



**Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas
Facultad de Humanidades
Especialidad Letras**

Trabajo de Diploma

**La intertextualidad en la ficción literaria
correspondiente al cuento «Tres documentos
sobre la locura de J.L.B.» de José María Merino.**

Autora: Arianna Carrazana Leyva

Tutor: MSc. José Domínguez Ávila

2010 – 2011



*Considerar la formación de lectores literarios...
y fomentar eficazmente la lectura, sería seguir
trabajando a favor de los sueños...*

José María Merino

DEDICATORIA



A mi mamá, el mejor regalo dado por Dios.

A mi hermana, que aunque no está siempre conmigo, sí está siempre para mí.

A Ceilita, para merecerla.

AGRADECIMIENTOS



*A mi madre y a mi hermana, porque para ellas no habrá
recompensa suficiente.*

A mis abuelos queridos, a mi familia... por ser mi inspiración.

*A Yoniel, por su paciencia; y porque desde que lo conocí son
mis días más felices.*

*A mi tutor, por poner a mi disposición su arsenal de
conocimientos.*

*A aquellos con quienes inicié hace cinco años este gran sueño, y
especialmente a los que sobrevivimos a tantas noches largas,
Semiótica, lectura...*

*A Yili, Mirti, Laura, Dayana... con quienes compartí más que
una beca.*

A mis suegros, por su cariño.

A tantos que han contribuido a mi formación.

*A todos los que en algún momento preguntaron: ¿cómo va tu
tesis?; y con ello me dieron fuerzas.*

RESUMEN

El presente trabajo de diploma se ocupa del abordaje de la intertextualidad en el cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» del escritor español José María Merino, a partir de la significativa presencia de la misma en la ficción literaria correspondiente a este relato de 1993. Tratada la intertextualidad como concepto a la vez que como método analítico, se propone el esclarecimiento de las relaciones de este cuento con componentes de la tradición literaria latinoamericana, española y europea en general; así como el estudio de las peculiaridades semánticas y estilísticas de los recursos intertextuales y ficcionales que en su relación se presentan; poniendo especial énfasis en lo original y aportador de Merino en su manejo de la intertextualidad. De igual forma es de particular relevancia en esta investigación el cotejo integrador de este cuento con *El Quijote* y los cuentos borgianos «Pierre Menard, autor del Quijote» y «La Biblioteca de Babel».

Se propicia por tanto, una instrumentación teórico–metodológica para el análisis de «Tres documentos...» que contempla los conceptos de intertextualidad, ficción y fantástico en su interrelación; para luego dar paso al estudio de las relaciones intertextuales del tipo texto–texto y texto–género, y de la metatextualidad principalmente. Patentizándose de forma conclusiva el carácter culturológico e interdisciplinario de la intertextualidad, a partir del análisis de su dimensión textual en el cuento meriniano, como generadora de nuevos significados y sentidos.

ÍNDICE

Introducción / 1

Capítulo 1. Instrumentación teórico–metodológica para el análisis del cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» / 6

1.1 Intertextualidad, concepto y método / 7

1.2 Códigos de la ficción / 17

1.2.1 El fantástico: una expresión de la ficción / 23

1.3 Conclusiones parciales / 31

Capítulo 2. Análisis intertextual del cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» / 34

2.1 Consideraciones previas / 34

2.2 Análisis intertextual del cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» / 38

2.2.1 La intertextualidad texto–texto en «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» / 39

– Texto fuente: «Los libros vacíos» / 39

– Texto fuente: *El Quijote* / 41

– Texto fuente: «Pierre Menard, autor del Quijote» / 58

– Texto fuente: «La Biblioteca de Babel» / 68

– Alusiones literarias / 74

2.2.2 La intertextualidad texto–género en «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» / 81

2.3 Conclusiones parciales / 91

Conclusiones / 93

Bibliografía / 95

Anexos / 102

INTRODUCCIÓN

Como bien decía Cortázar, el cuento es como la semilla de un árbol: pequeña pero con mucha fuerza; y es también ilusión, pues más que mostrar, insinúa y juega a la elipsis. En nuestra contemporaneidad se definen dos tipologías fundamentales de cuento: el popular y el literario. El primero se corresponde con el saber tradicional, con el folclore; puede ser anónimo, se transmite oralmente y tiene como propósito primordial el distraer, el evadir o la enseñanza; mientras que el segundo, posee autor, se ubica temporal, espacial y culturalmente; y responde además a la subjetividad libre de su creador. Mas es pertinente aclarar que oralidad y escritura pueden hallarse íntimamente relacionadas, sobre todo cuando en sus respectivas presentaciones se aprecia el uso intertextual de ambos procesos.

Para el lector apresurado de nuestro tiempo es el cuento el género ideal: breve, intenso, sugestivo. Por su función alusiva, el cuento se sale de sí mismo e irradia una imagen más profunda de lo que deja ver a simple vista su mero contenido. Bien apuntaba el intelectual argentino antes referido al enunciar: «Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta»¹.

El presente estudio se ha propuesto, a propósito, llevar a cabo el abordaje de un cuento, precisamente uno de los más relevantes y emblemáticos del escritor español José María Merino Sánchez: «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.»; donde se potenciará como objeto de estudio la intertextualidad, a partir de su significativa presencia en la ficción literaria correspondiente al mismo. Para adentrarnos en este tema nos hemos propuesto como objetivo general:

- Dilucidar lo original y aportador de José María Merino en su manejo de la intertextualidad como parte de la ficción en la obra literaria escogida.

Y como objetivos específicos:

¹ Julio Cortázar: «Algunos aspectos del cuento», en *Casa de Las Américas*, no. 15-16, año 2, nov. 1962– feb. 1963, pp. 3-14.

- Determinar la relación de este cuento con componentes de la tradición cultural europea, latinoamericana y española, en especial en lo concerniente a la tradición literaria.
- Poner de manifiesto peculiaridades semánticas y estilísticas de los recursos ficcionales e intertextuales, que en su relación, han sido empleados en «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.».

Es sumamente necesario puntualizar que el tema a abordar posibilita el estudio del texto desde una perspectiva culturológica, transdisciplinaria e interdisciplinaria sobre la base del objeto de estudio, lo que aporta una visión del texto en su integridad al tener en cuenta la relación dialéctica que existe entre los procedimientos narrativos y los sentidos que emanan del texto. Y por otra parte, es imprescindible señalar que si bien se cuenta con una reconocida bibliografía sobre la intertextualidad, (véanse las antologías de Desiderio Navarro, así como las concepciones –ya clásicas– de Bajtín, Genette o Glowinski, por solo citar unos pocos); como componente metodológico alcanza aún un nivel limitado de realización en los estudios literarios en Cuba. A lo anterior se hace ineludible acotar, la significativa actualidad del uso de la intertextualidad como un método de análisis, del cual se hallan distintas concepciones teórico– metodológicas que encuentran su punto de partida en la teoría de la dialogicidad del esteta Mijaíl Bajtín. En nuestra universidad, la intertextualidad ha sido abordada en algunos trabajos de diploma, fungiendo como importantes exponentes de tal hecho los presentados por Dayana Rodríguez o Sergio García Zamora; así como por algunos trabajos de curso de la asignatura Literatura Española que se han ocupado igualmente de estudiar tal fenómeno en la obra literaria.

Por su parte, José María Merino Sánchez (La Coruña, 5 de marzo de 1941), actualmente considerado como uno de los principales narradores de la literatura española contemporánea, es un autor poco conocido en Cuba, y por tanto, poco estudiado. A pesar de una vasta y reconocida labor literaria que abarca tanto la novela como el cuento y la poesía, se encuentra muy poca bibliografía sobre la misma en nuestro país, apenas se halla algún que otro texto ubicado en Internet, así como algunos trabajos de curso que versan sobre una reducida parte de su cuentística; de ahí estriba el afán por un acercamiento que si bien no obvia las especificidades particulares de este cuento, trasluce ineludiblemente, una concepción general de su poética.

En sus cuentos, Merino crea mundos e historias no posibles desde determinada óptica de la lógica, con la ganancia de que sin perder la coherencia en su fabulación, interrelaciona lo puramente fantástico con una visión de lo cotidiano. De ahí que haya sido incluido dentro de la llamada literatura fantástica; y más específicamente dentro de un fantástico no creíble pero con una sustentación metatextual que remite a la lógica de disímiles fenómenos de la realidad sociocultural. Es a partir de la asunción de los códigos narrativos de esta modalidad literaria y de su marcada tendencia a asumir dentro de la misma a la ficción desde el punto de vista de la cultura (y también en buena medida de la cultura popular), que el escritor leonés se caracteriza por el significativo empleo de procedimientos intertextuales; reflejando estos últimos uno de los códigos más reminiscentes de su obra narrativa: la relación entre tradición y renovación.

En otro orden, es conveniente apuntar además que nuestro estudio tiene como antecedente directo el trabajo de curso que realizara en el año 2007 Frank E. Carbó Artiles, que si bien constituye un buen ejercicio académico al intentar abordar la intertextualidad en el cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.», no agotó en su totalidad todas las posibilidades semánticas ni todas las referencias intertextuales del mismo, hecho este también condicionado por la extensión y el carácter propios de los trabajos de curso. Dada esta circunstancia –acaso negativa para algunos–, estriba el hecho de que mediante el establecimiento de su problema científico, esta investigación adquiera nuevas connotaciones interpretativas y se particularice en su haber. Y es que el mismo propone dilucidar: ¿cuál es la contribución artística de José María Merino al recepcionar en su cuento, en especial, textos como *El Quijote* de Cervantes, así como «Pierre Menard, autor del Quijote» y «La Biblioteca de Babel» de Jorge Luis Borges?

Si de métodos o procedimientos se trata, valdría señalar que mediante la elección de la intertextualidad como método analítico, y asimismo con el certero uso del análisis de contenido como un procedimiento en la presente investigación; nos adentraremos en la intrínseca relación entre tradición y renovación en la obra de Merino. Y es que el concepto de intertextualidad encara históricamente los textos como transformaciones del pasado en el presente, lo que constituye un aspecto relativamente convencional y normativo, ya que generalmente el cambio se lleva a cabo de modo creativo con nuevas configuraciones de

elementos en los órdenes de discurso y con nuevos modos de intertextualidad. Al respecto, sería acertado citar al estudioso español José Enrique Martínez Fernández cuando afirmara:

Alejados ya de lo que pudo ser una moda, el concepto de «intertextualidad» se ha asentado como característica ineludible de todo texto verbal a la vez que como fenómeno activo que en los textos literarios la crítica debe atender, describir, analizar y valorar.²

Desde una perspectiva metodológica sustancial, también es sumamente válida la remembranza de los criterios proporcionados por los autores Luis Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico cuando, en su libro *Circunvalar el arte (La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte)*, afirmaran: «Es importante tener en cuenta que la intertextualidad ha sido sometida a muchos debates y que, en última instancia, resulta, más que una categoría bien definida desde el punto de vista lógico, un instrumento metodológico sumamente útil para el investigador de la cultura y el arte»³. Se impone apuntar que si bien estos autores conciben el análisis de contenido como un método, en las perspectivas ya declaradas de este trabajo dicho método funge como un procedimiento en la búsqueda de los sentidos del texto. No obstante, continúa siendo certero el juicio siguiente:

El análisis de contenido se apoya directamente en el texto y lo convierte en una especie de información básica para la comprensión y la construcción de una interpretación. Esta función mediadora del análisis de contenido —puesto que se instala como un puente metodológico entre el texto, por una parte, y el proceso de comprensión e interpretación, por la otra—, permite además elaborar interpretaciones apegadas al máximo posible a la realidad específica de cada texto, puesto que el análisis de contenido, a diferencia de la interpretación (que está muy marcada por la subjetividad), se basa esencialmente en la estructura objetiva del texto.⁴

Proporcionadas las características preliminares de la presente investigación, se impone establecer la estructura de la misma. En un primer capítulo del desarrollo se abordarán las

² José Enrique Martínez Fernández: *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*, Editorial Cátedra, S.A., 2001, pp. 37.

³ Luis Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico: *Circunvalar el arte (La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte)*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003, pp. 127.

⁴ *Ibidem.*, pp. 128.

cuestiones teórico–metodológicas concernientes a los conceptos de intertextualidad, ficción y fantástico; y asimismo se detallarán las pautas a seguir para atender en su análisis a la integridad semántica y estructural del cuento en cuestión. Mientras que el segundo capítulo estará dedicado al estudio del cuento propiamente dicho. Seguido a este último se expondrán las conclusiones a las que se han arribado; y al final se consignarán la bibliografía y los anexos consultados respectivamente.

CAPÍTULO 1

INSTRUMENTACIÓN TEÓRICO–METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DEL CUENTO «TRES DOCUMENTOS SOBRE LA LOCURA DE J.L.B.»

El cuento «Tres documentos sobre la locura de J. L. B.» presenta una gran riqueza intertextual, cuyas fuentes principales proceden de la literatura latinoamericana, española y europea en general. A partir de esta presencia se generan diversos tipos de intertextualidad, y entre ellos, se advierte un importante uso de la metatextualidad (entendida como una de las categorías manejadas por Genette), propiciando así la manifestación de un tono ensayístico dada la reflexión realizada acerca de la literatura y sus relaciones con la sociedad y el poder político.

Vale destacar igualmente que este cuento sobresale por la presentación de una composición menos convencional y hasta podría decirse, menos narrativa en cuanto a lo que el concepto representa. Pues es más bien una exposición que de forma fragmentada se imbrica con la narración, y se presenta bajo la forma de tres documentos independientes que ofrecen incluso distintos puntos de vista narrativos; pero que tributan indistintamente al curso de la historia narrada y asimismo al uso de procedimientos intertextuales. De ahí estriba la necesidad de propiciar un acercamiento al concepto de intertextualidad como una aproximación que posibilite los elementos primarios para nuestro estudio, pero que continuarán desarrollándose en la investigación.

No es la intención última de este capítulo narrar la evolución del término *intertextualidad*, –mucho se ha estudiado ya el curso diacrónico del concepto–, sino implementar un aparato categorial, un arsenal teórico–metodológico que posibilite el certero análisis del cuento «Tres documentos sobre la locura de J. L. B.». Por ello la elección de autores y criterios no responde a un mero afán academicista sino que está en consonancia con la descripción de nuestro proceder. Aún así, abordaremos la intertextualidad en cuanto al origen mismo del concepto, así como el tratamiento que ha recibido por algunos teóricos desde el Estructuralismo francés a la actualidad, algunas de

las tipologías establecidas, y la correspondiente proposición de su instrumentación en el presente trabajo de diploma.

Como bien se ha mencionado con anterioridad, una de las características generales de la narrativa de Merino es el cultivo del fantástico en sus diferentes manifestaciones. «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» cuestiona incluso que en la creación literaria de la actualidad se estén produciendo transformaciones en detrimento de los valores de la ficción. Se hace pertinente por tanto, un breve bosquejo sobre esta categoría –de la que forma parte el fantástico–, ya que ambos son específicos conceptos entrelazados a la intertextualidad en el cuento y en la obra toda de José María Merino.

1.1 Intertextualidad, concepto y método

De manera general, se entiende por *intertextualidad*, en una acepción amplia, al conjunto de relaciones que aproximan un texto determinado a otros textos de diversa procedencia: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores; ya sea con una referencia explícita (literal o alusiva) o no, con la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima.

El término fue acuñado en 1967 por Julia Kristeva a partir de los estudios que realizara sobre algunas teorías bajtinianas; y a partir de ese momento numerosos críticos y teóricos han abordado el concepto ampliando o restringiendo su campo de significado, e incluso originando nuevos términos con el prefijo *inter-*.⁵ Sin embargo, no es este un asunto nuevo, desde la Antigüedad ya existían vocablos y conceptos determinados para definir algunas relaciones concretas entre dos textos o más; ejemplo de ello son la parodia, el centón, la palinodia, la paráfrasis, el pastiche, la alusión..., que mucho más tarde se generalizaron bajo el término de intertextualidad.

Los gérmenes de la teoría intertextual ya se encontraban en Aristóteles, quien no sigue la dirección del idealismo objetivo de Platón, y que en sus ensayos dedicados a abordar lo concerniente a la Retórica y a la Poética respectivamente, desarrolla o formula concepciones de gran trascendencia en los estudios literarios. Dentro de sus más importantes teorías se encuentra la *mímesis*, que implicaba la verosimilitud (relación de

⁵ Véanse términos como intercontextualidad, interdiscursividad...

similitud entre lo dicho y la realidad) y defendía el criterio de que el producto literario no constituía una mera copia. Y es que para Aristóteles era imprescindible el establecimiento de una correspondencia entre la imagen creada y la universalidad de la realidad.

Capelletti al referirse a la *mímesis* aristotélica advierte la aparente contradicción existente entre los conceptos de imitación y creación (ya que «imitar quiere decir copiar, reproducir o representar y supone un objeto [modelo] ya producido o representado»; mientras que «crear significa sacar algo de la nada» según posiciones idealistas erróneas). Mas dicha contradicción es resuelta por Aristóteles en su propia concepción de la *mímesis* al plantear este que la imitación en el terreno del arte es la representación de lo posible, lo universal, nunca la copia de lo singular. Y es que ya en el pensamiento aristotélico, en el campo de la creación artística, no se presenta la mera y simple imitación de cosas sensibles sino de realidades inteligibles que son posibles y verosímiles.⁶

Ahora bien, el concepto intertextualidad, aunque no explícitamente, comienza a tener un tratamiento a inicios del siglo XX dado el proceso de sistematización de los estudios literarios a partir del surgimiento y desarrollo de distintas tendencias teórico–metodológicas. El intelectual español Marcelino Menéndez Pelayo, por su parte, también abordó –todavía sin nombrarla– la relación dialogal entre los textos como un fenómeno esencialmente cultural en su estudio *Orígenes de la novela*, extenso material que en su tomo cuarto se dedicó a examinar las imitaciones que había suscitado en el siglo XVI la obra *La Celestina*. Allí apuntaba:

Ni la naturaleza ni el arte proceden por saltos. Todo se une, todo se encadena en la historia literaria; no hay antecedente pequeño ni despreciable; no hay obra maestra que no esté precedida por informes ensayos, y nos sugiera a quien sabe leer, un mundo de relaciones cada vez más complejas y sutiles. Los más grandes genios son los que han imitado a todo el mundo: Shakespeare, Lope de Vega, Molière, deben a sus predecesores la primera materia de sus obras, y algo más que la primera materia. No hay producción humana sobresaliente y dominadora que no sea la resultante de fuerzas que han trabajado en la oscuridad durante siglos, ni Dante, ni Ariosto, ni Cervantes, ni Goethe, se eximen de esta ley. Su grandeza procede de la misma

⁶ Aristóteles: *Poética*, Pensamiento Filosófico, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, pp. XI.

amplitud, vasta y luminosa de su genio, que da hospitalaria acogida a todas las manifestaciones precedentes en su raza, en su pueblo, en su sigo, en la humanidad entera.⁷

Con ello se refiere Menéndez y Pelayo a la intertextualidad desde la óptica de que esta se constituye como una especie de “eslabón conciliador” de la cultura, que abarca cada una de sus manifestaciones y que no restringe su presencia integradora a raza o época alguna. Pero el erudito español no descansa ahí y también comenta en este mismo estudio referido a *La Celestina*: «La creación de una forma de diálogo (enteramente nueva) en las literaturas modernas, es uno de los méritos más singulares de este libro soberano». Si se tiene en cuenta que esta obra –la última de la serie *Orígenes de la novela*– fue publicada póstumamente en 1915 y que ya contiene el término “diálogo” en sus reflexiones, no caben dudas al afirmar que desde su pensamiento (si bien egregio y castizo por excelencia), Marcelino Menéndez ha abierto una trascendental brecha: la del carácter comunicativo del texto. A través de esta hendidura, más tarde, en los años veinte, Bajtín se ocupa de abordar el texto, pero desde una perspectiva teórico–metodológica que basada igualmente en la comunicación, concibe también a esta en su significación social.

Precisamente, gran significación tuvo la labor de Mijaíl Bajtín (1895–1975), iniciada coetáneamente al desarrollo de los formalistas rusos. En su teoría literaria Bajtín concibe la novela, en particular las de François Rabelais, Jonathan Swift y Fiodor Dostoievski⁸, como polifonías textuales donde resuenan, además de la propia, otras voces, como una *heterología* o *heteroglosia*, es decir, como una apropiación y recreación de lenguajes ajenos. Según él, la conciencia es esencialmente dialógica, y la idea, de hecho, no empieza a vivir sino cuando establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. Gran relevancia se le otorga pues, a su Teoría de la Dialogicidad, que planteaba esencialmente que todo emisor es siempre contestatario a partir de la orientación dialogal de la palabra. Esta teoría implica necesariamente una visión dialéctica de la relación hablante–oyente, que posee un carácter histórico por el hecho de que este vínculo se establece a nivel de ese otro nexo existente entre tradición y revolución.

⁷ Marcelino Menéndez Pelayo: *Orígenes de la novela. Primeras imitaciones de Celestina*. (IV), Santander, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, 1943.

⁸ Para Bajtín, es en la novela donde el dialogismo alcanza su punto más álgido. A su consideración, la narrativa es esencialmente dialógica o polifónica al propiciar el intercambio entre el lenguaje y la cultura.

Además, para Bajtín tanto los enunciados como los textos son inherentemente intertextuales, puesto que están constituidos por elementos de otros textos. Bajtín no entiende como tal a las relaciones causales entre un texto u otro(s), ni a las influencias ejercidas sobre un texto por las llamadas fuentes literarias, como generalmente se concibe; él hace énfasis en las relaciones semánticas que se establecen cuando un texto hace referencia a otro o a un conjunto de ellos, o sea por las relaciones dialógicas que se establecen en un texto entre la palabra autoral y la palabra ajena.

Para Bajtín, todo enunciado, hablado o escrito, desde los más breves turnos en una conversación hasta un trabajo científico o una novela, están demarcados por un cambio en el hablante o en el escritor y están orientados retrospectivamente hacia los enunciados de hablantes previos y prospectivamente a enunciados anticipados de hablantes futuros. Bien apuntaba el teórico ruso en su estudio dedicado a los géneros discursivos que: «Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua»⁹; y también que «todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados».¹⁰

De esta forma, la concepción del hombre como ser dialógico ha propiciado que luego el concepto de intertextualidad haya sufrido numerosas reelaboraciones, ya que es precisamente el carácter dialógico del enunciado la base de esta noción. Y teniendo en cuenta que el lenguaje es una propiedad colectiva, aspecto que también refleja la dimensión social del lenguaje, Bajtín adujo en su momento:

La palabra vive fuera de sí, en su orientación al objeto; si nos abstraemos hasta el final de esta orientación, entonces en nuestras manos quedará sólo el “cadáver desnudo” de la palabra, por el cual no podremos saber nada acerca de la situación social ni del destino vital de la palabra en cuestión. El hecho de estudiar la palabra en ella misma, ignorando su orientación fuera de sí, es tan absurdo como estudiar la

⁹ Mijaíl Bajtín: «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1982, pp. 254.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 258.

vivencia psíquica fuera de esa realidad a la cual está dirigida, por la que se determina dicha vivencia.¹¹

Si bien este notable estudioso –con sus teorías– devino guía y punto de partida para muchos otros que luego abordaron semejantes problemáticas, es en la Francia de los años 60 del pasado siglo XX donde se produce por vez primera una asunción del pensamiento bajtiniano; siendo el enfoque cultural del texto, uno de sus grandes legados. Este punto de vista también en Estonia recibió un tratamiento singular, y ejemplo de ello es la figura de Iuri Lotman, quien en «El texto en el texto»¹² aún sin manejar el término intertextualidad, expresa que la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto complejamente organizado que forma un complicado sistema que encierra en sí textos interrelacionados. Igualmente Lotman destaca el aspecto pragmático del texto por cuanto este admite la introducción de otros elementos, ya sea otro texto, el lector o el contexto sociocultural propiamente dicho. Y es que la Escuela Estructuralista de Tartu es heredera tanto del formalismo ruso como del pensamiento de Bajtín; de ahí que Lotman llegue a una concepción del texto que implica el concepto de intertextualidad en cuanto a concebirlo en un orden histórico y como trasmisor de significados y generador de nuevos sentidos. Es notorio, por tanto, destacar el papel del estructuralismo como tendencia teórico–metodológica en los estudios literarios del siglo XX, ya que el mismo puso su atención en el estudio del texto en su unidad material y de sentidos, considerando la obra de arte como un sistema y reconociéndola como un signo artístico.

