alusión a un tipo de literatura dentro de otro artefacto literario, sino en la [...] “vuelta de tuerca” que se produce cuando [...] la fábula irrumpe en la realidad textual, con lo que plantea al lector, desde la verosimilitud narrativa, la existencia de lo fantástico en su vida” (2014, 282).

Esta operación sutil la realiza en el cuento estudiado el narrador póstumo que, haciendo pasar la distopía por una manipulación discursiva, infunde un paralelismo perfecto entre el funcionamiento de lo fantástico y de lo distópico. Al insistir en “[I]a importancia del lenguaje para la configuración de la experiencia y la identidad humana, y la problemática que su esencia y sus funciones y disfunciones plantean”, este tipo de

¹⁰ Aunque la tipología de López Pellisa se refiere principalmente al teatro puede aplicarse perfectamente a la narrativa. Así la autora distingue las distopías metafísicas de las “distopías biogenéticas o poshumanas” (2017, 49), que se interrogan sobre “el futuro de la condición humana” (2017, 50), y de las “político-capitalistas” que se enfocan en “las biopolíticas monstruosas y deshumanizantes” (2017, 55) generadas por el (neo)capitalismo. Las dos otras variantes son “las distopías ecológicas o ecotopías” (2017, 65), que tienen como objeto el cambio climático, y la “distopía humorística” (2017, 71), que enfatiza lo absurdo al presentar mundos futurísticos descabellados.

“narrador demiurgo” (Soldevila Durante 1996, 104) intensifica en el nivel del discurso la perplejidad que experimenta el lector en el nivel de la percepción. Por la sinergia que se instala entre estas dos modalidades tanto para lo fantástico como para lo distópico, el cuento extrema su capacidad transgresiva, por lo que intensifica el desasosiego que siente el lector y pone de relieve la relevancia existencial que puede llegar a tener la literatura no mimética.

De hecho, al situar “la narrativa [...] entre el plano real y el apocalíptico” (García Ponce 2022, 119-120) “La biblioteca fantasmal” transmite una preocupación social muy acusada y demuestra hasta qué punto “la narrativa distópica de José María Merino se adscribe al cambio de paradigma advertido por la crítica especializada en el género fantástico” (2022, 119). Más específicamente, esta evolución toma cuerpo en el desacuerdo que formula el autor ante “la impertinencia de considerar el género maravilloso-fantástico como simple literatura de evasión” (Soldevila Durante 1996, 103). Al infundir la doble dimensión de lo fantástico en lo distópico, el presente relato precisamente ilustra esta perspectiva y encaja en la práctica de una nueva generación de autores que explotan los límites del lenguaje para demostrar que lo fantástico es un instrumento particular para representar la realidad y que trasciende la naturaleza escapista que tradicionalmente se le atribuye.

Conclusión

Valiéndose de los paralelismos que se crean en las modalidades de percepción y de discurso, “La biblioteca fantasmal” establece un encuentro entre lo fantástico y lo distópico. Esta distopía, reforzada por la dimensión discursiva que se injerta en las alteraciones de los espacios referenciales, se concreta en una presentación apocalíptica de unas megalópolis conforme a la visión de un autor para quién la expansión ciudadana acaba sacrificando al individuo y a la sociedad. Esta problematización de la identidad individual y colectiva radica en una desintegración del legado cultural – tanto arquitectural como literario – que acaba contagiándose a la narración del propio cuento. Suprimiendo finalmente a su portavoz, el relato también descarta la posibilidad de una escapatoria literaria y le proyecta a la humanidad una imagen de un futuro desesperanzador en una realidad cada vez más indeterminada y adversa. Por esta “función admonitoria [admonitory function]” (Palardy 2008, 11), el presente cuento intensifica la inquietud que experimenta el lector al mismo tiempo que pone de relieve su propio alcance ideológico y refuta la idea generalmente aceptada de que el género fantástico es “un producto industrial orientado exclusivamente a la evasión y el entretenimiento” (Gregori 2019, 7). Cuestionando tal interpretación escapista, la simbiosis entre lo fantástico y lo distópico resalta la repercusión sociocultural del

presente relato y enfatiza el impacto que puede tener la representación de la realidad efectuada a través de la literatura no mimética.