Pero es la francesa de origen búlgaro Julia Kristeva, quien asimilando a su vez el concepto de dialogicidad de Bajtín propone el término *intertextualidad* en 1967. La autora destaca el papel significativo del dialogismo bajtiniano, a partir del cual destaca como aspecto esencial de la intertextualidad que «todo texto se construye como mosaico de citas, y todo texto es absorción y transformación de otro texto»¹³. Kristeva también hace manifiesta la idea de la inserción de la historia dentro de un texto, dada la concepción de

¹¹ Mijaíl Bajtín: «La palabra en la novela», en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1998, pp. 120.

¹² Iuri Lotman: «El texto en el texto», en *La Semiosfera. Semiótica de la cultura*, Ediciones Cátedra, S.A., 1996, pp. 91–109.

¹³ Julia Kristeva: «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela» en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 3.

que este está construido fuera de él mismo desde el pasado; e igualmente se refiere al carácter híbrido de los textos, a los cuales les atribuye un perfil dinámico y heterogéneo.

La intertextualidad implica, –como ya se ha podido apreciar–, cierto proceso de transculturación como expresión de la cultura, de ahí que haya sido manejada por el narratólogo Gérard Genette en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*¹⁴, como *transtextualidad*, entendida esta como la trascendencia textual de los textos. En este estudio Genette tiene como propósito acercarse a las múltiples relaciones que se establecen entre los textos y reconocer los distintos procedimientos que permiten crearlos sobre la base de otros textos, pero en su forma más restrictiva; y para ello establece cinco tipos de relaciones transtextuales:

1. la *intertextualidad*, definida como una relación de co-presencia entre dos o más textos o la presencia de un texto en otro. La forma más explícita y literal de intertextualidad es la citación y la menos explícita es el plagio o también la alusión.
2. la *paratextualidad*, entendida como la relación que el texto mantiene con los títulos, subtítulos, íntertítulos, prefacios, epílogos, entre otros; llamados *paratextos*.
3. la *metatextualidad*, comentario que une un texto con otro sin necesariamente citarlo, en una relación más bien crítica.
4. la *hipertextualidad*, relación de un texto con un texto anterior o *hipotexto*.
5. la *architextualidad*, definida como una relación absolutamente muda que articula cuando mucho una mención paratextual.

Por su parte, el polaco Ryszard Nycz¹⁵ concibe que la intertextualidad implica que cada texto tenga siempre un antecedente, al asumirla como una categoría que abarca todo un conjunto de propiedades y relaciones del texto, y que necesariamente, señala los indistintos niveles de dependencia en que se halla su producción y recepción con respecto al conocimiento de otros textos y architextos (reglas genéricas, normas estilístico-enunciales). Para él, la intertextualidad es uno de los aspectos o dimensiones cuya toma en

¹⁴ De esta obra solo se ha tenido conocimiento para la presente investigación de una reducida parte de la misma, que coincide con el segmento situado en la compilación de Desiderio Navarro (*Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*) bajo el título «La literatura en segundo grado»; que abarca desde la página 53 a la 62 de dicho compendio.

¹⁵ Ryszard Nycz: « La intertextualidad y sus esferas, textos, géneros y mundos», en *Crerios* 1993, s/n, Casa de las Américas, pp.97.

consideración debe reflejarse en el conjunto de los problemas y categorías que entran en juego en la investigación de la literatura.¹⁶ Además, Nycz aclara que las unidades intertextuales deben ser consideradas por el lector como ya leídas, como parte de una cultura anterior. De forma tal que los mismos añadan significados al texto en el que aparezcan, incluso, sin necesidad de realizar certeramente su identificación. El teórico señala tres tipos de relaciones intertextuales:

1. Texto–texto, la cual puede observarse en la relaciones que posee «Tres documentos sobre la locura de J. L. B.» con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, por solo citar un ejemplo.
2. Texto–realidad, dada en las referencias culturales, el léxico, las unidades fraseológicas..., que pueda contener un texto.
3. Texto–género, ejemplificada directamente en el texto objeto de nuestro análisis en cuanto a la asunción del discurso policial.

Esta última relación se corresponde con la noción de architextualidad de Genette, y remite a la reelaboración de un texto en otra clase de género o lenguaje diferente del que le corresponde. Lo fundamental de esta correspondencia consiste en considerar el architexto como una representación ideal, ya leída, que cumple con determinados requerimientos genéricos. Para ello Nycz expresa: «Los géneros son tratados aquí como invariantes normativas (institucionalizadas) de variadas versiones de la actualización de un conjunto dado de reglas textuales.»¹⁷

Igualmente es válido destacar el criterio de otros estudiosos como Michel Riffaterre, quien considera la intertextualidad como la percepción llevada cabo por “el lector” de la relación entre una obra y otras que le preceden. Riffaterre lleva a cabo una profundización estilística y retórica del concepto, uniendo equilibradamente teoría y crítica. Su método de análisis intertextual se orienta hacia la recepción, de ahí que en la práctica de la intertextualidad sea fundamental la interacción entre escritura y lectura. Al respecto aduce:

Para que un intertexto sea percibido, es, pues, necesario y suficiente que los textos que él involucra actualicen una invariante, y que esa actualización se imponga al

¹⁶ *Ibidem.*, pp.114.

¹⁷ *Ídem.*, pp. 105.

lector gracias a las constantes formales y semánticas que se manifiestan a pesar de las variaciones estilísticas, las diferencias de género, etc., entre los textos.¹⁸

Ahora bien, de medular importancia resultan para el presente estudio las concepciones de Michael Glowinski, quien al referirse a la intertextualidad afirmó:

Examinada con referencia a una obra particular, la intertextualidad deviene un cofactor de la interpretación, considerada en la escala de cierto tipo de textos, se conecta con la problemática genológica, o de manera más general de las formas literarias ampliamente entendidas, mientras que, analizada como elemento de las transformaciones y de la evolución, revela su dimensión histórico literaria. Y no se debe olvidar este aspecto de ella, porque la intertextualidad es una de las formas de relación con la literatura del pasado, de una relación que se forma en consideración a las necesidades, tareas e ideales de la literatura en curso de formación, o sea, distinta de una actitud archivística. La intertextualidad así entendida deviene una manifestación de un fenómeno más amplio: de la tradición literaria. No coincide con ella, porque la tradición abarca esferas de fenómenos que se hallan fuera del dominio de la intertextualidad. Parece, sin embargo, que actualmente no hay manera de analizar la tradición literaria pasando por alto esta cuestión. La intertextualidad es una forma de la tradición fijada en el texto, no la única, porque otra es la que Genette definió como architextualidad (en el caso en el que el texto apela a reglas vigentes en una época anterior). Pero una forma importante, una que hay que tomar en cuenta cada vez que se someta a análisis la problemática de la tradición.¹⁹

Y es que cuando hacemos uso del término *intertextualidad*, no lo estamos refiriendo solo desde una perspectiva textual, sino también, y sobre todo, como un proceso constante de la cultura. Bien advierte Glowinski que es la intertextualidad ese proceso que implica tradición y renovación; pues a la vez que se indica cómo un texto asimila lo que ha generado la cultura, es posible constatar cómo este responde, transgrede y renueva. Por ello no la determina en su acepción de método analítico o procedimiento sino como una

¹⁸ Michael Riffaterre: «Semiótica intertextual: el interpretante», en *Intertextualité...*, Ídem., pp. 150.

¹⁹ Michael Glowinski: «Acerca de la intertextualidad», en *Criterios*, no.32, Casa de Las Américas, La Habana, 1994, pp. 185.

representación textual de la cultura misma, que en sus diferentes manifestaciones tributa al curso histórico de la literatura y del hombre.

Ya en el inicio de este siglo, José Enrique Martínez Fernández en su libro dedicado al estudio de la intertextualidad literaria, se ha propuesto abordar críticamente el concepto y realizar una ejemplificación de su práctica textual en la poesía española contemporánea. El estudioso define inicialmente a la intertextualidad como «una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos, que remite siempre a otros textos en una relación asumidora, transgresora o transformadora»²⁰. Pero con un mayor nivel de profundización, luego el teórico español reflexiona:

En principio llamamos intertextualidad a las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado. Ahora bien, una definición de este tenor dejaría probablemente insatisfechos a quienes exigirían una mayor precisión técnica. Unos y otros se han apresurado a ofrecer definiciones de acuerdo con su concepto amplio o restringido del fenómeno intertextual. En cualquier caso, la intertextualidad alude al hecho de que el texto no se legitima en su corporeidad o singularidad, sino por estar escritos desde, sobre y dentro de otros textos.²¹

Martínez Fernández considera que la intertextualidad se ha mostrado como un eficaz método de interpretación textual literaria, y por ello esgrime a su vez una propuesta operativa de tal método, que desarrolla detalladamente todo un *corpus* analítico de exploración textual. Y es que para este estudioso la intertextualidad puede ser verbal o no; distinguiendo en la primera dos tipos de relaciones: la intertextualidad (interna) y la extratextualidad (externa). El autor se refiere a intertextualidad externa cuando el mecanismo intertextual abarca autores diversos, y a la interna cuando se afectan textos del propio autor; de forma tal que la intertextualidad interna se manifieste a través de la cita, la alusión y la reescritura, mientras que la externa puede ser endoliteraria y exoliteraria. La inserta en el ámbito literario (endoliteraria) se reduce a la cita y a la alusión; y la exoliteraria contiene textos no literarios, frases hechas y “voces sin rostro” (esta última categoría hace referencia a ciertas secuencias dialogadas insertas en algunos exponentes de

²⁰ José Enrique Martínez Fernández: *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 2001, pp. 10.

²¹ *Ibidem.*, pp. 74.

la poesía actual, que producen la sensación de un «cuerpo extraño dentro del cuerpo total del poema», y que concuerdan con la quiebra del sujeto poético postmoderno).²²

Al referirse a los intertextos presentes en el texto literario, este autor anuncia acertadamente la aparición de dos nociones de suma importancia para el logro de una cabal significación semántica de los mismos: la descontextualización y la recontextualización²³. E igualmente Martínez Fernández establece una subdivisión entre intertextos marcados y no marcados, donde los primeros –según su declaración–, son aquellos que hacen uso de la letra cursiva, las comillas o las mayúsculas; y los segundos, los que prescinden de tales especificaciones. En cualquier caso:

La explicitud de la cita facilita el juego intertextual (otra cosa es si lo enriquece o no) y orienta decididamente hacia esa lectura cómplice o suspicaz que supone la intertextualidad. El reconocimiento del intertexto es necesario en las ocasiones en que el nuevo texto se ofrece como asunción o como réplica de un texto previo. La asunción cobra muchas veces forma de homenaje; de réplica, de disentimiento.²⁴

De manera general, aunque varios han sido los criterios, concepciones o posturas abordadas, podemos ultimar que la intertextualidad se refiere a un concepto amplio que hace referencia a las relaciones o nexos existentes entre textos (sean coetáneos o no); y que a su vez se manifiesta como un fenómeno textual que pone en evidencia la relación entre tradición y renovación, aspecto medular para la presente investigación. También es pertinente señalar que la intertextualidad no es exclusiva de la literatura, sino que constituye todo un fenómeno cultural que se generó como concepto a partir de las teorías bajtinianas referidas a la Dialogicidad, si bien es un fenómeno tan antiguo como la humanidad misma.

En otro orden, es válido reiterar que el cuento objeto de análisis deviene importante reflexión sobre la literatura y el estatuto de su ficcionalidad con sus consiguientes

²² Ídem., pp. 81-82. (En los anexos referiremos en un esquema detallado, esta propuesta operativa para una mejor comprensión de la misma).

²³ El autor ve estas categorías en un doble proceso, de manera que la descontextualización posibilita que el intertexto se aisle de su contexto textual y situacional originarios; mientras que en la recontextualización se produce la adquisición de nuevos valores, aunque siempre en relación con el significado previo; en este sentido, tiene una importancia radical el reconocimiento del intertexto por parte del lector.

²⁴ Ídem., pp. 98.

implicaciones en la sociedad contemporánea; lo que exige el establecimiento de un nexo coherente entre intertextualidad y ficción literaria. Para ello es necesario reconocer inicialmente que el lenguaje literario aunque no siempre se caracteriza por presentarse como un producto estilizado y trascendente destinado a la perdurabilidad; exige una tradición en la que sustentarse, ya que no se valora de forma inmanente y autónoma. De ahí que actualmente la intertextualidad se haya erigido casi como una propiedad de todo texto literario, y por ende, ficcional (ya sea en mayor o menor medida). Y es que la ficción literaria se manifiesta como una actualización de significados y sentidos que a su vez forma parte de una red de significados inserta en la tradición, pero que se individualiza de esta. Por ello ficción e intertextualidad, cual dúo inexpugnable, hacen que la literatura se reinvente a sí misma a la vez que modifica o reelabora continuamente nuestra experiencia concreta del mundo.

1.2 Códigos de la ficción

A través de los siglos, en el orden de la estética, se han manifestado conjeturas diversas y hasta contradictorias con respecto a la ficción. Vale recordar que la misma es anterior a la escritura o al mundo que hoy conocemos; y que se trata de un producto natural y originario de la imaginación humana.

Platón al referirse a la creación poética, concebiría esta como la confección de una imagen que no es simple copia, pues la imitación para él consistía en el ocultamiento del poeta en su imagen creada.²⁵ Y por su parte, su discípulo Aristóteles insistió en la imitación o *mímesis* como la representación de lo universal que es posible y verosímil, pero que jamás es copia. Es decir, Aristóteles concibe la ficción como una correspondencia entre la imagen creada de manera imitativa por el poeta y lo universal de la realidad; y con ello establece el germen de todas aquellas concepciones que aún en la actualidad, apuestan por los nexos entre realidad y ficción.

El artista puede, en opinión de Aristóteles, representar la realidad tal como se le presenta, pero también como la presenta la tradición, la opinión pública, el mito, etc.; y más aún, tal como ella debería ser, y afirma: «El arte imitativo se funda, pues, según dijimos al

²⁵ Platón: *La República*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1993, pp. 91.

comienzo, en las tres diferencias siguientes; en el medio por el cual, en el objeto que y en el modo cómo se imita».²⁶ De manera que ficción como *mimesis* es modelo, representación de la realidad por medio, o desde la conciencia del hombre como sujeto social; e implica lo posible, lo universal, aunque no exactamente lo real. Por ello Aristóteles comentó:

Lo universal es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario... Lo particular es lo que hizo o padeció Alcibíades... En lo relativo a la comedia esto resulta ya evidente, pues al construir (los poetas) los nombres que se les ocurren y no tratan, como los poetas yámbicos, de los individuos. En lo que toca a la tragedia, por el contrario, conservan nombres reales. La causa de ello es que lo posible resulta verosímil. Las cosas que no suceden no las consideramos posibles, pero las que suceden es obvio que lo son, ya que si fueran imposibles no sucederían.²⁷

Para el filósofo todas las obras literarias copian de la realidad de acuerdo con el principio de la verosimilitud, siendo esta la diferencia sustancial entre la literatura y la historia a partir de que esta copia las cosas que han sucedido y aquella las que podrían suceder. Es necesario insistir en que Aristóteles no enuncia que la literatura debe ser la imitación del mundo real, sino la imitación de las “acciones de los hombres” en el sentido de lo posible y universal que ellas encierran; y es acaso esto lo que posibilita que lo verosímil tenga espacio en la literatura.

El estudioso Blas Matamoro ha señalado: «De algún modo, el problema de lo verosímil en Occidente es una insoluble vacilación entre lo posible y lo deseable, entre un cálculo de probabilidades hecho por la ciencia y la infinitud de alternativas que el deseo instala en los significantes»²⁸. Sin referirse específicamente a la verosimilitud en la literatura, Matamoro se apropia del sentido de lo verosímil por cuanto aprehende en parte su singularidad.

Retomando a Aristóteles, es imprescindible insistir en que sus concepciones han sido punto de partida para posteriores teorizaciones sobre la ficción, siendo estas consideradas como ejes básicos para el discernimiento de la creación literaria. Sin embargo, desde su

²⁶ Aristóteles: *Poética* (Traducción Ángel J. Capelletti), Pensamiento Filosófico, Monte Ávila Editores, S.A., Caracas, Venezuela, 1991, pp. 1448 b.

²⁷ *Ibidem.*, pp. 10.

²⁸ Blas Matamoro: «La verosimilitud: historia de un pacto», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (no. 444), Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, junio–1987, pp. 84.

promulgación las teorías aristotélicas han sembrado, tanto seguidores como detractores. En el Renacimiento grandes figuras retomaron sus ideas, y entre ellos destaca Miguel de Cervantes, quien se alió al movimiento neoaristotélico que conjuntamente con la relectura aristotélica de Horacio dominaba la reflexión teórica sobre la literatura en la España de esos años. Paradójicamente, la Edad Media había borrado los límites de lo real y lo irreal o lo inverosímil, sobre todo con las narraciones de las vidas de santos y los libros de caballería; y Cervantes, muy consciente de los límites del concepto de verosimilitud, arremete contra esta situación en una parodia a la realidad española. Al respecto, Matamoro también señala:

En estos años, el vocabulario tiende a identificar la ficción con la imitación (en sentido horaciano: mimetizarse con los maestros). Por aquí, Cervantes permite matizar: nunca la imitación repite el modelo, siempre lo traiciona y lo parodiza, acaso porque la historia castiga en el tinglado de la farsa cualquier intento de representación. Y la parodización de los géneros novelescos en *El Quijote* así lo prueba. De algún modo la verosimilitud de la parodia proclama la inverosimilitud del modelo, o la instituye al parodizarlo.²⁹

Por su parte, –y retomando el asunto de las relaciones o nexos entre ficción y realidad– el poeta y crítico literario español Luis García Montero ha ofrecido otros criterios sustanciales al sostener que:

Es verdad que utilizamos la ficción para iluminar o camuflar nuestra realidad. De ahí que nuestra capacidad de ficción solo puede formarse al mismo tiempo que nuestro sentido de la realidad, y de ahí que madurar signifique aprender a distinguir entre los recintos murados de la ficción. [...] Solo una conciencia clara de la autonomía de la ficción y de los sucesos reales permite servirse de la ficción para iluminar la realidad y apoyarse en la realidad para otorgarle sentido y verosimilitud a la ficción.³⁰

Con ello García Montero se refiere a la literatura como un proceso en el cual se refleja y refracta la realidad, de manera tal que no se presente cual mera copia sino como una

²⁹ *Ibidem.*, pp. 88.

³⁰ Luis García Montero: «Palabras de honor», en *Impresiones sobre El Quijote. Lecturas andaluzas en su cuarto centenario*, Granada, Junta de Andalucía, 2006, pp. 117.

transformación creadora de la misma.³¹ Pero otro estudioso, el teórico postestructuralista Víctor Antonio Bravo, postula que ficción y realidad se constituyen como entes independientes, sobre todo a partir del establecimiento de una supuesta *alteridad* –que entiende como la representación de dos ámbitos distintos e interrelacionados, y que supone a su vez una frontera que separa cada territorio–; si bien no ha dejado de reconocer que el ámbito de la ficción siempre existe en relación indisoluble con el ámbito de lo real. Para Bravo tal nexo posee fundamentalmente dos vías de representación: en la primera, la ficción intenta transparentarse para en su lugar dar paso a lo real; y en la segunda, la ficción se identifica con un verosímil que se identifica con lo real. Con esto la ficción, según sus criterios, adquiere y demuestra su razón de ser: existe porque expresa lo real al constituirse en su verosímil.³²

Más atinadamente, en la última década del siglo XX el escritor y ensayista español Juan María Calles Moreno en su tesis doctoral «La modalización en el discurso poético»³³, se dedica a profundizar en lo concerniente a la relación entre la comunicación literaria y el estatuto de la ficción. El autor se aventura en la misma a través de un recorrido crítico que contempla diferentes criterios o abordajes teóricos que este tema ha suscitado, sobre todo en el ámbito de la creación poética; objeto último de su análisis. Partiendo primero, de que la discusión sobre el estatuto ficcional de la literatura es acaso uno de los conflictos más acuciantes de la teoría literaria contemporánea; y aduciendo finalmente que la obra artístico-literaria se define como un discurso de ficción frente al discurso natural, y que es en definitiva, un género ficcional en sí mismo; Calles justifica su acercamiento a tal temática y se da a la tarea de comprobar si realidad y ficción suponen estatutos comunicativos diferenciados. Es preciso destacar que Calles asume positivamente a Aristóteles en cuanto a las concepciones de este referidas a la ficción, con lo que valida dichas nociones científica y operativamente al adherirse a ellas desde su contemporaneidad.

³¹ Sin embargo, también se han manejado criterios que arremeten contra la anterior idea. Al respecto es posible hallar concepciones como las de Margarita Schulltz, quien concibe la ficción como una mentira no teniendo en cuenta que esta es representación de lo universal, de lo general, aunque a nivel de determinados discursos y géneros no se excluya lo singular.

³² Víctor Antonio Bravo: *La irrupción y el límite*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 65.

³³ Juan María Calles: *La modalización en el discurso poético*, Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1997, en <http://visvives.com/servlet/SirveObras/.../009402-1-pdf>.

En su epígrafe dedicado al discurso ficcional, Calles reconoce que la caracterización del lenguaje literario desde el concepto de ficcionalidad halla su origen en Aristóteles, y asume que esta condición puede ser analizada bidireccionalmente: por una parte, se refiere al proceso mismo de la comunicación y al carácter retórico que le es inherente (deshablamiento comunicativo y hablar ficticio); mientras que por otra, relaciona la obra literaria y la realidad extraliteraria.

De manera general, Juan María Calles va ofreciendo, entre el análisis crítico a otros autores; sus propias reflexiones, que se dirigen a concebir el surgimiento de la ficcionalidad del discurso literario a partir de su ubicación en el contexto de su situación comunicativa. También examina que el discurso ficticio puede abarcar, tanto estructuras verbales como poemas, novelas, guiones de teatro, (lo que habitualmente es llamado literatura); a la vez que incluye otras, como ciertas actuaciones lúdicas de los niños o algunos anuncios publicitarios. Igualmente argumenta:

El concepto de ficción tiene una naturaleza puramente discursiva, no ontológica, y constituye un ámbito de uso de la lengua específico marcado por una especial contextualización y un uso especial del esquema y acto comunicativos, que afecta a la ubicación y entidad de los participantes en el acto mismo de la comunicación. Se trata de una compleja relación cambiante a lo largo de la historia y que se rige por un sistema de convenciones. [...] El discurso ficticio ofrece la posibilidad de utilizar el discurso natural incluso para intentar decir lo “indecible”. En el discurso ficticio, entre el lector y el autor comienza una relación especial que está regida por suposiciones, obligaciones y responsabilidades diferentes a las de un enunciado natural [...]. Cervantes nos ofreció el ejemplo más claro y “canónico” de toda la literatura universal en *El Quijote*. Somos conscientes de que tanto el discurso natural como el ficticio son categorías funcionales que suponen un complejo sistema de transacciones entre los interlocutores del proceso. Sabemos que tras toda transacción lingüística hay una transacción social, y en todo discurso literario hay primero un intercambio lingüístico.

Calles finalmente establece como una necesidad el atender a la función estética del discurso ficticio, ya que la interpretación del mismo es más placentera en cuanto escapa a las presiones pragmáticas que exige la interpretación del discurso natural; y que este

también ofrece la posibilidad de otras formas de percepción y cognición al margen de la propia interpretación. Sin dudas, sus teorías señalan ineludibles puntos de contacto con la teoría aristotélica, sobre todo en lo referente a la ficción como una relación entre realidad e imagen creada.

Desde otro ámbito, el intelectual puertorriqueño Melvyn Torres no ha obviado en sus estudios el problema de la «verdad» en el texto narrativo, que según él se entiende a la luz del concepto de ficción. De esta temática entre otras se ocupa en el capítulo «Conceptos sobre el relato, ficción y género testimonial» en su libro *Contar el tiempo. Aproximaciones a la narrativa de Pablo de la Torriente Brau*. En la labor de dilucidar tal conflicto, Torres recrea importantes criterios de otros autores en los cuales se basa y apoya; entre estos destacan las sustanciales contribuciones de Cesare Segre y José Pozuelo Yvancos. Del primero comenta:

Para Cesare Segre, “El hecho es que la literatura, especialmente la narrativa, crea simulacros de la realidad; incluso si no existen los hechos que expone, son isomorfos de hechos acaecidos o posibles; del mismo modo, evoca personajes que se mueven en el teatro de la vida”. Piensa Segre que el dilema no es entre “verdad verdadera” y la “verdad ficticia” sino cuál es la distancia que separa una de la otra.³⁴

Respecto a Yvancos, el intelectual caribeño cree oportuna la reproducción de las sentencias iniciales de su libro *Poética de la ficción* (1993), con el objetivo de esclarecer que la ficción acaba refiriendo –de forma ineludible–, ya sea directa o simbólicamente, a la experiencia real del lector:

La cuestión de la ficción literaria puede comenzar a entenderse cuando nos resistamos a la tradicional e ingenua contraposición de la literatura/realidad como dos esferas independientes y en la que la literatura supusiera una “versión” más o menos cercana a lo real, los hechos, la historia. Veremos cómo es difícilísimo aprehender un concepto de realidad que en sí mismo no implique elementos de ficción.³⁵

Las teorizaciones que sobre la ficción se han atendido en estas reflexiones dan lugar a que ya sea posible asumir deliberadamente una dirección teórico–metodológica sobre la

³⁴ Melvyn Torres: *Contar el tiempo. Aproximaciones a la narrativa de Pablo de la Torriente Brau*, Ediciones *La Memoria*, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2006, pp. 58.

³⁵ *Ibidem.*, pp. 60.

que sustentar esta investigación. La misma estará encaminada a concebir la ficción en su condición de representación artística de la realidad, es decir, no como una realidad otra ni como simple copia. Y es que precisamente la ficción constituye un tipo de discurso que desde las concepciones que sobre ella esgrimiera Aristóteles tiene como una de sus facetas más significativas: la relación entre realidad e imagen creada, fundándose además como una de las sendas más originales de reafirmación creadora del sujeto social ante su propia identidad. Los gérmenes de dicha línea sobre la ficción provienen específicamente de las concepciones aristotélicas sobre la *mímesis* como representación de lo universal que es posible y verosímil; siendo esta teoría heredada por numerosas figuras que se cuentan, desde Cervantes hasta más contemporáneamente Juan María Calles, lo que demuestra su actualidad y pertinencia.

Para adentrarnos en el fantástico, tema que ha propiciado una amplísima bibliografía teórica; es imprescindible tener en cuenta que como expresión de la ficción y también como cualquier otro discurso, se realiza en la práctica artística de los diferentes autores, de modos diversos; y que porta además pensamientos o sentimientos en correspondencia con su sujeto creador y su contexto sociocultural, aunque mediante el empleo de distintos recursos viole la lógica de lo posible.

1.2.1 El fantástico: una expresión de la ficción

El cuento fantástico contemporáneo se caracteriza por la narración de acciones cotidianas, comunes y naturales, que en un determinado momento da paso a un hecho sorprendente o inexplicable que entre otros procesos, provoca un estado de desconcierto en el lector. Para una mejor comprensión del fenómeno se hace pertinente entonces el discernimiento del fantástico como género.

De forma general, en su acepción amplia, se han establecido tres expresiones fundamentales del fantástico: lo maravilloso, la ciencia ficción y lo fantástico propiamente dicho, aunque todavía se debate la inclusión o no dentro del fantástico del realismo mágico y lo real maravilloso; y aún se encuentran criterios que cuestionan incluso aquella subdivisión. Al respecto podríamos contar con las consideraciones de Arnaldo Toledo, quien en su estudio *Exploraciones en la zona fantástica*, –excluyendo de su material investigativo la literatura de ciencia ficción y los cuentos maravillosos para niños–,

abordara críticamente las más reconocidas concepciones que el tema ha propiciado, así como el desarrollo de la literatura fantástica en Cuba; ofreciendo además importantes discernimientos en cuanto a los nexos existentes entre la literatura fantástica y la realidad.

Y es que al referirse a lo sobrenatural (característica que para muchos críticos justifica la aparición del hecho fantástico), el autor alega acertadamente las diversas funciones que esta categoría ejerce en la realidad, y aclara que su origen no se debe legítimamente a la creación literaria y que mucho debe la invención fantástica a la fantasía popular. Por lo que más adelante afirma, muy acertadamente, el académico Arnaldo Toledo:

Con ello lo fantástico deja de significarse solo como una historia ficticia, un relato de acontecimientos caprichosos, un “romance” en el lenguaje anglosajón, para mostrarse como algo emergido de la propia realidad del hombre, profundamente enraizado en la vida, y por tanto, en ese sentido, extraordinariamente significativo, revelador y “real”.³⁶

Hay que dilucidar por tanto que el fantástico, aún cuando es una expresión de la ficción, constituye un discurso que conforma imágenes en las cuales se rompe con el código esencial de la ficción que concibió Aristóteles al infringir su correspondencia con la *mímesis*, y por tanto, con la verosimilitud. Sin embargo, puede estar en función de una concepción racionalista del mundo que reconoce el poder de la imaginación, y asumir de esta forma una actitud crítica y reflexiva ante la realidad. Atendamos pues, en las siguientes líneas, a tan significativa y no menos compleja circunstancia a través del oportuno bosquejo de algunas de las más reconocidas consideraciones teóricas sobre el tema, y a otras que si bien no se han instituido como tal, ofrecen importantes pautas para nuestro estudio.

Ineludible es entonces la mención a Tzvetan Todorov, quien a finales de la década del 60 del pasado siglo con su *Introducción a la literatura fantástica* legó una obra que se ha instituido como un obligatorio punto de partida para posteriores teorizaciones sobre lo fantástico. Partiendo a su vez de las teorías de Caillois y Vax y tomando en gran medida las ideas sobre lo siniestro de Freud, este francés de ascendencia búlgara intenta construir un modelo del hecho fantástico en sí, desde una concepción estructuralista que a la vez converge de cierta manera con la hermenéutica y la Estética de la recepción. Inicialmente

³⁶ Arnaldo Toledo: *Exploraciones en la zona fantástica*, Ediciones Capiro, Santa Clara, Cuba, 2006, pp. 84.

comenta: «La expresión “literatura fantástica” se refiere a una variedad de la literatura o, como se dice corrientemente, a un género literario»³⁷ por lo que se vuelca a descifrar la naturaleza de los géneros literarios, y por tanto, a demostrar la pertenencia del fantástico a tal categoría. De manera general, para Todorov lo fantástico se basa esencialmente en la vacilación del lector, lo que considera una condición “facultativa” cuando una vez identificado con el personaje y ante un suceso extraño; se le presenta una importante disyuntiva:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos [...]. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre.³⁸

A lo largo de su exposición, Todorov hace uso de varios supuestos conceptuales como ‘realidad’, ‘imaginación’ y ‘sobrenatural’, a la vez que se dedica a caracterizar las relaciones entre lo fantástico, la poesía, y la alegoría. En este recorrido, distingue entre lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, situando la división de estas posibilidades en la duda del lector; de manera que se constituyan como subgéneros no excluyentes. Según su criterio, –y resumiendo– quien mantenga la duda sobre la naturaleza de ciertos acontecimientos que parecen salirse de lo normal, está en el ámbito de la literatura fantástica; si esta duda se disipa, se cae en el terreno de lo extraordinario (si son hechos naturales) y en lo maravilloso (si son sobrenaturales). Este modelo que dilucida estas tres expresiones del hecho fantástico es un aporte esencial para el mayor entendimiento de la inmensa producción literaria de tipo fantástica; aunque es criticable la delimitación de estas expresiones en un elemento extratextual.

Ahora bien, si no es menos cierto que son muchas las reconvenciones que se le pueden conceder a las teorías esgrimidas por Todorov en esta obra, no caben las dudas al reconocer

³⁷ Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica*, PREMIA editora de libros, México, 1981, pp. 3.

³⁸ *Ibidem.*, pp. 13.

que la mayoría de los teóricos que se han acercado al tema parten de estas consideraciones para esbozar sus propios criterios. Tal es el caso de Harry Belevan, que si bien critica algunos aspectos de las concepciones o actitudes de Todorov como su afán por penetrar en la representatividad de lo fantástico (a través de los efectos, causas, modalidades, formas y temas) y no en su esencia; también lo retoma al citarlo en varias ocasiones.

Este autor se propone establecer una narratología fantástica y consiguientemente a esto, una preceptiva general de lo fantástico a través de una metodología estructuralista. Belevan ofrece entonces importantes reconsideraciones sobre el hecho fantástico, por solo citar una sería oportuno recordar que habla de una literatura “de expresión fantástica”, no de una “literatura fantástica”; dadas algunas dificultades que esgrime para codificar lo fantástico propiamente dicho.³⁹ Para él, lo fantástico no constituye un lenguaje porque pertenece al mundo de lo imaginario, y al respecto aduce:

...lo fantástico no se encuentra, como epistema, en ninguna de sus manifestaciones, sino en un equilibrio muy particular de escritura y de ambientación, en eso que hemos llamado operativamente una *descriptura* fantástica.⁴⁰

Para Belevan, la *descriptura* es un cierto tipo de ambigüedad, que aparece debido a que lo fantástico se halla inscrito de forma permanente en la realidad y en ella se presenta como “un atentado, como una afrenta a esa realidad que lo circunscribe”. A diferencia de Todorov, este autor sostiene el criterio de que lo fantástico no se corresponde con género literario alguno, sino que surge como un elemento eminentemente reflexivo que existe en la medida en que se tiene conciencia de su aparición.⁴¹ Este autor esboza además una relación coherente entre la literatura de “expresión fantástica” y la realidad. Precisamente, la remisión directa a la correspondencia entre ficción y realidad extratextual caracteriza a algunos de los más estimables enunciados que postula Belevan; quien asegura que: «La obra de expresión fantástica es pues, al mismo tiempo, función y paralelo de las actitudes

³⁹ Belevan alega que el autor de una obra de tipo fantástico, también tiene el derecho de emplear cuanto procedimiento o mecanismo de escritura considere más conveniente o eficaz para comunicarse.

⁴⁰ Harry Belevan: *Teoría de lo fantástico: Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1983, pp. 79.

⁴¹ Entre las razones que alega Belevan para eximir a lo fantástico de constituirse como género literario se encuentran las siguientes: no puede haber “escogencia fantástica” en el autor; y lo fantástico carece de geografía y de historia, de ahí la no necesidad de situarlo en algún contexto referencial de civilización.

intuitivas de la realidad y por eso expresa [...] un cierto equilibrio de todas esas actitudes»; y más adelante: «Lo fantástico es una escala de la realidad por la que transitan autor y lector...». ⁴² Con ello, también Belevan se circunscribe a la línea de pensamiento que, desde Aristóteles, ha vislumbrado con certeza el nexo inexpugnable existente entre realidad y ficción.

Otro aspecto importante a tener en cuenta, y en consonancia con el actual estudio, es el referente al carácter verosímil o no del relato fantástico. Al respecto alcanzan una importancia medular las concepciones de Arturo García Ramos, quien al analizar el desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano reconoce que desde otra perspectiva, este se propone profundizar en la significación del mundo circundante fungiendo como una metáfora o alegoría del mismo. Reconoce igualmente que «lo interesante respecto al cuento fantástico es advertir en qué medida depende este de la realidad, o bien, preguntarse si puede prescindir por completo de ella». ⁴³ Es que para este autor, la ficción no constituye un vehículo para escapar de la realidad cotidiana sino un instrumento para expresar lo que la literatura realista no alcanza a mostrar, y se aventura a asegurar que por su valor de metáfora de la realidad la literatura fantástica trae consigo una visión más compleja de lo real. ⁴⁴

Contrario a lo que muchos otros críticos han asegurado, García Ramos sostiene que es el cuento fantástico más verosímil que cualquier otro género. Asume entonces que lo verosímil alude a que lo representado tiene alguna relación con lo real en el sentido de que la verosimilitud atañe a aquello que es posible; y también a que lo verosímil ha de definirse en su significación en el sentido de sus nexos con lo que es creíble, y por tanto aprobado, para la opinión pública; aunque en la práctica el autor no aclara lo suficientemente esta creencia. Y señala:

⁴² *Ibidem.*, pp. 119-120.

⁴³ Arturo García Ramos: «Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano», en *Anales de la literatura hispanoamericana*, (no. 16), Cátedra de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1987, pp. 82.

⁴⁴ Al respecto, también añade: «El lector debe reconstruir una realidad abolida en su lectura, no puede volver a enfrentarse de igual modo con su entorno; se ha cuestionado la realidad no en un caso excepcional, sino en todos los casos o en los casos menos excepcionales, más habituales, y una vez acabada la lectura, lo fantástico permanece en tanto que permanece la duda sobre qué sea lo real».

Lo verosímil afectaría al cuento fantástico en la medida en que este necesite ser creído por el lector, simula ofrecernos una ficción como realidad o es verosímil en sí mismo porque se ajusta a leyes que son propias de su género, sin fisuras que afecten a su unidad.⁴⁵

De cualquier modo es necesario aclarar que un cuento, sea o no fantástico, no se propone establecer una determinada verdad, sino que puede aproximársele a través de un verosímil cuya percepción dependerá siempre, y en gran medida, de la habilidad que manifieste el relato. Por tanto, poco constriñe al texto literario su filiación o modalidad genérica, sino la coherencia de los elementos que este incluya.

Ahora bien, también es necesario apuntar que se han establecido posiciones que subvierten o distorsionan cualquier relación entre el texto fantástico y la realidad. Un ejemplo fehaciente de ello se aprecia en las consideraciones del ya referido Víctor Bravo, quien además de reconocer que la literatura fantástica surge como una propuesta estilística que halla sus antecedentes en los inicios mismos de nuestra cultura, y más explícitamente en el contexto de las propuestas románticas; al referirse a los rasgos de expresión de lo fantástico, asevera que en la producción narrativa de esta índole se supone la puesta en escena de dos ámbitos divergentes. Tales recintos se configuran, primero, en la ficción respecto a la realidad o sus correlatos, (dígase el sueño respecto a la vigilia, el doble respecto al yo); y segundo, en un límite que los separa e interrelaciona; siendo precisamente la transgresión de ese límite lo que provoca la producción del hecho fantástico.⁴⁶ Con ello, este teórico obvia que ficción y fantástico no constituyen una negación de la realidad ni una ausencia total de realismo.

Sin embargo, Víctor Bravo ofrece además una serie de pautas o momentos del hecho fantástico narrativo que muy bien se avienen y confirman al analizar el cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.». Para él, la producción de lo fantástico supone cierta escenificación del mal, entendido en un sentido más funcional que ético; y luego la posibilidad de que el límite sea restituido a través de varias formas de racionalidad, como son: la revelación de equívocos, la creación de un sentido poético o alegórico, y la aparición de formas narrativas policiacas o referentes a la ciencia ficción. El estudioso

⁴⁵ *Ibidem.*, pp. 91.

⁴⁶ Víctor A. Bravo: *La irrupción y el límite*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 39.

igualmente confirma la posibilidad de que la racionalidad esté presente desde el primer momento, y lo fantástico persista o se imponga ante toda reducción racional.

Por su parte, la autora Flora Botton Burlá en su libro *Los juegos fantásticos*, resume teóricamente las distintas concepciones aportadas, así como las características generales de esta categoría. Esta autora sustenta la concepción de que lo fantástico se halla en suspenso entre lo extraordinario y lo maravilloso, rompiendo así, en muchas ocasiones, el débil equilibrio en que se encuentra. También señala la presencia de determinadas características de un texto para provocar en el lector “el sentimiento de lo fantástico”, como son: la ambigüedad, la duda, la transgresión del mundo presentado...; a la vez que aclara la no existencia de temas específicamente de índole fantástica, pero sí ciertos motivos que suelen prestarse con mayor frecuencia y facilidad a ser tratados dentro de este tipo de literatura. No obstante a esto, abordar lo fantástico para Joseph Tyler implica necesariamente el examen de los supuestos temas que han caracterizado y nutrido la literatura fantástica, tales como: el alma en pena que sufre por castigo o venganza, la personificación de la muerte, la “cosa” indefinible que mata, la acción de diferentes figuras inanimadas, la inversión de los dominios del sueño y la realidad, la transformación de objetos...; a la vez que afirma que lo fantástico se relaciona con distintos discursos, lo que obliga a precisar las fronteras entre los mismos.⁴⁷ Ante la exposición de estos temas de índole fantástica que ofrece Tyler, es válido hacer un alto y reconocer que es esta un área muy discutida y controversial incluso desde la nomenclatura misma que se emplee en cada caso. Por ejemplo: en 1949 Borges expondría en una conferencia lo que consideraba –resumidamente– como las cuatro *estrategias* básicas de las narraciones fantásticas: la obra dentro de la obra; los cruces entre realidad y sueño; el viaje en el tiempo y el vasto mundo del ensueño.⁴⁸

Ahora bien, la relación de la literatura fantástica con la realidad extratextual –como la de toda ficción–, ha sido un elemento clave en el estudio de esta modalidad literaria; y tal nexo, si bien se ha transparentado en las concepciones críticas de la mayoría de los autores abordados, halla acaso su momento más álgido en cuanto a su debate y consideración en épocas contemporáneas. Ejemplo de ello es el estudio que realizara David Roas a razón de

⁴⁷ Joseph Tyler: «Lo fantástico y sus fronteras en Julio Cortázar», en *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla, Benemérita, Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 259–260.

⁴⁸ Pablo Brescia: «Borges contrabandista: fantástico, policial y operaciones de lectura» en *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla, Benemérita, Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 235–243.

su participación en el *Tercer Coloquio Internacional de Literatura fantástica* celebrado en el año 2001, titulado «Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable». En el mismo, Roas defiende el carácter esencialmente reflexivo de la literatura fantástica cuando afirma:

El gran efecto de lo fantástico es provocar, y por tanto, reflejar la incertidumbre de la percepción de lo real [...] Por tanto, no podemos mantener nuestra recepción limitada a la realidad intratextual cuando nos enfrentamos con un relato fantástico. Relacionando el mundo del texto con el mundo real se hace posible la interpretación del efecto amenazador que lo narrado supone para las creencias respecto a la realidad empírica.⁴⁹

Roas continúa con la concepción –difundidísima– de la aparición del hecho fantástico entendida como cierta transgresión o amenaza, pero con la noción de que esta es empleada con el fin de intensificar el efecto moral de la historia sobre el lector. Y es que para el autor la función primera del texto fantástico es precisamente: ‘transgredir’; por ello considera que cuando esta transgresión desaparece o pasa a un estado secundario, el relato no puede ser considerado fantástico.

También afirma que la cualidad fantástica de un texto no es nunca apriorística sino que se percibe a medida que avanza la lectura. A diferencia de Todorov, contrapone el mundo fantástico al mundo maravilloso, por cuanto este último se presenta, desde un inicio, como un mundo inventado donde cualquier cosa puede suceder; mientras, el mundo que se construye en el texto fantástico ofrece claros signos que pueden ser interpretados a partir de las experiencias del mundo “real” que tiene el lector.

Pero acaso lo más significativo de los distintos criterios que esgrime Roas en correspondencia con el objeto de estudio de este trabajo de diploma, es su idea de que para definir el fantástico como género es necesario contrastar el mundo del texto con el contenido sociocultural que vive el lector; y que, por tanto, es pertinente llevar a cabo una lectura referencial de los textos fantásticos para ponerlos siempre en relación con el contexto extratextual que este vive. Por ello asegura: «El discurso fantástico es, como

⁴⁹ David Roas: «Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable» en *Odiseas de lo fantástico*, Ana María Morales, José M. Sardiñas (edit.), Tercer Coloquio Internacional de Literatura fantástica, 2003, pp. 41.

advierte Roberto Reis, un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida como construcción cultural». ⁵⁰ De esta forma, Roas concibe que la literatura fantástica tiene, como fin último y distintivo, el provocar la duda en el lector sobre su realidad y su identidad misma. ⁵¹

En consonancia con esto, se ha considerado que la endeble frontera que separa ambos espacios –el real y el fantástico–, y las inevitables sugerencias que se derivan de dicho contraste, impiden cualquier tipo de interpretación unívoca pues la obra de corte fantástico, vital y compleja, permite acercarse a ella desde múltiples perspectivas que también tributan a cierto anhelo de verosimilitud. Por lo que es posible dilucidar que es el fantástico una de las expresiones más genuinas de la ficción, que no implica necesariamente una ruptura con la realidad aunque se exprese en imágenes no verosímiles o no posibles; pues tal y como lo concibe David Roas puede remitir a la lógica de la realidad sociocultural. Igualmente se ha concebido que tratar el fantástico como otra realidad, tal como propone Víctor Bravo, obvia las incuestionables implicaciones que asume el texto fantástico en relación con una realidad que nos es otra que la que conocemos.

1.3 Conclusiones parciales

Tratados los conceptos *intertextualidad* y *ficción*, (y como parte de esta última, el *fantástico*); podemos asumir ya una concepción de cada uno de ellos que aún –teniendo nuestros puntos de vista en consideración–, lo abordado sobre los mismos; y reconocer inicialmente la validez actual de la teoría aristotélica de la *mímesis*. De esta forma, en nuestra investigación se ha estimado la intertextualidad cual proceso que aglutina los dominios de la tradición y la renovación en la obra literaria, como una manera de

⁵⁰ Ídem, pp. 47–48.

⁵¹ Merino ha comentado también: «Creo que la identidad es el gran tema de nuestro tiempo. La vertiginosa sucesión de noticias, ese conocimiento, bien que superficial, pero angustioso, de los sucesos cambiantes, la conciencia de lo relativo de todo, han hecho mucho más frágil nuestro apoyo en un centro, por pequeño que pudiera ser. Parece que no somos centro de nada, y que eso es irremediable. De ahí los intentos tantas veces irracionales de determinadas recuperaciones de identidad. En mi caso, la intuición de ese tema se une a otros aspectos: el del doble, el del apócrifo. Todos ellos serían variaciones sobre la pérdida de identidad y el intento de su recuperación por los caminos de lo imaginario». (Luis Mateo Díez: “José María Merino, el novelista como mediador”, *El Urogallo*, [núm.1], 1986, pp. 28). También el cuento a analizar encuentra importantes implicaciones en el conflicto de la pérdida de la identidad; véase que desde su título se nos presenta tal circunstancia al no ofrecernos nunca el nombre del personaje y solo sus iniciales.

aprehensión de la cultura; si bien ha sido previamente escogida como un eficaz método de análisis que se particulariza en el develamiento de las múltiples relaciones que se establecen entre los textos. Y asimismo la ficción es atendida en cuanto a su concepción de correspondencia entre la imagen creada y la realidad, como un modelo o representación de esta última, que halla entre sus códigos esenciales lo posible y lo universal como bien atestiguó Aristóteles; y el fantástico (dentro de ella), como una expresión o vía ficcional que aún desde sus manifestaciones no posibles y no verosímiles, alude a ineludibles nexos con el contexto sociocultural. Sin dejar de destacar que en consonancia con la concepción de ficción a asumir, el concepto de verdad tributa precisamente a la correspondencia entre el enunciado y la realidad.

Retomando la intertextualidad, y más específicamente las relaciones intertextuales a desentrañar en la ficción literaria correspondiente a «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.», se ha considerado más consecuente la filiación a la tipología intertextual expuesta por Nycz; quien concibiera las relaciones: texto–texto, texto–género y texto–realidad. Mas es pertinente precisar que estas no se asumirán de forma totalitaria dado que la integridad del texto demuestra que en este no se establecen vínculos puntuales con la realidad; sino más bien con la representación de determinadas actitudes que asume el ser social en su desarrollo, a partir de su desenvolvimiento en establecidas esferas de la actividad humana. De ahí que se halle de forma implícita, sobre todo, en la relación texto–género a analizar.

También es preciso señalar que si bien asumiremos el término *intertextualidad* no haciendo uso, por ejemplo, de la terminología desplegada por Genette, coincidimos en la distinción que el mismo realizara de la *metatextualidad*, a razón de que esta última no se limita al mero acto de la enunciación sino que expone reflexiones, sentimientos, pasiones... que suscita determinado referente en el autor. Además, la metatextualidad se asume en esta investigación como un fenómeno reflexivo en el campo de la enunciación y no como un fenómeno independiente, sino formando parte de los distintos tipos de relaciones intertextuales.

Es válido igualmente destacar que tanto el método a seguir como su procedimiento se ha desarrollado sobre la base de la integridad del cuento en cuestión. Por lo que atendiendo precisamente a dicha integridad semántica y estructural, juega un papel fundamental la

confrontación de las fuentes con los respectivos intertextos, en la búsqueda de los nuevos significados y sentidos generados a partir de la conciencia autoral.

Se impone insistir pues, en los nexos existentes entre ficción e intertextualidad dado que ambos conceptos alcanzan una trascendencia medular en la presente investigación. Y es que la ficción, como representación “creada” de la realidad por la creatividad artística del escritor, en su punto de encuentro con la intertextualidad dota al texto de un carácter profundamente connotativo que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva; porque es esta la matriz esencial y mediata de la obra literaria donde el lenguaje, si bien no se refiere directamente a ella al fundar una realidad propia de estructura y dimensiones específicas, manifiesta –muchas veces entre líneas– finas observaciones sobre el hombre y sus circunstancias en determinado orden sociocultural. Y es que escribir siempre ha significado una gran responsabilidad, por ello una reflexión o un análisis sobre el texto literario también implica una observación –desde el marco ineludible de la tradición y la cultura misma–, sobre cómo es posible comunicar algo nuevo desde lo que ya ha sido dicho de alguna otra forma.