REFERENCIAS

- ALENZA GARCÍA, J. F. 2021. “Un canto a la resiliencia. Recensión al libro de José María Merino, Noticias del Antropoceno.” *Actualidad Jurídica Ambiental* 113: 1-11.
- BOOKER, M. K. 1994. *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. Westport: Greenwood Press.
- CÁLIZ MONTES, J. 2014. “La metaficción en la configuración de los relatos fantásticos de José María Merino.” en Barbara Greco y Laura Pache (eds.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos xx y xxi*, 277-287. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CARRERA GARRIDO, M. 2018. “El terror en la narrativa breve de José María Merino.” en Ana Casas y Ángeles Encinar (eds.), *El gran fabulador. La obra narrativa de José María Merino*, 151-167. Visor, Madrid.
- CASAS, A., ENCINAR, Á. 2018. “De múltiples realidades”, en Ana Casas y Ángeles Encinar (eds.), *El gran fabulador. La obra narrativa de José María Merino*, 9-12. Madrid: Visor.
- CAMPRA, R. 2001. “Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión.” en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, 153-191. Madrid: Arco/Libros.
- . 2008. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- CHANADY, A. B. 1985. *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York/London: Garland Publishing.
- ERDAL JORDAN, M. 1998. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt/ Madrid: Vervuert/Iberoamericana,
- GARCÍA, P. 2013. “El espacio como sujeto de la transgresión fantástica en el relato ‘Los pala-fitos’ (Ángel Olgoso, 2007).” *Pasavento* I/ 1: 113-124. <https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.1.623>
- GARCÍA PONCE, D. 2022. “En un futuro no muy lejano: la ficción distópica en Noticias del Antropoceno de José María Merino.” en R. Fernández Sánchez-Alarcos, M. Crego Gómez, J.M. Fernández Vázquez (eds.), *Los dominios del espíritu en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)*, 111-120. Berlin: Peter Lang.
- GREGORI, A. 2019. “Presentación. Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha.” *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 7/2: 7-12. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.634>.
- GÓMEZ DOMINGO, F. M. 2007. “Mimesis y fantasía en *Cuentos del Reino Secreto* de José María Merino.” *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 5: 215-232.
- LÓPEZ-PELLISA, T. 2017. “Las dramaturgas españolas y lo distópico: teatro y ciencia ficción en el siglo XXI.” *Anales de la literatura española contemporánea* 42: 2: 335-367.
- MCHALE, B. 1987. *Postmodernist fiction*, New York, Methuen.
- MERINO, J. M. 1993. “Tres documentos sobre la locura de J.L.B.” en Á. Encinar, A. Percival (eds.), *Cuento español contemporáneo*, 145-153. Madrid: Cátedra.
- . 2021. *Noticias del Antropoceno*. Alfaguara, Madrid.
- NOYARET, N. 2013. “El monstruo en la obra de José María Merino.” *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. I/1: 61-74. <https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.1.620>
- PALARDY, D. Q. 2018. *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Cham: Palgrave Macmillan.

ROAS, D. 2001. “La amenaza de lo fantástico.” en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, 7-44, Madrid: Arco/Libros.

—. 2011. “Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva.” en Elton Honores (ed.), *Lo fantástico en Hispanoamérica*, 263-272. Lima: Cuerpo de la metáfora.

ROBLEDO VEGA, L. M. 2018. “La ciudad como espacio fantástico en la narrativa de José María Merino.” *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. VI/ 1: 283-304. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.431>

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, T. 2010. “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género.” *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 43: 1-11. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>

SNAUWAERT, E. 2012. “El narrador póstumo: figura innatural e instrumento de lo fantástico.” en: Elton Honores, Gonzalo Portals (eds.), *Actas del coloquio internacional Fines del mundo, Narrativas fantásticas en Hispanoamérica*, 219-230. Lima.

SOLDEVILA DURANTE, I. 1996. “La fantástica realidad. La trayectoria narrativa de José María Merino y sus relatos breves.” *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura* IX/ 2: 89-106.

TODOROV, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.