CAPÍTULO 2

ANÁLISIS INTERTEXTUAL DEL CUENTO «TRES DOCUMENTOS SOBRE LA LOCURA DE J.L.B.»

2.1 Consideraciones previas

El cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» vio la luz en 1993 en la antología *El cuento español contemporáneo*, compilada y prologada por Ángeles Encinar y Anthony Percival. Desde su aparición ha sido considerado como una de las creaciones más representativas de la cuentística desplegada por José María Merino, por cuanto sintetiza e integra un conjunto de procedimientos narrativos, así como algunos de sus grandes temas (como el de los sueños y el del poder creativo e imaginativo de la literatura). Sin obviar que el argumento mismo del relato se desarrolla mediante el empleo de una serie de relaciones intertextuales donde la metatextualidad es rectora de todo el texto narrativo. Para llevar a cabo el análisis intertextual propuesto, en una primera instancia es imprescindible indagar en la obra cuentística de Merino y su consiguiente inserción en el ámbito literario español; con el objetivo de incidir directamente en las constantes de su quehacer artístico así como de propiciar una aproximación crítica a la figura de este escritor.

La narrativa española contemporánea se caracteriza por una pluralidad temática y estilística que se evidencia ante el acercamiento a su voluminosa producción, sobre todo a aquella que se presenta a partir de los años 80 del pasado siglo. Dicho período es conocido hasta los años 90 como el *boom* de la narrativa española, y en el mismo Merino ha sido considerado uno de sus principales exponentes. Con una diversidad realmente significativa, la producción desarrollada en esta etapa se erige como una de las más valiosas dentro del ámbito literario actual por su gran originalidad y el ímpetu inusitado que alcanzan sus creaciones. De forma general, se aprecia una tendencia a sentimentalizar el mundo, manifestándose una subjetividad y una introspección psicológica del ser humano en la reafirmación de su propia individualidad; se advierte igualmente que el discurso literario ambiciona la identificación con el público lector bajo la aparente comprensión de su singularidad; y en cuanto al estilo, se asume en ocasiones una delineada postura

posmoderna. Ángeles Encinar y Anthony Percival en el prólogo a *El cuento español contemporáneo*, trazan un breve pero esclarecedor panorama literario del desarrollo de este género desde la Guerra Civil hasta principios de la década del 90 del siglo XX. En su recorrido, anotan que a partir de los años setenta se ponen de manifiesto dos tendencias fundamentales dentro del cuento español: el interés por el mundo femenino y el carácter eminentemente reflexivo del relato⁵²; en esta última vertiente se ubica José María Merino, y si bien esta no es la única propensión típica del autor, es acaso una de los más relevantes dentro de su obra.

Como se ha manifestado, Merino es ciertamente uno de los autores más reconocidos de la promoción literaria española que se ha desarrollado a partir de la década del 70 del pasado siglo. Sus referencias biográficas señalan que su infancia y adolescencia transcurrió en León, aunque más tarde estudió Derecho en Madrid, y al término de su carrera ingresó en el cuerpo de funcionarios del Ministerio de Educación. Colaboró durante varios años con la UNESCO en proyectos para Hispanoamérica, y entre 1981 y 1989 llegó a ocupar la dirección del Centro de las Letras Españolas del Ministerio de Educación.

Merino se dio a conocer inicialmente como poeta, pero su abundante y prestigiosa obra narrativa ha eclipsado esta labor inaugural. Es necesario aclarar que su quehacer literario abarca un amplio espectro, ya que no se circunscribe únicamente a la novela, el cuento y la poesía; sino también a la leyenda, los libros de viaje y el ensayo; incluyendo además literatura para el público infantil y juvenil. De igual forma es reconocida su labor como articulista y conferenciante, como prologuista de diversos libros y antólogo de cuentos literarios y leyendas. Al acercarnos a su producción artística es apropiado afirmar, sin lugar a dudas, que es uno de los autores actuales de mayor prestigio, reconocido tanto por el público lector como por la crítica.

Su obra ha sido galardonada con importantes premios, entre ellos cuentan: el Premio Novelas y Cuentos en 1976 por *Novela de Andrés Choz*, su primera obra narrativa; y el Premio Nacional de la Crítica en 1986 por *La orilla oscura*. Con *Los trenes del verano –No soy un libro–* se le concedió el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1993. En el año 1996 su novela histórica *Las visiones de Lucrecia* alcanzó el Premio Miguel Delibes;

⁵² Ángeles Encinar y Anthony Percival (comp.): *El cuento español contemporáneo*, (Tercera edición), Editorial Cátedra, Madrid, 1994, pp. 26.

El heredero, en el 2004, el Premio de Narrativa Ramón Gómez de la Serna; y en 2006, *El lugar sin culpa* fue premiada con el Torrente Ballester. El volumen de cuentos *Días imaginarios* obtuvo el VII Premio NH de relatos en 2002 y en el 2007 *La glorieta de los fugitivos* se alzó con el prestigioso Premio Salambó. Toda su obra ha sido reconocida en el año 2008 con el Premio Castilla y León de las Letras, y en marzo de ese mismo año fue elegido miembro de la Real Academia Española de la Lengua ocupando el sillón “m”.

Ahora bien, el género cuento ha estado siempre muy presente en la trayectoria literaria de este escritor español, de hecho, él mismo ha enriquecido notablemente el panorama de la cuentística española durante las últimas décadas; por lo que se le considera uno de los mejores cuentistas españoles del último tercio del siglo XX y de la actualidad. Entre sus colecciones de relatos más reconocidos están *Cuentos del reino secreto* (1982), *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994) y *Cuentos de los días raros* (2004). En su obra, el cuento tiene como referente esencial el mundo castellano en que él se ha formado, fundiéndose lo local con lo universal; y a la vez apreciándose una reflexión eminentemente crítica ante la realidad inmediata.

El propio Merino ha declarado públicamente sus prerrogativas para escribir un buen cuento, y al respecto ha dicho: «A mi entender, un buen cuento necesita envolver su mundo en una luz peculiar, dotar a sus personajes de dones, actitudes o peripecias singulares y conseguir tal interés en la trama que el lector se sienta empujado insoslayablemente hasta el final. Que conste que no me estoy refiriendo solamente a los cuentos de corte fantástico. El cuento más realista del mundo debe trascender en su desarrollo escenarios, personajes y acciones para conseguir cierta palpitación arquetípica. [...] Me refiero al sentido de la narración pura en que lo sintético predomina sobre lo analítico, que tiende a la máxima expresividad en el menor espacio dramático posible y que, se plantee como se plantee el desenlace –quiero decir, con independencia de que el autor tienda a ser ambiguo o explícito–, resulte siempre un final exhaustivo, que concluye o, mejor, remata la intensidad de lo narrado. [...] los cuentos no toleran elementos accesorios. Todos los materiales del cuento tienen una función principal: de ahí la difícil concisión a que obligan, que no está

sólo en el empleo de las palabras, sino –sobre todo– en la previa selección de los motivos»⁵³

Varios son los estudios realizados que se dan a la tarea de abordar los recursos o estrategias ficcionales en su obra; de ellos es válido hacer mención de algunos aspectos que devienen constantes dentro de su ficción narrativa. Por ejemplo, Antonio Martínez Menchea hace alusión a una serie de oposiciones complementarias en la obra de Merino, díganse: realidad–sueño; autor–personaje; literatura–vida; y realismo–fantasía; asegurando además que:

Pocas veces en la literatura española se han borrado de una manera tan perfecta los límites indecisos que separan la vigilia del sueño, lo real y lo fantástico, lo imaginado y lo vivido [...] ⁵⁴

Igualmente Eduardo Manuel Larequi García ha afirmado que la obra narrativa de Merino se caracteriza por la voluntad de superar los estrechos límites del realismo tradicional para acceder a la representación de una “realidad verdadera” que incluya toda la dimensión imaginativa del hombre. De forma tal que en su narrativa, dicha dimensión se expresa a través del mundo de los sueños, la experiencia de la imaginación y la propia ficción artística, entendida en su caso como un universo autónomo que convive con el mundo real.⁵⁵

Por su parte, Fernando Valls ha apuntado un “tratamiento literario modélico” al referirse a la trayectoria artística de Merino, hecho que argumenta al calificar de significativo el empleo de los procedimientos típicos de la literatura fantástica y el misterio, en función del contenido crítico del relato con respecto a la realidad.⁵⁶ También Vance R. Holloway se ha acercado al estudio de la obra narrativa de Merino, específicamente para examinar las

⁵³ José María Merino: «El cuento: narración pura», en *Ínsula*, (núm. 495), 1988, pp. 21.

⁵⁴ Antonio Martínez Menchea: «La doble orilla de José María Merino», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (n. 439), Instituto de Cooperación Iberoamericana, Gráficas 82, S.A., Madrid, enero–1987, pp. 117.

⁵⁵ Eduardo Manuel Larequi García: «Sueño, imaginación, ficción. Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 13, Issue 3, 1988, pp. 225–248.

⁵⁶ Fernando Valls: «El bulevar de los sueños rotos» en *Cuadernos Hispanoamericanos* (n. 579), Instituto de Cooperación Iberoamericana, Gráficas Varona, Madrid, sept–1998, pp. 27–37.

constantes subyacentes a la confabulación de la realidad, la fantasía y la metaficción⁵⁷ en la misma; estableciendo importantes nexos entre los elementos antes señalados y el mito, en la representación del sujeto humano contemporáneo. Aunque el autor enfoca su examen en la novela *La orilla oscura*, sus criterios resultan muy esclarecedores y oportunos para una comprensión de la obra toda de Merino, incluyendo su cuentística, al decir:

En efecto, la narrativa de Merino constituye una urdimbre de escritores, lectores, procesos, compositores y leyendas compuestas. Sugiere que uno llega a conocerse a través del discurso, en los textos de los demás, construyéndose a raíz de elementos intertextuales. Las obras de Merino yuxtaponen una búsqueda de fuentes míticas que llevada a su final acabaría en la nada de la pérdida de uno mismo mediante un proceso de desidentificación y metamorfosis terrible pero también deseable. Plantea además un constante rodeo, un desplazamiento en la existencia textual, una circunscripción que reitera una y otra vez cómo se entretajan en el sujeto contemporáneo los recuerdos, las imaginaciones, las ensoñaciones, las lecturas y los pensamientos. [...] En las novelas de Merino, esta circunscripción perceptiva se realiza a través de las dimensiones metaficticias de los protagonistas que andan alrededor del monomito del eterno retorno. Ellos ciernen la dádiva de la eternidad mediante su papel doble como autores y lectores. Asimismo nosotros nos escribimos, nos leemos y somos leídos en el gran texto monomítico de la vida histórica.⁵⁸

2.2 Análisis intertextual del cuento

De manera general, José María Merino dentro del cuento «Tres documentos sobre la locura de J. L. B.» desarrolla dos tipos de relaciones intertextuales fundamentales: texto–texto y texto–género, teniendo estas importantes implicaciones en el contexto sociocultural español. Siguiendo las tipologías de relaciones intertextuales expuestas por Nycz, evidenciaremos la relación texto–género mediante el examen de los puntos de contacto que

⁵⁷ Es necesario apuntar que la *metaficción* en la literatura se caracteriza esencialmente por el carácter consciente ante los mecanismos de la ficción en sí mismos, lo que provoca una colisión importante con la llamada *metatextualidad* en el cuento a analizar (como se apreciará más adelante); por cuanto este se torna reflexivo, pero hacia los elementos ficcionales de otros textos y hacia la ficción literaria de forma general.

⁵⁸ Vance R. Holloway: «La circunscripción del sujeto: metaficción, mito e identidad en la narrativa de José María Merino», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 21, Issues 1–2, 1996, pp. 98-99.

con el discurso policial y la forma de elocución epistolar guarda el relato de Merino; sin dejar de comentar que mediante el discurso eminentemente metatextual que permea gran parte del mismo, este toma un tono ensayístico⁵⁹. De igual forma, la relación texto–texto es puesta al descubierto mediante la promulgación alusiva de distintos referentes literarios de la literatura española, europea y latinoamericana que se dan cita en la obra. De esta forma, el presente análisis intertextual del cuento «Tres documentos sobre la locura de J. L. B.» permite descubrir las relaciones entre la tradición y la renovación literaria en esta obra de Merino; y también pone en evidencia cómo un texto asimila un producto cultural heredado, transformándolo y renovándolo al mismo tiempo.⁶⁰

El análisis ha sido internamente subdividido en cuanto a la asunción de cada tipo de relación intertextual, de forma tal que en un primer momento se aborda la intertextualidad texto–texto, y luego la texto–género; estando la metatextualidad, por su parte, indistintamente disuelta en dichos cotejos y no analizada por separado, en función de la integridad del texto, y entendida como condición discursiva–reflexiva del texto en el estudio de los diversos intertextos.

2.2.1 La intertextualidad texto–texto en «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.»

El texto fuente: «Los libros vacíos»

En la regla número 5 de su decálogo, Horacio Quiroga aconsejó: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas». Con una versión anterior, «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» se constituye como una obra narrativa bien

⁵⁹ La relación texto–género se halla en el cuento, primariamente condicionada por el hecho de que en el mismo se presenten “tres documentos”; recordemos que como bien dicta el *Diccionario de la Real Academia Española*, un documento es el “testimonio material de un hecho o acto realizado en el ejercicio de sus funciones por instituciones o personas físicas, jurídicas, públicas o privadas, registrando una unidad de información en cualquier tipo de soporte, ya sea en lengua natural o convencional”. (pp. 517).

⁶⁰ Luis García Montero en su estudio «Palabras de honor», dedicado a abordar la trascendencia de la ficción en *El Quijote*, sin proponerse hacer un examen sobre la intertextualidad, comenta: «El escritor no solo hereda una tradición sino que rehace la tradición con su obra nueva, porque reordena el pasado con un cambio de perspectiva: “los monumentos existentes conforman un orden ideal entre sí”, el cual se ve modificado al introducirse la nueva obra de arte (la que es realmente nueva) entre ellos». En *Impresiones sobre El Quijote. Lecturas andaluzas en su cuarto centenario*, Granada, Junta de Andalucía, 2006, pp. 113.

formulada, y por demás, muy bien pensada en cuanto al alcance de significados, contenidos y propósitos que el autor pretende presentar en la misma.

Dicho antecedente se ubica en la propia obra de Merino y se trata del cuento «Los libros vacíos», inserto en la colección de relatos que se dan cita en *Cuentos del barrio del Refugio*. Es pertinente señalar que esta relación también se enmarca dentro de las tipologías intertextuales, específicamente en la llamada *intertextualidad interna* o *intratextualidad* según la denominación de José Enrique Martínez Fernández al referirse a los nexos entre obras de un mismo autor, y dentro de ella a la reescritura.

En «Los libros vacíos» se narra la sorpresiva circunstancia que vive un voraz lector de novelas al ir a una librería, hojear los libros, y comprobar que en todos ellos el contenido novelesco ha sido sustituido por meras descripciones de la realidad. Igualmente se cuenta que este personaje había terminado recientemente un riguroso tratamiento psicológico, hecho que contribuye a la ambigüedad del relato y provoca que en el fin de la historia el protagonista sea tildado de loco. Este último aspecto es destacado por Merino en su versión (¿última?) de este cuento al señalar, desde el título, que se propone presentar tres documentos sobre esa ya reiterada locura.

El mismo argumento, que de manera general versa sobre el hallazgo del insólito hecho que supone la desaparición de las ficciones en los libros, también ha sido desarrollado en «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» con la peculiaridad de que el conflicto se presenta en un relato, poco más extenso y más complejo discursiva y compositivamente que su predecesor. Pues si en «Los libros vacíos» se desarrolla una narración lineal de dicho argumento; la segunda versión de dicha historia fragmenta este proceso a razón de que presenten como resortes narrativos tres documentos, que aunque no se desentienden del curso de los acontecimientos, los complejizan a partir de la representación artística de distintos puntos de vista. Además, Merino ha enfatizado en «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» elementos de fuente cervantina como la ambigüedad y la locura, que revelan significados y sentidos nuevos en este texto. Y es que aunque la locura es un tópico reminiscente de ambos relatos, en la historia de J.L.B. esta adquiere diferentes connotaciones ideológicas y hasta políticas que superan la mera anécdota que inicialmente se cuenta; de ahí que se insista en ella desde el mismo título del cuento.

Es necesario apuntar que estos cuentos comparten determinados intertextos sobre la base de algunos enunciados y citas textuales, que en ambas circunstancias narrativas remiten a una noción de literatura que refiere a su vez la sorprendente capacidad de la ficción literaria para mostrarnos una realidad “diferente” por cuanto esta resulta en muchas ocasiones incluso menos increíble que la realidad misma; y para provocar una placentera y provechosa experiencia en el sujeto lector. El siguiente intertexto metatextual, que actúa como cita en «Tres documentos...», ilustra lo antes dicho:

En mi mundo habitual, buena parte de nuestro ser se plasmaba y guarecía en las novelas y en los poemas, y eso que yo llamo literatura había llegado a convertirse para muchos, por encima de las leyes y de las culturas, en una pacífica vía de conocimiento, en un sólido refugio. La literatura nos había acostumbrado a la imaginación y había destruido definitivamente la fatalidad de los dogmas.

Además, ambos relatos hacen referencia incluso a las mismas obras literarias, tales como *En busca del tiempo perdido*, *El Quijote*, *Las mil y una noches*, *La isla del tesoro...*; y sobre todo comparten la relación con el fantástico, a razón de que este determina el curso de los acontecimientos al presentarse a través de una de sus más típicas manifestaciones: la transformación de objetos (específicamente de los libros).

A partir de lo anteriormente expuesto es posible dilucidar que Merino en su más reciente versión de la historia experimentó con un mayor nivel de elaboración la estructura y la composición del relato; principalmente a partir de la recurrencia a determinados arquetipos textuales –que serán atendidos a su debido tiempo y que tributan al uso de la intertextualidad–. Ello propicia que la anécdota adquiera connotaciones muy puntuales que el lector deberá atender y desentrañar en su lectura.

El texto fuente: El Quijote

El cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» de José María Merino Sánchez encuentra sus cimientos en la posesión de varios textos fuentes; sin embargo, es posible discernir entre todas las alusiones literarias que ofrece, tres textos fuentes fundamentales: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, la obra inmortal de Miguel de Cervantes; así como los cuentos «Pierre Menard, autor del Quijote» y «La biblioteca de Babel», del intelectual argentino Jorge Luis Borges. Todos ellos coinciden en la reflexión metatextual

sobre la literatura como un proceso cultural, si bien encuentran entre sí otros sustanciales puntos de encuentro. Desde el mismo título Merino alude en su relato a la relación, más o menos explícita, con ambos autores y sus respectivas obras. La locura remite directamente a ese personaje que bajo la pluma de Cervantes conoció la universalidad a la vez que los sueños nacionales sintetizados en su ideal utópico; mientras que el personaje J.L.B., bibliotecario por demás, comparte con Jorge Luis Borges además de sus siglas, su oficio y afición por la lectura.

Con la primera obra señalada guarda «Tres documentos...» una relación que va mucho más allá de la simple mención intertextual, dado que la misma es referida de una manera elogiosa que funge como sincero homenaje a tan trascendental creación literaria.⁶¹ Inicialmente habría que rememorar que es esta una de las obras literarias más destacables y trascendentales de la literatura de todos los tiempos. Se trata de una novela con un altísimo nivel de integridad y polisemia creada por Cervantes, a razón de su interpretación y consiguiente crítica humanista a uno de los períodos más convulsos y controversiales de la historia de España: el Siglo de Oro.

De forma explícita, Merino reconoce el distinguido lugar que le corresponde a *El Quijote* en la literatura universal. Y es que cuando el protagonista advierte que sus libros han perdido su contenido novelesco, y tras llevar a cabo la revisión de varios ejemplares; acude a *El Quijote* como el recurso definitivo que le proporcionaría una ayuda sustancial para entender el absurdo fenómeno –de carácter fantástico– que está vivenciando y recobrar, tal vez, el mundo ficticio ausente de sus libros. Sin situar el título, J.L.B. alude a la obra cuando enuncia:

... al fin decidí buscar la novela que podría devolverme la tranquilidad o dejarme perdido en este vago delirio, que todavía no sé hasta dónde puede conducirme. En un

⁶¹ Al respecto sería conveniente referir los criterios de Roberto González Echevarría sobre la recepción que tuvo esta magna obra en España, a diferencia de lo sucedido en Hispanoamérica. Para el estudioso en cuestión, en la península ibérica *El Quijote* se identifica con lo español, ya que “su creación se vio como una suerte de nacimiento telúrico”; mientras que en Hispanoamérica adquiere más significación la figura de su autor. Señala además que: «En la España moderna, pues, *El Quijote* se lee porque se vincula a la esencia del idioma y la nación, por lo tanto, a un concepto determinista del origen de la lengua y la tradición literaria; a un nacimiento del texto motivado por una genealogía filosófica». En «Cervantes y la narrativa hispanoamericana moderna: Borges y Carpentier», *Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, pp. 927.

mundo sin novelas, sin literatura, es inútil que transcriba su título. He sido poseedor de varias versiones de ese libro, alguna valiosísima. Tomé con verdadero temor una edición de bolsillo recientemente aparecida.⁶²

Sin embargo, este cuento trasciende este vínculo elogioso con *El Quijote* porque en su análisis es posible discernir una asunción de la obra cervantina desde lo argumental y hasta lo metatextual, pues Merino la acepta como modelo a la vez que “recontextualiza” su discurso. Atendamos inicialmente, como una cuestión de coherencia para comprender de manera satisfactoria las relaciones entre la obra cervantina y «Tres documentos...», al pensamiento estético de Miguel de Cervantes.

Para este humanista español, imitación y verosimilitud eran requerimientos fundamentales de la ficción narrativa; y su obra magistral, además de ofrecer importantes concepciones teórico-literarias, tiene connotaciones de singular trascendencia al instaurar con su obra una noción de verosimilitud histórica sobre la realidad de España en el Siglo de Oro.⁶³ La revolución que traía consigo la irrupción de la ficción en el orden de la realidad que rige su representación narrativa, no podía entrever menos. Parodiando un género que empezaba a menguar (como el de los libros de caballería), Cervantes creó otro género sumamente perspicaz: la novela polifónica, donde superponía las cosmovisiones y los puntos de vista hasta confundirlos en su complejidad con la realidad misma. Novedosamente se pone en tela de juicio la sugerencia, la idea; de que es posible agredir e incluso modificar, subvertir la realidad desde la ficción.

En algunos capítulos de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ofrece Cervantes sus convicciones sobre cuestiones literarias, que continúan fielmente la línea aristotélica de la ficción y sus relaciones con la verosimilitud. Ya en el prólogo primero de esta monumental obra, Cervantes anuncia las actitudes teóricas que regirán el curso de los

⁶² Ángeles Encinar y Anthony Percival (comp): *El cuento español contemporáneo*, (Tercera edición), Editorial Cátedra, Madrid, 1994, pp. 149. A partir de este momento el cuento será referido de este mismo libro, por ello solo se situarán los números de página entre paréntesis.

⁶³ Bien apuntó Mirta Aguirre al declarar: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse el autor, un hidalgo enloquecido decide salir a arreglar el mundo, “así para el aumento de su honra como para el servicio de la república”. Arrastrado por lecturas grandiosas, confunde fantasía y vida; y, muy al estilo de su país, trata de realizar la primera en la segunda. Sin advertir que, si parte de la literatura, lo que debe hacer es tomar la pluma y escribir una novela andantesca [...] intenta convertir su idea en verdad histórica». En Mirta Aguirre: *La obra narrativa de Cervantes*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978, pp. 78–79.

acontecimientos narrativos, así como los temas de debate que se presentarán luego en boca de los personajes más “ilustrados”. Para ello se vale, en dicho prólogo, de la creación de cierto amigo ficticio que le ayuda, precisamente, a confeccionar el proemio de esta obra. A través de un discurso metaficcional, este gracioso camarada insiste en no mezclar lo humano con lo divino ya que es esta: «mezcla de quien no ha de vestir ningún cristiano entendimiento»; hace reiteradas referencias o alusiones a Aristóteles, Platón, y a otros autores como Virgilio, Ovidio, Homero y Plutarco; y sentencia que:

Solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que cuando ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere.⁶⁴

Más adelante, en el capítulo IX de la primera parte de la obra, un Cervantes – autoficcionalizado– compra el manuscrito firmado por el moro Cide Hamete Benengeli que supuestamente da continuidad al episodio interrumpido de la disputa entre el vizcaíno y don Quijote; y ante la aparición de algunas imprecisiones (como la articulación del apelativo *Sancho Zancas* y la aparente condición de “historiador árabe” que sustenta el autor Cide Hamete), da inicio a las reflexiones sobre la verdad y su relación con la historia. Y así comenta:

Otras algunas menudencias había que advertir; pero todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia, que ninguna es mala como sea verdadera. [...] habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición no les hagan torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.⁶⁵

Y luego en el capítulo XLVIII, al analizar el cura la actuación de la comedia en esos años, y en contraposición a tales circunstancias; plantea que «la imitación es lo principal

⁶⁴ Miguel de Cervantes y Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, (I), Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 24. Anteriormente en el mismo prólogo se había hecho una referencia a don Quijote como “luz y espejo de toda la caballería andante”, con lo que se reafirma desde esa perspectiva la asunción de la imitación aristotélica, pues se intenta instituir la obra como un indudable reflejo de este tipo de historia, (véase que se emplean los términos “luz” y “espejo”, precisamente los elementos físicos con los cuales se lleva a cabo el proceso de *reflexión*).

⁶⁵ *Ibidem.*, pp. 85.

que ha de tener la comedia», y que esta debe ser (según le parece a Tulio): «espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad»⁶⁶ antes de disertar y concluir finalmente en cuestiones del mercado del arte.

La segunda parte de esta magna obra, si bien dista temporalmente de la primera entrega en unos diez años, no abandona la postura aristotélica de la verdad, la historia y la ficción, que asumiera Cervantes al inicio del camino emprendido. Por ello en el quinto capítulo, donde se da cuenta de la “graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa Panza”, el narrador enuncia lo siguiente, manifestando una asunción de las concepciones aristotélicas referentes a lo posible como verosímil:

Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que lo tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese [...] ⁶⁷

Ahora bien, en «Tres documentos...» como en *El Quijote*, se aprecia que la metatextualidad halla su fuente en la *Poética* de Aristóteles, por lo que al asumirla Merino desde su renovación narrativa y estilística, demuestra que su literatura tiene sus más sólidas bases en la tradición universal. Así, ambas obras cuentan con el mérito de situar al lector en el ámbito puro de la creación literaria, en una realidad sustentada en la magia de la literatura.

Y es que también el cotejo analítico que relaciona a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y al cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.», permite reconocer cómo el primero ofrece un concepto de ficción que encuentra su base gnoseológica en la verdad y cómo los sentidos del cuento fantástico de Merino igualmente remiten desde su particular perspectiva, a dicha noción. Así, el empleo de la metatextualidad como vía para plasmar las respectivas concepciones de la ficción de Cervantes y Merino, aún con sus distancias temporales, expresan una concepción ideológica y hasta educativa de la ficción y el fantástico.

⁶⁶ Ídem., pp. 429.

⁶⁷ Miguel de Cervantes y Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, (II), Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 39.

En la gran obra cervantina es posible hallar, entre los numerosos pasajes metatextuales, incluso algunos que propician un acercamiento crítico al proceso de la creación misma de *El Quijote* como obra artístico-literaria, así como otros que se acercan a variadas manifestaciones artísticas; sin obviar las múltiples referencias eminentemente críticas a la obra apócrifa de Avellaneda. En última instancia es siempre sorprendente la coherencia de Cervantes al hacer subyacer en sus reflexiones metatextuales, su delineada postura de apego y respeto por la verdad. Por ejemplo: en el capítulo XLVII de la primera parte se establece una conversación entre el cura y el canónigo en la que este último ofrece su valoración sobre los libros de caballerías en la cual subyace el criterio de que la obra literaria debe atender al ingenio creativo tanto como fuere este capaz de erigirse como un hecho verosímil. Y así lo recrea el narrador:

Y contóle el escrutinio que ellos habían hecho, y los que había condenado al fuego y dejando con vida, de que no poco se rió el canónigo, y dijo que con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto (tema o asunto) que ofrecían para que un buen entendimiento pudiera mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma [...] Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consigna el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho.⁶⁸

Por su parte J.L.B. al reflexionar sobre la obra *Por el camino de Swann* de Marcel Proust comenta también, con aires de crítico, la genialidad con que el autor de la historia supo plasmar las evocaciones de la infancia para escalar con ellas, un paso más de la universalidad literaria. Con ello, Merino se entrega además a la disertación sobre el estatuto de la ficción y su relación con la verosimilitud en el logro de tal agudeza literaria; recepcionando positivamente el texto fuente cervantino:

⁶⁸ Miguel de Cervantes y Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, (I), Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 426-427.

Lo más interesante del libro de mi recuerdo consistía en que, gracias a la maestría del autor, y por haber conseguido hacer vibrar de nuevo la sustancia temporal de los sucesos pasados y perdidos, la evanescencia de los hechos evocados se convertía en una realidad precisa, verdadera, inmortal. (pp. 147–148)

Es destacable igualmente que Cervantes se refiera a la necesidad de que la literatura se ocupe también del deleite del lector; y que Merino a través de las evocaciones de su personaje exprese que los libros: «...ayudaron a recorrer esos mundos hermosos que están hechos solamente de palabras». Así, también en el ya referido capítulo de *El Quijote*, el comentario de las fábulas arroja que:

Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de cansar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que la leyeren, escribiéndose de suerte, que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que escribe.⁶⁹

Y es que ciertamente el apego a la verdad de la historia en la literatura se auxilia de la noción de verosimilitud, que en sobradas ocasiones es aludida por Cervantes y que es indicada por Merino en su cuento con el objetivo de apelar al lector hacia la credibilidad del misterioso evento que le acontece a J.L.B. Por ejemplo, en el capítulo que le sigue al anteriormente citado (XLVIII), al referirse el canónigo a los errores de la comedia y sobre todo a la falsa atribución de hechos y milagros que ellas presentaban, aduce: «...que todo esto es en perjurio de la verdad y en menoscabo de la historia»⁷⁰; y en el episodio contiguo a este que tiene lugar en el capítulo XLIX, este mismo personaje le refuta a don Quijote el carácter no verosímil de algunas aseveraciones caballerescas al expresar: «En lo de que hubo Cid no hay duda, ni menos Bernardo del Carpio, pero de que hicieron las hazañas que dicen, creo que la hay muy grande»⁷¹. Merino, por su parte, evoca directamente el principio de la verosimilitud para establecer cierta complicidad entre el lector y el personaje

⁶⁹ *Ibidem.*, pp. 426.

⁷⁰ *Ídem.*, pp. 430.

⁷¹ *Ídem.*, pp. 440.

en lo referente al carácter convincente o no del suceso central que tiene lugar en el primero de los documentos presentados en el relato; a la vez que provoca la adhesión del personaje a toda una supuesta “verdad de hechos”⁷² que creía conocer:

...por ese camino de alucinación pudiera haber imaginado algún libro como aquellos, fabuloso y ficticio, pero no ese cúmulo que me llena la cabeza y centellea simultáneo en mi memoria. Creo inverosímil atribuir a la quimera o al desvarío, no sólo las tramas y los estilos, sino tantos y tan diversos asuntos como la denominación de los géneros o todo lo que se me ocurre de pronto en material de historia y crítica literaria. (pp. 151)

Interesante artificio resulta el esgrimido en el capítulo XXIV de la segunda parte de *El Quijote*, cuando el supuesto autor (el moro Cide Hamete Benengeli) se excusa de las narraciones que hace don Quijote de los sucesos fantásticos que supuestamente le acaecieron en la cueva de Montesinos, y que él (siempre Cervantes) no considera verosímiles. Allí se narra cómo, al margen del relato correspondiente, se encontraron las siguientes palabras que tributan a la concepción de *mímesis* como representación de lo universal que es posible y verosímil, hallada originariamente en la *Poética* aristotélica:

No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles; pero esta de esta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables.⁷³

La metatextualidad contenida en este intertexto cervantino está presente en el cuento, no a nivel de un determinado enunciado sino de una manera ambigua, lo que provoca que el lector deba interactuar más con el texto y apelar, sobre todo, a los nexos entre los

⁷² Sobre las llamadas “verdades de hecho” mucho ha discutido la filosofía desde la Antigüedad Clásica, pero de manera general se ha establecido que el contenido de verdad de las mismas depende esencialmente de una experiencia, real o posible, que justifique la relación de determinado sujeto con su predicado. Al respecto podríamos hacer constar que, por ejemplo, Hume concibió la “verdad de hecho” precisamente como el conocimiento de los hechos; mientras que Kant habló de verdad *a posteriori* al reconocer que esta solo puede conocerse después de que haya sucedido. De manera que la verdad de hecho que defiende J.L.B. es su cabal conocimiento de la existencia de la literatura.

⁷³ Miguel de Cervantes y Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, (II), Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 116.

documentos 1 y 2, a razón de que la metatextualidad del primero es más entendible en el segundo, al establecerse una comparación entre ellos. Igualmente es necesario reconocer que lo que en «Tres documentos...» aparece como fantástico, en el ámbito de la creación de *El Quijote* se corresponde con la realidad; de ahí que este personaje sea transformado en este otro texto; y es que Merino es verosímil, al igual que Cervantes, en la medida de que lo que comunica artísticamente se corresponde con su contexto.

Despejadas ya las cuestiones esenciales del pensamiento estético del célebre manco de Lepanto, y con la certeza de que sobre sus principales códigos Merino instituye su obra, retomemos pues el curso del análisis previsto. Como se expresó con anterioridad, son múltiples las relaciones que se establecen entre *El Quijote* y el cuento «Tres documentos...», nexos que abarcan desde la asunción de determinados motivos temáticos hasta el uso de específicos procedimientos literarios. Entre ellos se certifica el uso de la ambigüedad y la intertextualidad, así como la posesión de otros códigos narrativos de la novela cervantina para estructurar el cuento (como son la parodia, la ironía o la paradoja); y similitudes incuestionables en cuanto a la configuración de los personajes centrales, díganse don Quijote y J.L.B. respectivamente. Atendamos pues, a cómo también se entretejen algunos de estos elementos en el cotejo conciliador de ambas obras.

Si hablamos de intertextualidad, hay que señalar que Merino, como hiciera Cervantes en su momento, tiene igualmente la capacidad de producir un laberinto de discursos que remiten directamente a otros. Una mirada rápida a la obra cervantina demuestra que la misma resume toda la creación novelística que le había precedido mediante el uso intertextual de cada uno de aquellos modelos, y es que en *El Quijote* encuentran espacio —a propósito de esa «escritura desatada» de la que habló el cura y de un constante contrapunteo narrativo—, toda una secuencia de historias que se entrelazan y retoman continuamente y que dan pie a la representación de aquellos modelos literarios. De esta forma, habría que partir inicialmente de la asunción de la literatura caballeresca (y del romancero en una ínfima parte del comienzo de la obra) a través de la parodia y como medio para llegar a la significación última que Cervantes le imprimió a su creación artística. También es fácilmente reconocible la presencia en la obra de la novela pastoril, la de corte realista, la sentimental, la psicológica, la de aventuras, la picaresca... todo esto sin detenernos en referencias específicas que numerosos críticos han revelado con respecto a la

relación de numerosos pasajes de la obra con obras como *La Eneida* de Virgilio. De igual forma Cervantes asume temas clásicos de su época como el morisco, el tan manido tema del amor platónico; o el del retorno y del viaje; sin obviar que el personaje central imita deliberadamente a sus héroes literarios.

De todo ello y más se vale Cervantes para realizar su gran parodia, no solo a la novela de caballería sino también al mito y a la utopía que dominaba, anacrónicamente y sin distinción entre realeza y plebe, a la España del Siglo de Oro. Y es que de forma general, la representación lingüística y literaria de géneros, lenguajes y roles sociales se erige en la obra como una fórmula estratégica para mezclar los puntos de vista y ofrecer la misma visión confusa que suministra la interpretación de lo real; tal como ahora, siglos más tarde, hace Merino.

En ese orden, en el cuento también se alude intertextualmente a *El Quijote* cuando J.L.B. advierte:

La obra es aparentemente la misma. Sin embargo, ya no se titula como la novela inmortal, sino *Vida de Alonso Quijano, llamado el Bueno*. Narra, con pormenor meticuloso, áspero y frío, la vida ejemplar de un hidalgo devoto que, a finales del siglo XVI, hizo una fulgurante carrera eclesiástica y murió en olor de santidad, tras fundar un famoso hospital de locos. (pp. 149)

Esta cita ya nos inserta en otro ámbito: el de la transformación argumental y estilística que sufre *El Quijote* en la biblioteca personal de J.L.B., a razón de que esta se dedica ahora a enaltecer el virtuosismo intachable de un Quijote otro. Por lo que el análisis de este pasaje del cuento meriniano incita a discurrir en más de una dirección para desentrañar este particular nexo con la obra cervantina, y aun con el impacto que esta alcanzó. En este caso es válido perfilar inicialmente una interpretación del argumento “nuevo” que posee esta obra en el cuento de Merino; pero para ello es necesaria una inserción en el ámbito de las continuaciones que la obra ha suscitado. Pues no es secreto que *El Quijote* ha sido objeto de disímiles versiones y recreaciones que no se limitan solamente al ámbito literario, de manera tal que la historia que ahora nos ofrece Merino bien podría tratarse de otra supuesta

versión o acaso de un reconocimiento literario a las muchas recreaciones que *El Quijote* ha tenido.⁷⁴

La magistral obra de Cervantes ha encontrado eco en la escritura de numerosos autores por todo el mundo desde su aparición y generalmente todas estas recreaciones se circunscriben a la figura de este loco/cuerdo, bien para continuar o atribuirle hazañas o acontecimientos a don Quijote; bien para referirse a sucesos acaecidos a otros personajes tras la muerte del hidalgo; o para ubicar al famoso personaje en otro contexto y en siglos posteriores. Pero acaso la más famosa versión es aquella primera publicada en Tarragona en 1614 a nombre de Alonso Fernández de Avellaneda con el título de *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, también conocida como *Quijote apócrifo*.

Ahora bien, ¿el hecho de que en el último capítulo de la segunda parte de *El Quijote* de Cervantes se narre que «en fin, llegó el último de don Quijote, después de recibidos todos los sacramentos⁷⁵ y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballería» puede propiciar una continuación de la obra que siga esta línea asumida en ulterior instancia por el protagonista? Si atendemos a que el mismo Cervantes enterró de oídas a su Quijote en la primera parte para luego resucitarlo y cambiarle su personalidad o locura inicial en la segunda, la respuesta es sí. Y si don Quijote en una de

⁷⁴ En «*El Quijote* de Avellaneda» se lleva a cabo un análisis de tal obra que reconoce, además del carácter apócrifo de la misma, otras interesantes consideraciones. Así reza parte del texto: «La publicación de *El Quijote* de Avellaneda ha sido para los cervantistas posteriores sólo un amago inútil, un artilugio vano. Jamás consideraron que Avellaneda fue el primero en darle importancia al libro de Cervantes cuando para los escritores contemporáneos Cervantes no existía en lo absoluto. Ni Lope de Vega, ni Quevedo ni Baltasar Gracián se dieron por aludidos con la publicación de *El Quijote* y mucho menos se preocuparon por su autor, cuya biografía es tan difusa como la España que recorre el caballero de la triste figura. [...] Hoy día el acto de Avellaneda tiene más de metáfora que de acto vil, tiene más de poético que de empresa quijotesca. *El Quijote* de Avellaneda ha pasado la prueba y hoy en día puede considerarse otra obra imprescindible de la literatura clásica española».

En: <http://www.nulladiessinnemeditatione.com/don-quiote-avellaneda.htm>.

⁷⁵ Recordemos que los *sacramentos* son, en la teología de la Iglesia Católica, signos sensibles de la gracia de Dios a través de los cuales se otorga la vida divina. En el catolicismo de manera general, se reconocen siete sacramentos: el bautismo, la confirmación, la sacristía (llamados de “iniciación cristiana”); el perdón y la unción (también conocidos como sacramentos “de curación”); así como la orden y el matrimonio (o sacramentos “de servicio”). De estos últimos, si bien es improbable que don Quijote contrajera nupcias con alguien en su lecho de muerte, es necesario aclarar que el primero sobre todo, compromete a realizar tareas tanto para la Iglesia Católica como para la sociedad, véanse al respecto las llamadas Órdenes Religiosas.

sus múltiples recreaciones ha sido incluso arrastrado hasta nuestra “ínsula encantada”⁷⁶; bien pudiera cualquier otro convertir a este ingenioso hidalgo en el «devoto que hizo una deslumbrante carrera eclesiástica a fines del siglo XVI», como nos lo presenta Merino en su cuento. Y es que la literatura, ha quedado demostrado, como de creatividad personal también se nutre de recreaciones, de asuntos ajenos; ¿no puede referirse de algún modo ese famoso hospital de locos el Manicomio de Toledo más conocido como “Casa de Nuncio”⁷⁷ en el que Avellaneda interna a su “Quijote robado” en su versión de la historia?

Por tanto, puede afirmarse que este intertexto de Merino encuentra su génesis –si bien hasta en la misma obra de Cervantes–, sobre todo en *El Quijote apócrifo*, dado que en esta obra Avellaneda despoja a este personaje de la rebeldía, del carácter subversivo que le había insuflado originariamente Cervantes; mostrando pues que la transformación fantástica de este libro en el cuento, no se corresponde precisamente con una mentira.

Por otra parte, en el segundo documento presentado en el cuento, donde se condena el mundo de la ficción literaria, la obra cervantina aparece asimismo como la referencia principal y clave de la noción de literatura que allí se concibe:

En el estudio que se utilizó para el análisis pericial –y que se acompaña al expediente– se describen todos los textos. Algunos pudieran relacionarse directamente con los delirios del autor, por ejemplo, el que se refiere a un caballero del siglo XVI que pierde la razón, precisamente por la lectura de tal tipo de embelecocos (*novelas*), y desarrolla una contumaz actividad antisocial. (pp. 152)

El anterior segmento intertextual del cuento alude directamente a Alonso Quijano, y de forma más precisa a la interpretación que puede suscitar el final de la obra cuando el mismo personaje reconoce que habían sido sus lecturas las causantes de su actuar. Así, el juego ambiguo que se establece en «Tres documentos...» y que alcanza un casi constante tratamiento en el relato; adquiere una importante significación en cuanto a su relación con *El Quijote*. Y es que ha resultado paradójico, discutible, e incluso frustrante para muchos, que Cervantes le sustrajera al hidalgo la personalidad y los ideales, la locura con que había

⁷⁶ Esta “proeza literaria” fue llevada a cabo por el literato y militar gallego Luis Otero Pimentel en su obra *Semblanzas caballerescas o las nuevas aventuras de Don Quijote de La Mancha*, publicada en 1886 en la entonces villa de La Habana.

⁷⁷ Se le denomina *nuncio* al representante diplomático del Papa.

cautivado a millones de lectores, al final de su obra; aunque sin obviar que es este personaje una “expresión alegórica de una realidad vital”⁷⁸ y que tal despojo se corresponde con la representación de tal contexto. Al respecto, el estudioso cubano Marcos Llanos sostiene la idea de que Cervantes presentó en cada una de las partes de su obra un Quijote distinto, por eso al referirse al desenlace de la segunda y examinar la intención del manchego de testar y la consiguiente confesión ante el cura –quien lo declara enemigo de Amadís y cambia su nombre a Alonso Quijano el Bueno–; Llanos riposta: «¿Y es que antes no lo era?». Fuera de la aparente interpretación literal que este autor lleva a cabo de esa transformación del personaje, el cubano concluye con certeras palabras:

Hay que pensar que el Ingenioso Hidalgo, al barruntar la tradición decidió morir antes de aceptar la mengua de los ideales por los cuales vivió y triunfó [...] No podía vivir dejando de ser.⁷⁹

El mismo Cervantes mostró que la ambigüedad que imprimió a su discurso en *El Quijote* oculta más de lo que muestra al presentarse a partir de la necesidad de encubrir, en su producto artístico, un pensamiento profundamente humanista que enfilaba hacia la pertinente constitución de un mundo nuevo. Así comunicó Cervantes lo que vetaba la dinastía de los Habsburgo o la Santa Inquisición, así se enfrentó al estatismo y la incoherencia feudales.

En otro orden de análisis, es reconocible que uno de los referentes más inmediatos que encuentra el cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» con la monumental obra de Cervantes es el episodio del famoso escrutinio de la biblioteca. En el mismo, que tiene lugar en el sexto capítulo de la primera parte de la obra, el cura Pero Pérez con la ayuda del barbero somete la biblioteca de Don Quijote a un expurgo y quema parte de los libros que a su consideración le han hecho tanto mal al viejo hidalgo. Esta situación propicia la exposición de opiniones varias sobre ciertos libros de caballerías y otras obras literarias de la época; de forma tal que este episodio se constituye como un exquisito ejercicio de crítica literaria, a la vez que se inserta en la moda de los Autos de fe.

⁷⁸ Marcos Llanos: «Los dos Quijotes», en *Tildes hispánicas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, pp. 57–60.

⁷⁹ *Ibidem.*, pp. 59.

Sin lugar a dudas es también un escrutinio lo que tiene lugar en la biblioteca particular de J.L.B., donde igualmente la revisión de los libros da pie a importantes consideraciones literarias que se resumen luego en una visión global de la literatura y su particular interacción en el ser humano–lector. Así, la confrontación de ambas obras permite evidenciar además cómo la desaparición/transformación de los libros que se sucede en *El Quijote* y en el cuento de Merino respectivamente, es el hecho decisivo que da lugar al transcurso de las acciones futuras de ambos personajes.

Recordemos que cuando el ama quema los libros “culpables” en la pira purgativa del corral y tapia el cuarto que fungía como biblioteca, propicia, aún sin quererlo, que esta desaparición enloquezca aún más al menguado caballero (también por la explicación mágica que le es otorgada a tal hecho) quien luego decide recrear la literatura en su propia piel; y que por su parte J.L.B. se da a la tarea de reescribir frenéticamente las ficciones desaparecidas. Aunque no es posible obviar que particularmente don Quijote se convierta, desde su realidad particular y para su satisfacción personal, en un personaje de ficción.

Y es que el juego que se establece entre realidad y ficción literaria también ocupa una porción sustancial de la obra, a la vez que se ha ganado un puesto honorífico entre los numerosos aciertos de la invención literaria cervantina; acierto que de igual manera encuentra un lugar –también relevante– en la obra de Merino y por supuesto, en el cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.». El tratamiento de la ficción y la realidad que se halla conscientemente en ambas obras, aunque a niveles distintos, ofrece una reflexión sobre la entidad misma de la literatura, los personajes creados y el papel del lector como integrante de este mundo literario al realizar su lectura.

Sin embargo, hay que apuntar que el hidalgo fracasa en la colisión que propicia entre literatura y realidad revelando que no siempre el mundo ficticio que nos ofrece la creación literaria puede sobrepasar la realidad con éxito. En este sentido, Merino ha creado un personaje que difiere de don Quijote, pues J.L.B. no comparte la utopía sino lo positivo del protagonista cervantino: su afición a la literatura. De ahí que J.L.B., consciente de la verdadera función de la literatura sea “despojada de su fe” al no hallar en el mundo real un espacio para el mundo de sus lecturas, y pasa de ser un ávido lector a convertirse en escritor de ficciones, y luego ser condenado por ello.

De esta forma, tanto el protagonista de Merino como el “ingenioso hidalgo” de Cervantes pretenden, desde sus circunstancias, provocar un cambio en la realidad, pero ambos son derrotados por los mismos acontecimientos. Y ambos han tenido un sustancial punto de partida: la literatura misma. Siglos más tarde Merino pone en boca de J.L.B. una noción de literatura que tal vez hubiese limitado el transcurso de la aventura quijotesca y asimismo despejado la locura de don Quijote; cuando en medio de su desconcierto reflexionara: «Si vine a despertar en un mundo sin literatura, ¿cómo serán las cosas ahí afuera?» (pp. 151). Con ello apela el personaje a que la lectura de ficciones literarias es capaz de propiciar una conciencia de antidogmatismo que a la vez que ayuda a formar el sentimiento, cultiva la razón.

Merino le otorga a la lectura la cualidad, la facilidad de convertirse en ese *locus amoenus* que contradictoriamente don Quijote decidió asumir como suyo y proyectarlo como su mayor verdad para evadirse de una realidad vital que enmarcaba la decadencia histórica de aquella España. Y también el leonés destaca un aspecto clave de la literatura: la Imaginación (entendida más que como facultad, a modo de actividad creadora). Convenientemente con ello sería adecuado entonces recordar que en el tercer capítulo de la segunda parte de *El Quijote*, durante la conversación que sostienen Sancho, don Quijote y el bachiller Sansón Carrasco; este último enuncia –ofreciendo importantes consideraciones sobre las particularidades de la creación artística en divergencia con la recreación histórica, y en consonancia con el pensamiento estético de Cervantes– que:

...uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.⁸⁰

⁸⁰ Miguel de Cervantes y Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, (II), Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 28. En su *Poética*, Aristóteles asevera: «Según lo dicho, resulta evidente que no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir en prosa o en verso. Si las obras de Herodoto fueran versificadas, en modo alguno dejarían de ser historia, tanto en prosa como en verso. Pero (el historiador y el poeta) difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder. Por eso, la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra a lo particular». (En *Poética*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994, pp. 11).

En más de una ocasión Merino se ha referido a la significación especial de la literatura y a los valores que puede resguardar la imaginación artística; y en entrevista consultada ha dicho:

La literatura no sé si es subversiva pero, desde luego, siempre nos ayuda a ver el mundo de otra manera, a relativizar las verdades absolutas, a criar un sano escepticismo, incluso a viajar de una manera que la realidad no nos permite. Además, yo creo que, cada vez, al ser humano le quedan menos elementos de estos. El arte y la literatura es lo poco que nos queda todavía de internacionalista, de subversivo, en ese sentido, de contestatario, de libre.⁸¹

Bien manifiesta el leonés que la literatura posee entre sus muchos aciertos un carácter subversivo, pues: ¿no es subversiva la liberación de los galeotes a manos de don Quijote para con la justicia y el mismísimo Rey?; ¿o ahora la actividad de J.L.B. para la Religión y el Estado? Si bien Merino –aunque arroja en sus líneas la posibilidad de ubicar el cuento en el ámbito español– se dedica más a abordar posturas ideológicas de la contemporaneidad; en sentido general ambos personajes (y más que ellos, ambas obras) contienden así con su contexto sociocultural y político. Ello demuestra la pertinencia de que el arte transmita (ya sea de forma explícita o no), aquello que el artista tiene la necesidad de expresar de forma tal que se presente, más que un mero ejercicio de estilo, una recreación de la vida que trascienda toda frontera posible. Por ello hasta la disposición o la forma en que son remitidos los materiales ficcionales en una obra, varía en dependencia del territorio que se ha atravesar. Y asimismo cuando otros discursos entran en crisis, con absoluta certeza, no hay nada más seguro y placentero que volver hacia atrás la mirada y remitirse a los clásicos literarios, tal como nos propone José María Merino en su obra.

Por ello su cuento, bajo su apariencia fantástica ofrece más de lo que dice, de lo que entrevé a simple vista; más que la historia de J.L.B. es plausible la representación de otros muchos que –innominados o no; reales o ficcionales–, han sido acallados por regímenes autoritarios que enarbolan el no siempre ejemplar estandarte de la justicia. Ahí radica pues el carácter subversivo, el sano escepticismo de la literatura que no es más que una de las

⁸¹ José María Merino Sánchez: «Una entrevista de Alberto García-Teresa», en *Bibliópolis* (sitio web) <http://www.bibliopolis.org/articulo/merino.htm>.

tantas vías de reafirmación del ser humano en su búsqueda de la verdad, y con ella, de la felicidad, que siendo o no utopía guía el sentido de la existencia.

Como se ha mencionado con anterioridad, el cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» se presenta además como un homenaje explícito a Cervantes por el tratamiento que lleva a cabo Merino sobre el loco que intenta recrear la literatura. Don Quijote la vivió, ahora este bibliotecario la reescribe. Pero incluso la locura que manifestó don Quijote nos ofrece, en su misma interpretación, las pautas para desentrañar la real trascendencia que alcanza la locura de J.L.B. teniendo siempre en consideración la ambigüedad inserta en todo el argumento, y por tanto, los sentidos que ha traspuesto Merino en su obra para que el lector los descubra y reflexione con ellos.

Idoya Puig al estudiar la presencia de Cervantes en la obra narrativa del leonés, y al ubicarse específicamente en el cuento objeto de análisis, se ha cuestionado:

Ahora bien, ¿quién está más loco? ¿el protagonista o los anónimos funcionarios que califican la ficción como aberrante y peligrosa y condenan al olvido el entero patrimonio literario? Se trata de una ambivalencia muy cervantina y reminiscente del concepto escurridizo de locura que encontramos en Don Quijote, con sus intervalos de lucidez y sus locos, pero nobles deseos de aventuras en pro de la justicia y la paz.⁸²

Igualmente el referido estudioso Cózar ha manifestado otra importante faceta de la representación quijotesca de la locura al expresar: «...nunca entendí *El Quijote* como un ataque a la caballería, ni tampoco, en el fondo, a la literatura caballeresca, a no ser por lo que tiene de inverosímil, de irreal. Más bien me parece una parodia de la España de entonces y su quijotesca aventura en una etapa de *locura colectiva* que parece impregnar por igual a reyes y súbditos, mientras media España se desangra en sus esfuerzos»⁸³. Se maneja pues la idea de que la locura aparente de don Quijote no sea tal sino más bien una representación literaria de la perspectiva crítica que asume Cervantes.

Con ello Merino asume la tradición con el objetivo de transmitir nuevos sentidos, pues al igual que Cervantes usa la locura como una estrategia, que acompañada por el uso de

⁸² Idoya Puig: *Cervantes en la obra de José María Merino*, en <http://www.e-space.mmu.ac.uk/e-space/Bitstream/2173/4432/1/cervantes%20en%20merino%20word.doc>.

⁸³ Rafael de Cózar: «El Quijote, parodia de la ficción y del mundo real», en *Impresiones sobre El Quijote. Lecturas andaluzas en su cuarto centenario*, Granada, Junta de Andalucía, 2006, pp. 60.

recursos propios del fantástico, encubre la verdad en un mundo de censura. De esta forma, el intertexto es empleando en el mismo nivel de significación que instauró su uso originario solo que traspuesto a otras instancias contextuales. Se trata de cierta “locura de la verdad” que intenta oponerse a la necedad de la oficialidad; porque incluso el lector duda ante la supuesta locura de J.L.B. que es aducida por el poder a partir de lo que el personaje escribe.

Oportuna resulta entonces la remembranza de las tesis que nos propuso en su obra maestra Erasmo de Rotterdam. Y es que en su *Elogio de la locura*, ensayo publicado por vez primera en 1511, Rotterdam le da voz a la locura convirtiendo su obra en una especie de sátira moralista que aduce que es la locura una suerte de castigo del saber, para quienes creen saber. Por eso: «...de la misma suerte que no hay nada más loco que la sabiduría inoportuna, nada hay tampoco más imprudente que la prudencia mal entendida...»⁸⁴. El holandés sostuvo que la locura constituía un acercamiento a la razón que indicaba el camino para recuperar la inocencia y la verdadera apariencia de las cosas; y también sustentó la idea de que realidad y verdad son perceptibles a través de la mirada humana –no dominada por la soberbia– del hombre común que reacciona espontáneamente a su medio.

El texto fuente: «Pierre Menard, autor del Quijote»

Previamente al análisis de las relaciones entre «Tres documentos...» y los cuentos borgianos, es necesario puntualizar que Merino presenta un cuento con una estrategia o proyección ensayística crítica que mostrando la interacción de la literatura con su contexto, emana sentidos ideológicos; mientras que Borges, más que cuentos, presenta ensayos ficcionalizados bajo aquella denominación que remiten (como en toda su obra) a un idealismo de connotaciones filosóficas. Además, el argentino no da lugar a la configuración precisa de un determinado argumento ni contexto específico, aspectos que sí toman en consideración tanto Cervantes como Merino en la proyección de sus respectivas reflexiones críticas. Ahora bien, la llamada metaficción ha devenido característica esencial de la literatura contemporánea, pero la misma posee entre sus componentes algunos rasgos típicamente cervantinos como la mutabilidad de narradores/autores que pone en tela de juicio la autoridad y la entidad de lo que se está contando. Este último elemento también lo

⁸⁴ Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la locura*, Colección Crisol, Aguilar, S. A., Ediciones, Madrid, 1962, pp. 153.

comparte Merino con la obra de Borges, sobre todo en el cuento «Pierre Menard, autor del Quijote».

Muchos serían los ejemplos de grandes obras literarias que ilustrarían la fluctuación del autor en la literatura universal; valdría mencionar la magistral epopeya griega *La Ilíada* (que “tradicionalmente es atribuida a Homero”), el *Lazarillo de Tormes* (cuya autoría aún se discute y no por ello ha impedido que esta obra sea considerada como uno de los frutos más genuinos de la picaresca española), o *La Celestina* (“atribuida casi en su totalidad a Fernando de Rojas”, según dictamina la enciclopedia virtual Wikipedia). Lo cierto es que una de las tendencias que –tanto en la práctica ficcional de la literatura como en la teoría literaria que dentro de ella puede fijarse–, se ha presentado como un producto originalísimo que recrea, desde su particular punto de vista, la supuesta “muerte del autor”⁸⁵, es aquella que hace acto de presencia bajo la denominación de *reescritura*.

Precisamente, uno de los exponentes literarios más geniales que ha trascendido positivamente la frontera entre lectura y escritura es el cuento «Pierre Menard, autor del Quijote»; incluido en la colección de relatos borgianos que saliera a la luz pública en 1944 por vez primera bajo el título de *Ficciones*. Su relación intertextual con «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» se basa esencialmente en la representación de un sujeto actuante que realiza un acto de reescritura en el que está implícito la reflexión metatextual sobre la ficción literaria. Además ambos guardan una relación particular con *El Quijote*, y aun con el mismo Cervantes.

En «Pierre Menard, autor del Quijote» se esboza una teoría de la lectura como un juego de espejos entre el autor, el narrador y el lector⁸⁶, que obliga a este último a participar en dicho proceso. Y es que en el cuento el narrador se da a la tarea de hacer una defensa de la obra del escritor Menard, alegando que su contribución no está en su obra visible sino en la oculta: una escritura de *El Quijote* (asumido como *pastiche*⁸⁷), tal y como lo hiciera en su momento Cervantes pero con la supuesta ganancia de que su autor es ahora del siglo XX;

⁸⁵ Es pertinente aclarar que la presente investigación no se ha planteado como objetivo el teorizar sobre esta cuestión teórico-literaria, de la que se han encargado estudiosos como Roland Barthes o Michael Foucault.

⁸⁶ Aymée González Bolaños ha dicho: «La literatura es la apropiación por el lector (leo, luego existo), en lo que Calvino coincide esencialmente con las concepciones borgianas». En «Notas sobre narrativa y posmodernidad», *Islas* (no. 106), sept.–dic., 1993, pp. 113.

⁸⁷ El *pastiche* consiste en la coexistencia en una obra literaria de distintos registros lingüísticos con una intención paródica o en la imitación de diversos textos, estilos o autores en una misma obra.

de ahí las muchas razones que avalan la genialidad de esta empresa. En la defensa de este argumento del cuento borgiano sería acaso recomendable la remembranza a Luis García Montero cuando enunciara:

No hay ningún disparate en la labor de reescribir palabra por palabra el libro cervantino, según nos contó Jorge Luis Borges en «Pierre Menard, autor del Quijote». El mismo libro, las mismas frases, las mismas palabras, en un ejercicio minucioso de creación personal, porque las palabras están en movimiento, y dejan de significar lo que antes significaban, y llevadas a su sitio no supone una actividad pasiva de copista, sino una tarea de elaboración artística que abre horizontes nuevos”.⁸⁸

Pierre Menard en la ficción narrativa de Borges es un oscuro escritor francés recientemente fallecido cuyo mayor logro fue escribir, en el siglo XX, los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte de *El Quijote*, y un fragmento del capítulo veintidós. Los capítulos son iguales, en cada palabra y cada coma, a los escritos originalmente por Cervantes. Sin embargo, no son una copia. Pierre Menard inicialmente quería ser Miguel de Cervantes, «...saber el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918...»; pero descartó esta idea. Le dejó una carta al crítico, relatando todo lo que pasó para escribir su obra y por qué la escribió; y este fiel receptor llega a considerar muy superior la versión de Menard a la del autor español, por lo que asegura: «...a pesar de los obstáculos, el fragmentario Quijote de Menard es más sutil e infinitamente más rico, que el de Cervantes». Supuestamente *El Quijote* escrito por el francés está impregnado de una gama de sentidos diversos, metafóricos; porque en él el lenguaje se torna retórica arcaizante, afectación, fluidez no natural del autor que le provoca mostrarse con un carácter más polisémico y ambiguo. Por ello Pierre Menard no quiso reversionar la obra: su reto fue mucho más sugerente.

Al igual que «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.», este cuento colinda con el ensayo por cuanto se torna un espacio reflexivo sobre la literatura misma y el proceso de lectura y recepción de la obra literaria, considerando que la valía e incluso el prestigio de

⁸⁸ Luis García Montero: «Palabras de honor», en *Impresiones sobre El Quijote. Lecturas andaluzas en su cuarto centenario*, Granada, Junta de Andalucía, 2006, pp. 113.

una creación artística no está dado por la obra en sí ni el autor, sino por la interpretación única que de ella puede hacerse en cada contexto o situación. De ahí que Borges inserte en su cuento la noción de que el lector del siglo XX le aporta al texto un valor casi totalmente distinto del que pudo tener la obra en el siglo XVII. Si bien se alega esta idea para referir la genialidad de Pierre Menard como poeta simbolista; bien podríamos notar la veracidad de esta circunstancia al analizar la interpretación que de *El Quijote* se lleva a cabo en el segundo documento del cuento de Merino, donde se aprecian las aventuras llevadas a cabo por don Quijote como actos a todas luces vandálicos y subversivos.

De manera general, el intelectual argentino interpreta el mundo desde los libros y la biblioteca, examinando siempre el maravilloso ámbito de la percepción particular que la obra de arte siempre puede suscitar. Y ante la evocación propicia la diseminación de identidades, la ruptura de los lazos comunes tradicionales y una escritura al final sin tiempo ni espacio que al releerse debe ser nuevamente constituida y decodificada. Se trata de la relación entre la escritura y la interpretación literaria, y de la confrontación de la literatura de Menard con la literatura de Cervantes. Borges cuestiona en este cuento la concepción de la escritura como un ente cerrado y por tanto lo libera de toda atadura, de modo que los términos pueden solamente referirse a sí mismos siendo alejados de su origen; mientras que Merino a todas luces supera este inmanentismo.

A través del cotejo de la obra de Menard en su relación con *El Quijote* es posible describir la concepción borgiana de literatura y sus particulares procedimientos de creación; que remiten al rechazo de los modelos preestablecidos, dada la asunción de una perspectiva pragmática que en este caso no toma al pasado como punto de referencia. Y es que para Menard cualquier obra lejana en el tiempo puede sufrir una transformación de significado al ser recepcionada de forma concreta sin tener que recurrir privativamente a la restitución de su significación original, a menos que el lector desee arbitrariamente identificar el sentido primario de dicha obra.

Pero atendamos además a un momento del cuento donde el narrador borgiano dictamina:

El Quijote —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y quizá la peor.⁸⁹

Tal y como advirtiera Roberto González Echevarría: «Menard se enfrenta a la tarea de reescribir *El Quijote* tal cual lo haría un escritor hispanoamericano: en posesión del idioma, pero no perteneciente del todo a la historia de este y su tradición. “Imaginar una literatura sin nación es el atrevido experimento de Borges en Pierre Menard...”».⁹⁰ Lo que Echevarría no advierte, pero que se trasluce en sus propias palabras, es que Menard en su atrevido experimento se propone —aun sin quererlo— hacer un implícito reconocimiento de la universalidad de la obra cervantina; tal como hizo J.L.B. pero sin tapujos. Por eso en «Pierre Menard...» se señala:

Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto ‘original’ y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote. (pp. 289)

⁸⁹Jorge Luis Borges: «Pierre Menard, autor del Quijote», en *Páginas escogidas*, Colección literatura latinoamericana, Fondo Editorial Casa de Las Américas, La Habana, 2006, pp. 291. A partir de aquí las citas de los cuentos borgianos tendrán este mismo origen, por lo que solo se situarán las páginas aludidas.

⁹⁰ Roberto González Echevarría: «Cervantes y la narrativa hispanoamericana moderna: Borges y Carpentier», en *Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, pp. 930.

El anterior fragmento evidencia que la noción de la disolución del autor alcanza otros matices en esta obra borgiana, matices que no responden meramente al afán intelectual de Pierre Menard, que ha provocado la desenfadada carrera del crítico y ferviente seguidor del poeta por mostrar su genialidad creativa. Y es que una de las causas que justifican la elección de *El Quijote* como objeto de su reescritura, es que en su recuerdo, esta novela persiste más bien “como un olvido”, elemento que en ambos cuentos (el de Borges y el de Merino) subyace como causa esencial para desencadenar este proceso; pero que luego encuentra bifurcadas significaciones en cada uno.

En síntesis, Pierre Menard en su acercamiento a esta obra y contradictoriamente a sus criterios sobre la misma que la afirman “contingente e innecesaria”, la reescribe para perpetuar su sello personal si bien alude a su posible omisión cultural; mientras que J.L.B. con su reescritura intenta evadir a la humanidad de este olvido, pero con la implicación que supone tal hecho para su propio futuro como lector y como sujeto social inserto en un contexto represivo por el poder que encuentra “peligrosa” la literatura. Por ello afirma desesperado:

Mas si mi temor se confirma y la literatura no existe aquí, debo plantearme de inmediato la reconstrucción de todas las ficciones que recuerdo. Pues del mismo modo que esa imagen de Proust, cuyo sentido exacto ya nunca podré recuperar, toda la literatura que he conocido irá borrándose de mi memoria, puede llegar un momento en que piense que nunca existió sino en la insegura frontera de mis ilusiones. Por lo menos, intentaré transcribir, con sus asuntos y una anotación de la forma que su autor les dio, una idea certera de las ficciones que conozco, todas esas que ya nunca podré releer. (pp. 151)

En «Pierre Menard...», como bien aduce Alfredo Alonso Estenoz, se presenta la idea de copiar literalmente una obra, por lo que «la reescritura sería el acto de lectura perfecta, porque el proceso mental que llevó al autor “original” a concebir su obra es el mismo del lector que se resigna a seguir, de modo irrefutable, cada una de las palabras de esa obra».⁹¹ Con esto, Borges marca una distancia respecto al narrador y a la vez suscita la complicidad

⁹¹ Alfredo Alonso Estenoz: «Don Juan Manuel y Borges: sobre las consecuencias de la reescritura», en *Unión*, Editorial Nomos, S.A., 2003, pp.19.

del lector. En este ensayo ficcionalizado⁹² el eminente argentino presenta una idea de la lectura como un juego de desdoblamientos donde el autor (Borges) se desenvuelve en un personaje–autor (Pierre Menard); lo que involucra al lector por el hecho de que el texto trate sobre el papel de este, y el autor (Cervantes) es un personaje de otro (Pierre Menard). Al respecto ha comentado el profesor Pablo Rodríguez Cabello:

El escepticismo borgiano es, en este sentido, más congruente que el de otros autores pues no absolutiza la duda: la necesidad de poner en entredicho las grandes propuestas filosóficas no lo lleva a invalidar rápidamente la posibilidad de asumir creencias provisionales ni descarta la validez relativa de algunos sistemas.⁹³

Y es que Borges con «Pierre Menard...», se inserta en disertaciones teóricas sobre el proceso mismo de creación, que abordan, incluso sin nombrarlas, las relaciones intertextuales presentes en la tradición literaria toda, así como también se entrega a la invención, o mejor dicho, a la nomenclatura del procedimiento textual llevado a cabo por el poeta francés “nuevo autor de *El Quijote*”. Veamos:

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de *palimpsesto*⁹⁴, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas [...] Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri

⁹² En su libro *Exploraciones en la zona fantástica*, Arnaldo Toledo recuerda a su vez que Bioy Casares reconoció en su tiempo que Borges había creado un nuevo género literario que participaba del ensayo y la ficción; no entendiéndose que lo ensayístico se yuxtaponía a la ficción sino que se producía, realmente, una ficcionalización del discurso ensayístico. También comentaba: «Tal vez lo más novedoso consista en que la ficcionalización abarca la totalidad de la obra, es decir, la obra como ensayo fingido» (pp. 84-85).

⁹³ Pablo Rodríguez Cabello: «El humor y la ironía como formas de conocimiento intuitivo en la obra de Borges», en <http://www.monografías.com/humor-ironía/Borges.htm>.

⁹⁴ Se llama *palimpsesto* (desde el griego antiguo *παλίμψηστον* que significa *grabado nuevamente*) al manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe. Por ello el término ha sido empleado como una especie de alegoría de la práctica intertextual, recuérdese que incluso el teórico francés Gérard Genette tituló *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* a su libro dedicado a la intertextualidad.

Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. (pp. 292–293)

Incluso en este cuento de Borges se presenta, aunque levemente, un proceso doble de reescritura por cuanto el narrador–crítico cuenta que él también se propuso a su vez, la reconstrucción de la obra de Menard, aunque no pudo lograr su cometido. Se hace evidente esta intención suya cuando enuncia:

Nada tienen de nuevo esas comprobaciones nihilistas; lo singular es la decisión que de ellas derivó Pierre Menard. Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigili­as a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. *En vano he procurado reconstruirlas.* (pp. 292)

Tal vez se ha escurrido silencioso, en estas disertaciones, un aspecto esencial que deviene importante relación intertextual entre «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» y «Pierre Menard, autor del Quijote»; y es que tanto Borges como Merino aprovechan el carácter múltiple del autor del Quijote. Ciertamente en la magna obra cervantina se nos descubre toda una red de relaciones entre lectura y escritura, que Ana Rosetti en su estudio «Las miradas del Quijote» advierte igualmente. La autora afirma que el libro cervantino trata, entre muchas otras materias intelectuales, la indisoluble unión entre lectura y escritura; (solo bastaría recordar que fue don Quijote un lector compulsivo devenido sujeto de esas mismas aventuras) y aduce:

...Don Quijote al comportarse para merecer que su actuar sea divulgado por la imprenta y al imaginar cómo serán descritas primero y celebradas después, nos revela las operaciones que hace un autor en su imaginación...⁹⁵

Bien señaló Pierre Menard, aún con sus respectivas implicaciones ideológicas que: «Pensar, analizar, investigar [...] no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos

⁹⁵ Ana Rosetti: «Las miradas del Quijote», en *Impresiones sobre El Quijote. Lecturas andaluzas en su cuarto centenario*, Granada, Junta de Andalucía, 2006, pp. 216.

pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será». (pp. 292)

Cervantes, por su parte, en numerosas ocasiones nos remite mediante don Quijote, Sancho y el narrador (o narradores), a la ambigua existencia de la pluralidad de autores, de manera que el mismo manco de Lepanto ha puesto a disposición de Borges, Merino, Pierre Menard, J.L.B., la mayoría de los posibles experimentos sobre el autor; desde el conocimiento mismo sobre esta figura y su trascendencia o no, hasta los nexos entre el proceso de creación del texto y el idioma en el cual se trasmite el mismo. Bastaría recordar la controversia que suscitó –desde la ficción misma– el reconocimiento del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli como autor de *El Quijote* en el capítulo IX de la primera parte, si bien tenemos en cuenta que se trata exactamente de un escritor moro que relata la historia de un ex hidalgo manchego. Por ello no se descarta la oportuna y bien pensada elección de Pierre Menard al seleccionar para su reescritura este mismo capítulo (entre otros); tal vez como un mecanismo para justificar el proceso de creación como impostura.

Dicho capítulo tiene como razón el problematizar la relación entre narrativa e historia, ficción y realidad; existiendo entonces una homología entre el trabajo del narrador, escritor, reproductor en «Pierre Menard, autor del Quijote» y el don Quijote de Cervantes. De esta forma, se va implicando al lector en la fragmentada elaboración de lo que va leyendo para incitarlo a una actitud que se aleja de la tradicional lectura que imponía la pasividad de abandonarse sin reparos al autor; pero dicha actitud ya se vislumbraba en *El Quijote* ante una relación de nuevo tipo que exigía una total competencia por parte del lector. Recuérdense que desde el primer capítulo de la primera parte de su magna obra, Cervantes anuncia ya la existencia de varios autores, a la vez que aprovecha para ratificar sus concepciones aristotélicas:

Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada (que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben), aunque por conjeturas

verosímiles se deja entender que se llamaba Quijana. Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración de él no se salga un punto de la verdad.⁹⁶

Y también en el segundo capítulo se repite la nota ambigua sobre la coexistencia de varios escritores o cronistas centrados en las aventuras del hidalgo:

Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la de Puerto Lápice, otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, es que él anduvo todo el día...⁹⁷

Pero esta polémica en *El Quijote* no descansa ahí, pues su autor se intuye como un personaje múltiple, en el que se circunscribe al menos: el narrador, Cide Hamete Benengeli, el traductor, hasta podrían situarse los supuestos *Anales de la Mancha*; donde Cervantes difumina y hace desaparecer la figura autoral del texto, logrando así, quizá una obra con un carácter menos literario –para su tiempo– al desproveerla de un perfil perfecto y acabado. Se adentró Cervantes, con su mentalidad indiscutible de genio previsor, en lo que se constituiría siglos después como uno de los móviles más discutidos de la mentalidad moderna: el conocimiento de la maniobra interna de la imaginación en función de la creación literaria.

Bien aduce Álvaro Salvador en sus “relecturas borgianas del Quijote” que es precisamente *El Quijote* “un libro incesante”, escrito por una multitud de autores distintos en diversas lenguas, que aún así es capaz de abolir el tiempo y el espacio. Y también que: «...lo que Menard verdaderamente intenta es poner en marcha los mecanismos de la creación literaria misma, del *deus machina* del misterioso origen de la literatura»⁹⁸.

Merino, por su parte, no hace una mención específica en «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» a si la tarea de reescritura del personaje protagonista incluía la transcripción exacta de las obras que intentó recrear; o si pudo o no, “desde sus capacidades intelectuales” igualar la “hazaña” de Pierre Menard. Lo que sí llegamos a conocer por

⁹⁶ Miguel de Cervantes y Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, (I), Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 34.

⁹⁷ *Ibidem.*, pp. 41.

⁹⁸ Álvaro Salvador: «Las relecturas borgianas del Quijote (el capítulo IX de la primera parte)», en *Impresiones sobre El Quijote. Lecturas andaluzas en su cuarto centenario*, Granada, Junta de Andalucía, 2006, pp. 231.

medio del segundo documento es que J.L.B. pudo hallar en sus reescrituras el carácter original y el contenido (ficcional) *verdadero* de las novelas transformadas; aunque no se concreta tampoco si es casualidad que en este mismo documento (donde se resume el análisis pericial llevado a cabo) la enumeración de las historias “rescatadas” por el personaje central se inicie, precisamente, con la reconstrucción de la historia de don Quijote. Casualidad o no, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* bien lo merece.

Texto fuente: «La Biblioteca de Babel»

«La biblioteca de Babel» es un relato borgiano –aparecido por vez primera en la colección de relatos *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) incluida posteriormente en *Ficciones* (1944)– que encuentra un sólido basamento en el mito bíblico narrado en el capítulo oncenso del libro *Génesis*. En dicho episodio se narra la construcción de una torre llamada Babel con la que todos los hombres pretendían llegar al cielo; pero también cuenta el relato que Jehová con el objetivo de evitar el éxito de la edificación, hizo que todos los hombres comenzasen a hablar diferentes lenguas; lo que provocó la confusión entre ellos y el consiguiente dispersamiento de los mismos por toda la Tierra. Así, la palabra Babel ha trascendido hasta nuestros días con el significado de “lugar de confusión”, nomenclatura que inicialmente, y de forma inmediata, trasluce los nexos entre este cuento borgiano y «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.». Y es que en ambos domina, de algún modo, el sentido desesperado de la confusión. Incluso es posible aludir a un secreto vínculo entre la Biblioteca que en estas obras se presenta y la mítica edificación de Babel: ambas son empresas humanas donde se reúnen los esfuerzos por alcanzar cierta verdad absoluta. En este sentido, no se encuentran las respectivas bibliotecas de Babel y J.L.B. alejadas de la biblioteca quijotesca que presentó Cervantes en los capítulos VI y VII de la primera parte de *El Quijote*; pues la confusión, el caos, la búsqueda, también dominan en ella.

Ahora bien, «La biblioteca de Babel» se presenta como un ensayo por las reflexiones que suscita, su fragmentario sentido de la narración y su basamento matemático; y destaca además por una constante ambigüedad; propia de la obra de Borges⁹⁹. El relato constituye

⁹⁹ Según palabras de Pablo Rodríguez Cabello en su estudio *El humor y la ironía como formas de conocimiento intuitivo en la obra de Borges*: «En “La Biblioteca de Babel” el narrador (un bibliotecario) busca el sentido de la biblioteca–universo mencionando las diferentes teorías sobre ésta, pero no se adhiere a ninguna de ellas pues quien se acoge a un dogma considera al mundo como terminado, finito. El universo de

la especulación de un universo compuesto por una biblioteca donde se encuentran todos los libros posibles, los cuales están arbitrariamente ordenados. Parece ser infinita a la vista de un ser humano común, pero al tener un límite de 410 páginas por libro, 40 renglones por página y 80 símbolos por renglón, el número de posibilidades es vasto, pero finito. Se parte de una teoría sobre lo posible dentro de un espacio–tiempo infinito donde al final se retorna al mismo lugar y al cabo de mucho tiempo las cosas se repiten.

Bernat Castany Prado ha manifestado que este cuento intenta presentar cierta visión del mundo como caos a través de la lectura matemática que promueve; y también ha dicho:

Proclamar que la Biblioteca abarca todos los libros es proclamar que todo el universo es biblioteca, es decir, todo es catalogable, sistematizable y razonable [...] pero toda torre de Babel es inacabable por definición, es un anhelo, una realidad.¹⁰⁰

Los libros de Babel están compuestos a partir de combinaciones aleatorias de estos signos, agotando todas las posibles combinaciones (cuyo número es inimaginablemente grande, pero no infinito), lo que demuestra la naturaleza caótica e informe de todos los libros. Por cada palabra que esté escrita, puede haber vocablos inconexos o frases incoherentes que forman lenguas no menos incomprensibles. Trasluce entonces otro aspecto esencial que une de alguna forma esta obra de Borges y el cuento de Merino objeto de nuestra atención: la presencia de la paradoja.

Este artificio comúnmente añade un sustrato mayor a nuestras ideas sobre la complejidad del mundo real; y en la retórica consiste en presentar expresiones y/o situaciones que implican una contradicción, tal como pretende hacer notar en varias ocasiones J.L.B. en cuanto a lo absurdo de la situación que vivencia. Y a la vez que se hace explícita la contradicción se está produciendo una disección de uno de los tópicos más relevantes de la literatura fantástica: la relación entre el sueño y la vigilia. Veamos:

Borges es susceptible de muchas interpretaciones. La búsqueda del sentido en la Biblioteca, al igual que la búsqueda de los personajes del Castillo de Kafka, está condenada al fracaso». En <http://www.monografias.com/humor-ironía/Borges.htm>.

¹⁰⁰ Bernat Castany Prado: «Modernidad y nihilismo en “La Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 661-662, Agencia Española de Cooperación Internacional, julio-agosto 2005, pp. 77.

Resulta una terrible paradoja que haya sido precisamente ayer cuando se inició esta situación que no debería calificar sino como pesadilla grotesca, aunque todos los datos ajenos a mí parezcan demostrar que no se trata de un sueño.

Digo que resulta paradójico que haya sido ayer, pues el día comenzó para mí bajo los auspicios más benéficos: tras casi tres meses de padecimientos –primero el accidente; luego el hospital, con todas esas intervenciones y las largas noches de asepsia y quejidos; por fin, un largo periodo postoperatorio, con mi cuerpo acribillado de agujas que me nutrían o controlaban- había regresado a casa y despertaba envuelto en una plácida sensación de bienestar. (pp. 145)

[...]

Para tranquilizarme, decidí descansar unas horas y poner en orden mis sentimientos, acosados cada vez más por la angustia. Analicé entonces la posibilidad de que se tratase de un sueño pero, como he apuntado, la solidez de todo lo que me rodea carece del fulgor engañoso de las cosas que se sueñan. (pp. 150)

Por su parte, en «La Biblioteca de Babel» se presenta, aunque transfigurado, este mismo artificio pero adherido a un basamento matemático. Específicamente se muestra una antinomia, ya que la mayor paradoja de este cuento –aquella relacionada con la infinitud de la biblioteca y sus libros– alcanza un resultado que se autocontradice aun aplicando correctos modos de razonamiento, pues presenta fallos en el modo de razón, axioma o definición que se acepta previamente: “la Biblioteca existe *ab aeterno*”. Hay que anotar que mientras el bibliotecario de Babel tiene la certeza de que la biblioteca perdurará por siempre, el bibliotecario de Merino, lucha entonces por perpetuar el contenido de la suya, para con ello, salvar a la humanidad de la gran pérdida que constituiría la ausencia de ficciones literarias.

Ambos cuentos son esencialmente metatextuales por cuanto devienen una reflexión sobre el lenguaje diverso, múltiple y complejísimo que distingue a la ficción literaria, pues si bien en el cuento borgiano se intenta dilucidar el *universo–biblioteca*, algunas de las concepciones tratadas son ajustables al *universo–literatura*. En «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» hay una intención profesa de describir lo que es literatura, en su función estética y su calidad ficcional. Y en «La biblioteca de Babel», Borges también plantea el

problema del lenguaje esencial de la literatura, que bien pudiese ser homogéneo, pero ante la disyuntiva de diferenciarlo de otro(s) polemiza:

Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender, mi lenguaje? (pp. 309)

Y ante la posibilidad de que todo haya sido escrito, este bibliotecario aduce: «La escritura metódica me distrae de la presente condición de los hombres. La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma» (pp. 309). Esta creencia, no menos cierta, acaso discurre en cómo a veces el miedo o la falsa certeza de que no queda nada por decir, amilana espíritus eminentemente creadores; que sin embargo, pueden constituirse en genios artísticos potenciales, o al menos, en reconocibles intentos... Una mención aparte, y aplicable a tal idea, es el hecho de que J.L.B. solo se ha dado a la escritura (en su caso más bien a una reescritura) a partir de la grave situación en la que se encuentra y por supuesto, ante la comprensión cabal del compromiso humano que la misma entraña. Aún así, en «La Biblioteca de Babel» prevalece la concepción de que la literatura no se destruye sino que se autotransforma mediante el cambio de estilos, evolucionando así, y cada vez de formas más diversas para dejar constancia de la evolución misma del hombre:

Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana –la única– está por extinguirse y que la biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta. (pp. 309)

Por otra parte, es significativo en el cuento de Borges el uso del espejo como un símbolo que trasluce la infinidad de mensajes que resguarda esta biblioteca, y como metáfora de la creación misma:

En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?)... (pp. 301)

También este bibliotecario–narrador de Borges al plantear que: «La Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal»¹⁰¹ reconoce el papel esencial que el hombre como ser humano juega en la conformación y creación de la literatura, en la perdurabilidad de su mensaje (rol que J.L.B. asumió con creces). Y es que Borges, tal parece y se hubiera propuesto –contradictoriamente– fomentar la actividad literaria: «Lo repito: basta que un libro sea posible para que exista. Solo está excluido lo imposible».

Por ello «La biblioteca de Babel» puede leerse como una metáfora sobre la creatividad en el arte si partimos de que esta última puede considerarse una idea derivada de la noción de infinitud al suponerse que la creación se basa en la infinidad de posibilidades. Sin embargo, paradójicamente la biblioteca total es finalmente finita, la ilusión de la infinitud se ha desvanecido. De esta forma se plantea que la creatividad puede tan solo tratarse de una simple quimera, una alucinación que alimenta la vanidad del artista, o puede que Borges esté denunciado desde su intelectual trinchera alguna que otra precariedad literaria de su tiempo.

Igualmente se maneja la idea de que «cada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la Biblioteca es total) hay varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma» (pp. 307), que remiten a la constitución de la biblioteca–literatura como una red, como una familia que encuentra en cada integrante múltiples nexos entre sí, a pesar de lo particular de cada uno. Dadas estas condiciones, la biblioteca contiene, desde algún libro que consiste solamente en la repetición de un mismo grafema, hasta innúmeras versiones de *El Quijote* o cualquier otro libro, en todos los idiomas conocidos, en todos los idiomas desconocidos, con todas las erratas imaginables. Pero también el bibliotecario de Merino ante su fatal descubrimiento, resume la idea de cierta fuente común de los libros:

Por fin he llegado a comprender –intentando mantener el imprescindible equilibrio del juicio– que, por alguna razón que desconozco, en ninguno de mis libros se encuentra ya lo que yo he conocido bajo la forma de fabulación literaria; y eso, teniendo en cuenta que cada libro no es sino un individuo de una gran familia de seres

¹⁰¹ El término *infinitesimal* remite directamente a un tipo de cálculo propuesto inicialmente por Arquímedes; de manera general se refiere a una “cantidad infinitamente pequeña”.

idénticos, me hace sospechar que aquella fabulación ha desaparecido del mundo. (pp. 150)

Borges casi al inicio de su cuento asegura, al referirse a la Biblioteca de Babel que: «La distribución de las galerías es invariable» (pp. 301); y no obstante la diferente dimensión de esta con la biblioteca de J.L.B., en ambas se advierte la misma meticulosidad organizativa:

... en las librerías –que se extienden por el pasillo y casi todas las habitaciones– los libros se ordenaban unos junto a otros, sin que uno solo de sus lomos rompiera la exacta alineación de los volúmenes.

Aunque los fondos de mi biblioteca están debidamente clasificados, conservo en la memoria la colocación de casi todos los libros, de modo que me dirigí directamente al lugar donde deberían encontrarse los distintos tomos de la obra. (pp. 147)

Y si de situaciones concretas se trata, habría que dejar lugar a ciertos elementos presentes en ambos cuentos. En el cuento de Borges se aclara:

También hay letras en los dorsos de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas. Sé que esa inconexión, alguna vez, pareció misteriosa. (pp. 302)

Por su parte J.L.B. al descubrir su alarmante realidad advierte que las obras que una vez conoció han perdido la fabulación que contenían, e incluso, los títulos que originalmente portaban. Pero si bien Merino se ocupa además de la transformación de los títulos, J.L.B. en su conciencia encuentra prefigurado el contenido de los libros a partir de aquellos; y no se equivoca su homólogo al advertir lo misterioso que este hecho puede parecer. Por eso J.L.B. en su carrera desenfundada en busca de las ficciones se fija también en otros elementos externos:

Y mi estupor descubrió luego que ni siquiera el título era exactamente el mismo, pues el libro que yo tenía en mis manos, escrito también, al parecer por un tal Marcel Proust, no se titulaba como el libro famoso sino, escuetamente, *Memorias*.

Mi sorpresa recibió la insidiosa confirmación cuando, tras levantarme apresuradamente y buscar el resto de los tomos, comprobé que ostentan el nuevo título [...] En ellos figuran los mismos autores y los mismos traductores, cuando no

se trata de versiones originales. Los motivos de la cubierta, la clase de papel, la disposición tipográfica, son los mismos. (pp. 148–149)

Hay que hacer constar, sin embargo, que la transformación de los libros que presenta Merino en su cuento no es matemática y geométrica; sino esencialmente cualitativa: de significados ideológicos y estéticos en interacción con su contexto; con lo que difiere de la abstracción contextual que permea el cuento de Borges. Pero tal hecho no impide que J.L.B., ante la desatinada situación que presencia y la consiguiente confusión que le corroe, se convierta casi en uno de aquellos tantos eruditos que transitan la Biblioteca de Babel. Atendamos que los móviles de actuación se encuentra en el mismo punto: la revisión exhaustiva de las respectivas bibliotecas para hallar cierta suerte de verdad fatalista, o más bien cierta ausencia: aquellos no han logrado, en siglos, encontrar el llamado *Libro Total*, el “Catálogo de catálogos”; y J.L.B. no ha logrado tampoco encontrar las ficciones en sus libros. Mas no caben dudas en que tanto Borges como Merino encontraron ciertamente la forma de enaltecer en sus creaciones a la Biblioteca, y con ella, a la cultura toda.

Alusiones literarias

En el cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» Merino ofrece variadas alusiones literarias que tributan, indiscutiblemente, a su relación con la tradición literaria universal dado que las obras referidas por J.L.B. pertenecen a lo más encumbrado de la literatura europea, latinoamericana y española en particular. Esta relación intertextual no permanece estancada en la mera mención de estas creaciones (aun cuando la sola evocación cumple la función esencialísima de demostrar la transformación de los libros, e igualmente destacar el carácter absurdo de esta circunstancia si se tiene en cuenta que son precisamente estas obras concernientes a la tradición literaria universal por cuanto han sido canonizadas por nuestra cultura), sino que además da pie a la mirada metatextual y a más de una circunstancia en los sucesos mismos del cuento.

Estas alusiones se presentan sobre todo en los documentos 1 y 2, pero encuentran en cada uno una recepción distinta a razón del disímil carácter que portan. Recordemos que el primero constituye el testimonio de J.L.B. para justificar su proceder; mientras que el segundo es el pleno discurso contra la ficción literaria en un mundo donde aparentemente nunca ha existido. Esta condición ofrece además otros aspectos de importante

consideración como es el hecho de que en la narración del personaje de Merino se plasmen los títulos originales y en alguna que otra ocasión los nuevos nombres que sustentan, de manera que las referencias literarias sean bastante directas; mientras que el segundo documento refiere las obras solamente por algunos elementos (bien escogidos) de su sinopsis.

En el primer documento la historia narrada se declara texto, fabulación sobre el referente que apoyada en elementos intertextuales se vuelve sobre sí misma y apela a la indagación, a la búsqueda y la confrontación. Las referencias intertextuales se inician cuando J.L.B. se inserta en la familiaridad de su hogar con la remembranza de su niñez, evocación que luego le conduce al fatal descubrimiento y a más de un comentario metatextual:

Recuperé entonces también, sin ser todavía consciente de su origen, aquella metáfora sobre las almohadas como mejillas. *Las almohadas* son otras mejillas, musité. Luego me enredé pacíficamente, sin otra prisa que la de satisfacer mi propio gusto, en la curiosidad de recordar la procedencia de la metáfora, y la definición del tacto de las almohadas como mejillas, evocado en algún libro, hizo más sólido el recuerdo de aquellas tardes de convalecencia –eran como mucho dos o tres– en que la pringosa calentura y el malestar de las anginas, o de la gripe, ya curadas, tenían como recompensa limonada y lecturas en la cama. (pp. 146)

Merino pone en boca de este personaje una pequeña referencia a la función de la metáfora como tropo o recurso literario al identificar la semejanza entre los términos aludidos; y establece además un inteligente (e intertextual) juego donde la evocación de la niñez del personaje rescata precisamente, una metáfora suscitada de la misma evocación de otro personaje, el protagónico de *Por el camino de Swann*. Esta obra, la primera de la serie de novelas que integran la colección *En busca del tiempo perdido* del francés Marcel Proust tiene, como uno de sus fragmentos más memorables aquel en el que el narrador rememora recuerdos de su infancia al comer una magdalena con una taza de té, ya que asocia el sabor, la textura y el aroma de la magdalena con ese mismo estímulo vivido muchos años atrás en su niñez. Recordemos que es típica de la poética proustiana la recuperación poética de lugares y anécdotas, así como la reflexión metaliteraria. Al respecto valdría la pena traer a colación la llamada teoría de Proust sobre el espacio, el tiempo y la memoria, cuyos resortes se ponen en funcionamiento a través de los sentidos primarios.

Igualmente habría que aclarar que la imaginación generalmente aparece vinculada a los recuerdos de la infancia y adolescencia, dos épocas en que precisamente el umbral entre lo real y lo imaginario es permeable, y cualquier universo imaginario puede ser tan sólido y convincente como el real. Sin embargo, el significado de este mundo imaginario es aquí mucho más profundo que el de una mera evocación del pasado:

Recuperé entonces una languidez como la subsiguiente a las enfermedades de la infancia; cuando, recién mudadas las sábanas que enjugaron los sudores, sin fiebre ya, permanecía absorto, escuchando entre la sombra de la habitación los sonidos que daban testimonio de la pura domesticidad: tintineo de vasos, crujidos de puertas, una escoba que arrastraba su repetido vaivén en la lejanía de los pasillos. (pp. 145–146)

[...]

Por fin, y tras rechazar la remembranza de diversos libros, el lugar se encendió claramente en mi memoria: *Combray*¹⁰². Es al recordar aquellas duermevelas de la niñez cuando el autor habla de las mejillas de las almohadas, pensé; y creí recordar también que Marcel Proust llama a las almohadas *mejillas de la infancia*, pero no estaba seguro, ni puedo estarlo ya nunca. (pp. 146)

Otro aspecto a destacar es la presencia de lo que el teórico español José Enrique Martínez Fernández reconoció como intertextos marcados, pues al situar Merino las palabras *almohadas*, *Combray* y *mejillas de la infancia* en la tipología de letra cursiva, está remitiendo directamente a la presencia de una voz ajena, en este caso evocada, que hace explícito el intertexto; a la vez que relaciona el origen común de los mismos.

Ahora bien, otras referencias literarias se circunscriben igualmente a la literatura infantil y juvenil, circunstancia que se advierte ante elementos como la referencia a la “historia de Sigfrido”:

Yo le pedía a mi madre los libros que me interesaban: novelas de aventuras, las Mil y Una Noches, o aquellos grandes tomos de una enciclopedia donde, entre muchas otras, venía la historia de Sigfrido, con una ilustración, que yo no me cansaba de contemplar, en que se veía al héroe inclinado sobre un manantial, extendiendo una mano para recoger el agua, en actitud de quien quiere beber, mientras a sus espaldas,

¹⁰² *Por el camino de Swann* consta de tres partes: “Combray” (en la cual se inserta el episodio comentado), “Un amor de Swann”, y “Nombre de país: el nombre”.

subido en una roca, el traidor alza en un brazo la lanza con que, atravesando el pequeño zurcido que señala el único punto vulnerable del héroe, va a quitarle la vida. (pp. 146)

En la cita anterior, Merino alude también a dos obras que si bien distan en el tiempo devienen creaciones literarias legendarias de la literatura universal, recordemos que *Las mil y una noches* (aun con las copiosas versiones que ha suscitado), originalmente constituye una recopilación de cuentos árabes del Oriente Medio medieval; y que por su parte, el *Cantar de los nibelungos* es un poema épico y anónimo de origen germano que data del siglo XIII, y que como bien destaca J.L.B. cuenta las hazañas del cazador de dragones Sigfrido hasta que este halla la muerte a manos del traidor Hagen.

También el personaje se refiere a otras lecturas de su infancia como *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson que ahora «consiste en una historia árida, insufriblemente prolija, de la piratería inglesa de los siglos XVI al XVIII, con un repertorio de los puntos de encuentro y refugio de los delincuentes que la practicaban»; así como otros entre los que figuran el libro infantil *Heidi* (1880) de la suiza Johanna Spyri, *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876) de Mark Twain, *El Lazarillo de Tormes*, *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, el relato «La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall» perteneciente al volumen II de *Cuentos de lo grotesco y arabesco* (1840) de Edgar Allan Poe, e *Ivanhoe* (1819) de Walter Scott; que se han convertido en meros testimonios. Es válido entonces recordar las palabras de Eduardo M. Larequi al comentar que:

La confusión de realidad y ficción en la narrativa de Merino no se limita a unos desarrollos argumentales más o menos insólitos o sorprendentes [...] la ficción literaria se constituye en uno de los rasgos principales que configuran la entidad del personaje.¹⁰³

Ya en el documento número dos del cuento se hace referencia a las recreaciones de las ficciones hechas por J.L.B. correspondientes al contenido original de las historias transformadas; de forma tal que en una enumeración caótica y sobre todo desdeñosa es posible descubrir, mediante el falaz comentario de sus respectivas sinopsis (o de la

¹⁰³ Eduardo Manuel Larequi García: «Sueño, imaginación, ficción. Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 13, Issue 3, 1988, pp. 236.

interpretación sinóptica más adecuada para demostrar lo irreverente y morboso de estas narraciones) la condena explícita a la ficción literaria. Se pone entonces de manifiesto, una concepción de la ficción que la afirma como un tipo de discurso que se halla desligado en la mayoría de los casos de su realidad extratextual, por lo que supuestamente no tiene razón de ser. También se plantea como una característica básica de estas ficciones su propensión a la “morbosidad de lo falso” y su irreverencia; por lo que de manera general, estas historias son consideradas “aberraciones”.¹⁰⁴

Se comentan la recreación de *El Quijote* obviando el carácter de la obra cervantina como una respuesta crítica ante la realidad política y sociocultural de la España del Siglo de Oro, al destacar solamente la supuesta locura del personaje y la saga de hechos disparatados que pudo cometer.¹⁰⁵ Igualmente este documento alude a la obra *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, que si bien provocó serias controversias a su publicación en Francia, se le considera hoy como una de las obras más relevantes del naturalismo por cuanto constituye una alegoría crítica de la sociedad burguesa; pero que ahora, según manifiesta el documento, solo «relata el caso de una dama del siglo XIX a quien semejantes lecturas sirven de estímulo para incumplir su deber de fidelidad conyugal». Ciertamente la elección de estas dos obras como las primeras referidas en este informe no se debe a una mera casualidad, precisamente ambos personajes eran dados al éxtasis de la lectura, y ahora tal divertimento es tomado como la causa primordial de los desaciertos de ambos.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Bajtín se refirió en su estudio «El problema de los géneros discursivos» al carácter reaccionario que unos enunciados podían ofrecer respecto a otros; entre dichas posibles reacciones abordó que: “enunciados ajenos pueden ser introducidos directamente al contexto de un enunciado, o pueden introducirse solo palabras y oraciones aisladas que en este caso representan los enunciados enteros, y tanto enunciados enteros como palabras aisladas que en este caso representan los enunciados enteros, pueden conservar su expresividad ajena, pero también pueden sufrir un cambio de acento (ironía, indagación, veneración, etc.)”. En *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1982, pp. 281.

¹⁰⁵ En el capítulo III de la segunda parte de esta obra monumental, en conversación que sostienen don Quijote y el bachiller Sansón Carrasco, el primero alega una suerte de vaticinio que se hace explícito en este documento del cuento de Merino:

–No hay libro tan malo –dijo el bachiller– que no tenga algo bueno.

–El que de mí trata –dijo don Quijote–, a pocos habrá contentado.

¹⁰⁶ Pudiera incluso resultar paradójico o “confusa casualidad”, que estas obras aparezcan unidas de alguna forma en el cuento si consideráramos que Ortega y Gasset en su obra *Meditaciones del Quijote* lleva a cabo una relación paralelística entre los personajes de ambas obras hasta el punto de aseverar que Madame Bovary es un don Quijote con falda pero con “un mínimo de tragedia sobre el alma”, emparentando así el *quijotismo* con el *bovarysmo* (idea que más tarde refuta Mirta Aguirre). En *Meditaciones del Quijote*, Editora del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1964, pp. 160.

Igualmente se refiere que:

Las aberraciones a que se ha hecho referencia ocupan numerosos fragmentos. A título de ejemplo: seres fallecidos mucho tiempo antes, que reposan de día en sus ataúdes, salen de ellos aprovechando las sombras de la noche, para beber la sangre de los vivos; profesores enloquecidos por la soberbia hacen resucitar y revivir en un cuerpo conjuntos de restos procedentes de diversos cadáveres o consiguen sintetizar sustancias que, al ser consumidas, enardecen en ellos mismos sus pasiones bajo la forma de Otro; ciudadanos normales se convierten en monstruosos insectos o se afirma que existe un lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos.

Con estos breves comentarios es fácilmente reconocible la referencia a *Drácula* (1897) de Bram Stoker, a *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, a *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* (1886) de Robert Louis Stevensons, a «La metamorfosis» (1915) de Franz Kafka y a «El Aleph» (1945) de Jorge Luis Borges; que son tomados aquí en su sentido más subversivo, a raíz de una lectura a todas luces controversial que potencia pues, una interpretación otra de la que ha instaurado la convención.

Esta interpretación otra que se presenta en el informe policial que se abre paso en el documento núm. 2 refuerza además la ambigüedad y trasluce toda una cadena de significados “ocultos” que Merino deja allí, como esperando que el astuto lector descubra siempre a través de un conocimiento previo del intertexto. Y es que cada obra de arte, y toda literatura al fin se constituye sobre la base de un referente real que el público debe atender, discernir, valorar, y revelar bajo la aparente incoherencia de una desequilibrada historia. Asimismo las obras que nos presenta en este documento Merino, poseen una significación inmediata o no con la realidad, y por consiguiente, con la existencia del hombre y su devenir histórico en cada época.

Por ello bien podríamos argumentar, en defensa de estas “obras condenadas”¹⁰⁷ que Frankenstein explora importantes temas como la moral científica, y que la obra es, en cierta

¹⁰⁷ Si de “obras condenadas” se trata sería necesaria la cita al *Index Librorum Prohibitorum* (o *Índice de los libros prohibidos*), lista de publicaciones que la Iglesia Católica catalogó como lecturas perniciosas para la fe y la moral cristianas, que establecía en su primera parte una serie de normativas con respecto a la censura de libros. Fue creado en 1559 por la Sagrada Congregación de la Inquisición y su última edición data de 1961,

medida, una alegoría de la perversión que puede traer el desarrollo científico, previendo desde las fases tempranas de la revolución industrial las consecuencias de las desmesuras de la ciencia. Si de «La metamorfosis» se trata habría que señalar la ambigüedad que el cuento ha suscitado y las interpretaciones erróneas que desde su título se anuncian. Y es que este relato también se conoce como «La transformación», dado que metamorfosis apunta directamente al lenguaje de la mitología griega y optar por este último término puede propiciar que se cometan errores hermenéuticos peculiares como valorar la obra solo por su carácter de narración fantástica o suceso extraordinario; pero no como producto típico de la cosmovisión narrativa de Kafka que en este caso en particular aborda el trato entre la sociedad autoritaria y el individuo en una colisión directa entre la maquinaria institucional del capitalismo y la enajenación humana. También «El Aleph» ofrece importantes pautas al relacionarse con el conflicto del relato, recordemos que muchos le consideran el cuento paradigmático de la biblioteca borgiana y uno de sus más interesantes ejemplos de la indefinición de los márgenes entre lo real y lo ficticio. Pero acaso la relación más significativa se advierte si analizamos que el Aleph (el punto en el espacio que contiene todos los puntos) se encuentra en el sótano de una casa vieja y es necesario estar en el suelo para verlo; de esta forma un objeto que debería ser objeto de veneración o culto se localiza, sin embargo, en un entorno trivial. Tal como ahora estas obras consagradas de la literatura universal existen simplemente como pruebas judiciales para demostrar la locura de cierto individuo.

Igualmente en «El Aleph» se aborda el tópico de la falibilidad del conocimiento humano cuando se enuncia: «Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz»; pero antes, en una afirmación inicial se planteaba: «Cambiaría el universo pero yo no». Con esto se encuentra una relación, tal vez inserta indistintamente en este documento, con el personaje J.L.B. y sus aspiraciones de luchar contra el olvido de las trascendentales obras que se han transformado en su biblioteca.

siendo cinco años más tarde decretado la no renovación de dicha lista. Contenía nombres de autores y obras prohibidas en su totalidad, obras aisladas, repertorio de episodios, capítulos e incluso líneas que debían ser omitidas; fomentando así la autocensura de los mismos escritores. Entre los autores censurados más notables se cuentan Erasmo de Rotterdam, Francois Rabelais, Honoré de Balzac o Jean Paul Sartre; y entre los libros específicos *Madame Bovary* y *Lazarillo de Tormes*.

2.2.2 La intertextualidad texto–género en «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.»

Al acercarnos al cuento de Merino es fácilmente constatable cómo en un mismo texto pueden comparecer varios géneros y/o arquetipos textuales, alegando en este caso a un elevado nivel de originalidad y autenticidad; a razón de que dichas representaciones genéricas en «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» tributan a su vez al diálogo con situaciones discursivas previas al ofrecer una continuidad a los acontecimientos narrados inicialmente.

En su trascendental estudio «El problema de los géneros discursivos», Bajtín se propuso estudiar el real proceso de la comunicación discursiva, examen que dicho sea de paso, ha devenido hito de los estudios teóricos del siglo XX. Los mismos son, según sus propias palabras “tipos relativamente estables de enunciados”¹⁰⁸ que elabora cada esfera de uso de la lengua”, y que se hallan condicionados por las diversas esferas de la actividad humana.¹⁰⁹ Por ello nos parece más consecuente abordar la intertextualidad genérica en el cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» bajo la denominación de géneros discursivos que estableciera Bajtín, por cuanto esta refiere, rotundamente, los modelos textuales que Merino asume en su relato.

Mención aparte merece el afán testimonial del primer documento, a razón de las reiteradas ocasiones en que J.L.B. intenta suscribir la narración de los sucesos acaecidos a este tipo de discurso:

En aquella búsqueda tuvo origen mi desasosiego y el horror que me rodea mientras escribo este testimonio [...] Sin embargo, nada hay de pesadilla en la apariencia de las cosas que me rodean, y me encuentro sin duda en la realidad de la vigilia: la consistencia de los objetos manifiesta una presencia que no corresponde a lo imaginario y los sonidos de la calle son certeros testimonios de que estoy bien despierto. (pp. 147)

Si bien en el cuento dicho afán testimonial intenta arraigarse como un género discursivo en la narración del personaje, para así incidir de forma directa en la noción de credibilidad

¹⁰⁸ Es pertinente señalar que el teórico hace uso del término *enunciado* en su significación heredada del formalismo ruso como “unidad real de comunicación”.

¹⁰⁹ Mijaíl Bajtín: «El problema de los géneros discursivos» en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1982, pp. 248.

del acontecimiento narrado; hay que reconocer oportunamente que este episodio narrativo no se corresponde con la búsqueda de una información verídica dado el contexto mismo que le presenta el cuento fantástico, sino como un acto de fe. Pero es de vital importancia señalar que esta mención, –la del testimonio– deviene importante estrategia ficcional del cuento. Así se manifiesta el deseo explícito del narrador del cuento fantástico de confundir en su relato realidad y ficción, demostrando igualmente un cambio sustancial en la sensibilidad del escritor de literatura fantástica por cuanto este intenta distorsionar la percepción, la aprehensión y el reflejo del hecho fantástico (también con la recurrencia explícita a la paradoja, como ya se ha analizado).

Retomando el hilo conductor del asunto que nos ocupa podríamos señalar, ya con certeza, que Merino asume en este cuento el discurso policial, tratado de manera muy original y en indudable relación con el orden político; y la carta como un arquetipo textual que funge como colofón de la historia y que obra también con un valor político. Para adentrarnos en el primero, incuestionablemente relacionado con la novela policiaca, habría inicialmente que propiciar un acercamiento a este tipo de literatura.

A propósito es válido recordar que el intelectual cubano José Antonio Portuondo dijo en su momento: «...la novela policial es, en cambio, un género popular de la literatura que aprovecha la realidad emocionante, iluminizadora del crimen para mostrar el poder superior de la razón humana y revelar las miserias de la sociedad contemporánea, del orden social vigente»¹¹⁰. No en vano constituye este tipo de literatura una de las más cultivadas y seguidas por el público lector en la actualidad.

La asunción de los motivos de la literatura policial o detectivesca, según se prefiera, adquiere igualmente importantes connotaciones en el ámbito literario contemporáneo, al respecto Leonardo Padura se ha referido a esta literatura como un “acto de voluntariedad” porque el autor asume una tradición y en la medida de su talento e intenciones elabora tantas variaciones como desee; pudiendo entonces no ofrecer desenlace, desechar la investigación, obviar la inducción. Al referirse al canon de la escritura policial y la supuesta capacidad artística del género, este autor también ha comentado: «...incluso la filiación de una obra a lo policial se ha hecho depender de elementos tales como la presencia de un

¹¹⁰ José Antonio Portuondo: «En torno a la novela detectivesca», en *Por la novela policial*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982, pp. 34.

enigma, de investigación y de solución de un misterio»¹¹¹. Por tanto, el segundo documento que presenta Merino en el cuento objeto de nuestro análisis constituye un intertexto genérico policial desde otra voz enunciativa, la voz del poder. Se puede asegurar que dicho documento también se circunscribe a la literatura policial dada la indiscutible presencia de un proceso investigativo (revelado a través de un informe policial que precisamente, constituye el *corpus* de un resumen de la investigación que ha suscitado el supuesto delito). Sobre este último se ha señalado que ciertamente se instituye como aspecto imprescindible de este tipo de narrativa (nos referimos a la presencia de un delito o el intento de cometerlo), que provoca la ruptura del orden y la correspondiente necesidad del restablecimiento del mismo.

Para un examen cabal del texto con carácter policial de Merino, bien podríamos acercarnos más específicamente al desarrollo de la novela policial en España y en Iberoamérica mediante un breve bosquejo a su desarrollo de manera general; pues el mismo ofrece interesantes claves para sustentar la significación que Merino pretendió insuflarle a esta filiación genérica en su obra, y comprender además algunos de los elementos que devienen importantes resortes estilísticos del cuento en cuestión.

La novela policiaca española nace de una larga historia cultural y también de una necesidad expresiva que se encontró apoyada en sus inicios por todo un fenómeno cultural que impulsó el éxito de sus creaciones. Si bien ofrece rasgos distintivos que la peculiarizan estilísticamente no se ha instaurado finalmente como un producto totalmente novedoso; aunque son destacables el empleo de la ironía y el humor con que muchos autores enfrentan el universo de la criminalidad, la creación de parodias con respecto al género en sí y la omisión de lo enigmático como resorte narrativo principal.

Ana Isabel Briones García ha distinguido las dos principales tendencias de la novela policiaca española de los años ochenta: la búsqueda de la imitación de un modelo literario de consumo masivo como una vía de expresión, y el recurso de la ironía para parodiar el género (no para ridiculizarlo, sino más bien reutilizarlo) al ser aplicable a una sociedad distinta de la norteamericana y para unos fines que tampoco son los mismos; lo que

¹¹¹ Leonardo Padura Fuentes: *Modernidad, Posmodernidad y novela policial*, Ediciones Unión, La Habana, 2000, pp. 12.

conlleva a una marcada intención desestabilizadora de las estructuras básicas y convencionales del género¹¹².

Bien reconoce Padura al comentar que:

...ciertas características del arte posmoderno muy pronto se van a incluir entre las cualidades del neopolicial: su afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales, y el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica y esa mirada superior, francamente burlona y desacralizadora, que lanzan sobre lo que durante muchos años, fue la semilla del género: el enigma.¹¹³

Este autor examina igualmente la especial significación que hallan las creaciones insertas dentro de la tradición literaria policial, al desarrollarse estas en países “asolados por dictaduras”. Y es que en estas se aprecia entonces un carácter más represivo que investigativo, de ahí que al desvanecerse la preponderancia del enigma como motor dramático de las acciones policiales, poco importe la existencia o no de la eficiencia policial ante un delito, crimen, corrupción o violencia.¹¹⁴ Al respecto no podemos obviar que la España de Merino estuvo asolada precisamente por una de las más cruentas y prolongadas dictaduras del siglo XX: la dictadura de Francisco Franco Bahamonde (también conocida como *franquismo* o *franquista*) que se desplegó desde el fin de la Guerra Civil Española en 1939 hasta la muerte del caudillo en 1975.

Adentrándonos ya en el segundo documento que ofrece Merino en su cuento es posible discernir que acaso lo más novedoso de este es sin dudas, el estilo con el cual se presenta. Y es que Merino se adscribe al informe judicial como una estructura externa que reviste y contiene –sintética, pero hábilmente– la información precisa para dar feliz cumplimiento al proceso de administración de justicia¹¹⁵.

¹¹² Ana Isabel Briones García: «Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 24, Issues 1–2, 1999, pp. 66.

¹¹³ Leonardo Padura Fuentes: *Modernidad, Posmodernidad y novela policial*, Ediciones Unión, La Habana, 2000, pp. 137-138.

¹¹⁴ *Ibidem.*, pp. 139.

¹¹⁵ En su estudio antes referido Padura también hace referencia a que la novela policiaca contemporánea ha desarrollado también la llamada vertiente “de procedimiento” en la que el proceso investigativo y judicial mantienen el peso fundamental en el argumento. (*Ídem.*, pp. 35).

Como informe al fin, a través de un lenguaje marcadamente impersonal, se exponen de forma concreta, resumida y comprensible, cierta cantidad de información con el objetivo de presentar los avances obtenidos en la investigación; en este particularmente, se hacen evidentes las investigaciones previas que el caso ha suscitado mediante la alusión al informe resultante de la pesquisa detectivesca y la filiación al registro lingüístico diafásico jurídico:

En el estudio que se utilizó para el análisis pericial –y que acompaña al expediente– se describen todos los textos. Algunos pudieran relacionarse directamente con los delirios del autor, por ejemplo... (pp. 152)

Recordemos que en nuestra contemporaneidad es el perito judicial (también llamado perito forense) el encargado de suministrar información u opinión fundada a los tribunales de justicia sobre los puntos litigiosos que son materia de su dictamen; y que por otra parte el informe igualmente puede incluir elementos persuasivos como recomendaciones, sugerencias, y todo tipo de insinuaciones que indiquen posibles acciones futuras que su receptor pueda adoptar ante su lectura:

Aunque ciertamente muchos fragmentos sólo trazan esquemas que pudieran reflejar modos de vida o costumbres –sin perder nunca, como se ha señalado, la morbosidad de lo falso– otros llegan a ser francamente blasfemos –existencia de dioses extraños que acecharían desde sombras, criptas y abismos- y casi todos son implícitamente disolventes, o por lo menos irreverentes, y hasta burlones, con la Religión y el Estado. *Sin contar el gran número de casos en que individuos culpables de faltas y delitos no reciben el merecido castigo.*

Otro aspecto típico del informe judicial es la objetividad con se realiza el examen y la observación de los hechos materiales (y psicológicos) factibles que inculpan al supuesto material, con lo que se manifiesta agudamente el carácter pericial del relato. De ahí la exposición a manera de inventario que plasma el sujeto policial de dichas pruebas, así como también el detenimiento en elementos tan puntuales como el número, el formato y la presentación física de las mismas, véase cuando se menciona, al inicio del informe: «Un conjunto de 596 folios formato Din/A/4, manuscritos en su mayor parte, otros procesados por ordenador...». Igualmente destaca en la descripción, o mejor dicho, en la calificación

de dichos materiales el empleo, en varias ocasiones, del calificativo de “aberrante”, que como bien dicta el *Diccionario de la Real Academia* se refiere a algo “que se aparta de lo normal, lo natural o lo lícito”, –indudablemente el más adecuado para de forma concisa resumir el carácter que se le otorgan a las narraciones de J.L.B.–.

Y es que como bien apuntó Portuondo:

El arte del investigador consiste en analizar fríamente los hechos, sin dejarse atraer por los grandes o pequeños fenómenos disturbantes que la casualidad o la voluntad deliberada del culpable le ofrecen, manteniéndose siempre en actitud vigilante, opuesta de modo intransigente a cualquier intromisión del sentimiento en la consideración de sus elementos de juicio.¹¹⁶

De esta forma, Merino continúa con uno de los elementos principalísimos de esta literatura: la existencia del detective, investigador, policía, o como se quiera denominar; que en este caso en particular más que desentrañar un enigma, presenta los resultados de su pesquisa con el fin de probar la locura del sospechoso como móvil último de su disparatado quehacer. La aclimatación lingüística de este breve subrelato igualmente trasluce la filiación de Merino a este género, si bien tampoco es secreto (más bien es casi una voluntad) que el escritor leonés transgrede cánones, recursos estereotipados, estilos... para huir de los limítrofes habituales en que se desarrolla el género y llevar a cabo una indagación más profunda que lo que se muestra a simple vista.

La transgresión, la ruptura, la parodia¹¹⁷... hace acto de presencia desde el título mismo que supuestamente debe referirse al tema abordado:

«Ciento cincuenta novelas»¹¹⁸

Pues pocas líneas más adelante el texto reza: «Se recogen en ellos hasta sesenta y nueve –no ciento cincuenta, pues la actividad fue descubierta– especulaciones de las que el autor

¹¹⁶ José Antonio Portuondo: «En torno a la novela detectivesca», en *Por la novela policial*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982, pp. 42.

¹¹⁷ Padura igualmente ha puntualizado: «El ejercicio paródico, en cambio, siempre implica una sabiduría, una negación y el propósito de superación, a través de una mueca hacia el prototipo modélico escogido». (Ibíd., pp. 127–128).

¹¹⁸ Puntualicemos que también consta el informe de un encabezamiento que funge como advertencia para las autoridades pertinentes a revisarlo: *Material extremadamente singular y peligroso, que debe conservarse en archivo de seguridad y con la mayor reserva.*

califica bajo el neologismo *novelas*»; con lo que desde su inicio el texto pierde credibilidad pudiendo ser considerado entonces como una investigación a base de datos más o menos verificables, probables, inventados. Dicha credibilidad trasciende al informe y trasluce quizá el despliegue mismo de un gobierno, no olvidemos la intrínseca relación que guarda la jurisdicción con el mismo; y tampoco obviemos las palabras de Leonardo Padura sobre el carácter, más represivo que investigativo, que puede portar esta narrativa en consonancia con el contexto particular en el cual se desarrolle. Y es que este documento es el manifiesto explícito de la censura¹¹⁹ cuyo fin primordial es mantener un determinado *status quo* ideológico y político.

Hasta el momento se ha hecho referencia al carácter policial y a las peculiaridades que este adquiere en el documento número dos del cuento abordado, pero mención especial también merece la conformación, en el primer documento, de una personalidad típica del investigador. Pues J.L.B. debido a las circunstancias que le rodean se da a la búsqueda de una explicación para el enigma, para el terrible misterio que le ha arrebatado el sueño. Recordemos que ante la desconcertante desaparición de la metáfora de Proust y el consiguiente descubrimiento de la transformación –incluso del título del libro–; J.L.B. se da a la tarea de investigar la certeza o cabida del absurdo hecho y la posible generalización del fenómeno en todos los libros pertenecientes a su biblioteca personal, que finalmente confirma. En este proceso afirma:

Aunque intuía que todos mis esfuerzos darían como resultado parecida decepción, en las horas siguientes repasé centenares de libros de mi biblioteca, que han quedado desparramados por toda la casa, como pruebas de algún cataclismo. (pp. 150)

La actitud de este personaje colinda indudablemente con otra tendencia importante que se ha ganado un lugar dentro de la más actual narrativa policiaca: la proliferación de los escritores detectives en la búsqueda del manuscrito perdido, que según plantea Rosa

¹¹⁹ Según el DRAE la censura es, entre otras acepciones el “examen y aprobación que anticipadamente hace el censor gubernativo de ciertos escritos antes de darse a la imprenta”. En un sentido amplio se considera como el ejercicio, por parte directa del Estado o por delegación en alguna organización o grupo (religioso, político o militar) para controlar la libertad de expresión, de opinión y pensamientos. (pp. 293)

Pellicer dota al texto de un carácter autoconsciente a la narración, al tratar argumentos relacionados con la literatura; a la vez que acentúa el carácter ficticio de la narración.¹²⁰

Sin embargo, al no constituirse plenamente el relato como policial, este hecho propicia el no cumplimiento de todas las prerrogativas de este género literario. Al respecto se advierte una gran ausencia propia de la posmodernidad: la solución del enigma. La intriga sobre lo que realmente sucede en el relato, sobre lo que es real o no, queda sin solución aparente por la ambigüedad que puebla el cuento de Merino. Se presenta entonces una imposibilidad para determinar si hubo algo de cierto en la historia de J.L.B. o simplemente se trataba de los delirios desmesurados de un demente. Se retoma al final la ambigüedad inicial ante la mención de la enfermedad del personaje y se sugiere la posibilidad de que todos los hechos supuestamente acontecidos solo sean productos del eco difuso de innumerables lecturas. Así como Cervantes nunca resuelve del todo la cuestión de la cueva de Montesinos y la deja envuelta en misterio sobre la duda de si se trata de un sueño o una realidad; tampoco Merino nos da nunca una prueba concluyente. El lector es el que tiene la decisión final de aceptar o no la realidad de los eventos.

Al respecto bien valdría la consideración de los criterios que sobre el relato policial ofrece Alejandro Zamora:

Lo importante, pues, es que el modelo clásico del relato policial debe tener siempre un modelo claro de la proporción entre la exposición de los sucesos como circunstancias humanas que involucran sentimientos, personalidades, pasiones, conciencia, cuadros sociales –a todo lo cual, en conjunto, nos referiremos con el concepto de “novelesco” que nos prestó Sherlock Holmes–, o como un problema lógico representado que habrá de enfrentar la razón del detective, y con él, la de un lector.¹²¹

Ahora bien, se impone precisar el sentido ideológico que adquiere este intertexto genérico en el cuento, pero para ello es preciso puntualizar inicialmente que cada texto es proclive a interpretaciones varias, tanto de tipo discursivo como extradiscursivo; de ahí que

¹²⁰ Rosa Pellicer: «Críticos detectives y críticos asesinos. La búsqueda del manuscrito en la novela policiaca hispanoamericana (1990–2006)», en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Vol. 36, 2007, pp. 20.

¹²¹ Alejandro Zamora: «Un triste tigre: el teniente investigador Mario Conde», en *La Gaceta de Cuba*, sept. – oct. 2001, no. 5, pp. 28.

sea posible –a través de un texto– desatar todo un conflicto (tal como acontece con la actividad escritural de J.L.B.). En este segundo documento que Merino presenta en su relato para apelar también desde lo argumental a la locura del personaje, se expone abiertamente un discurso colindante con la oficialidad por cuanto este tributa a la representación de un sistema político portador indiscutible del poder. De ahí que en este informe policial se hagan evidentes las relaciones de jerarquía social en el enjuiciamiento jurídico a la actividad de J.L.B., a razón de que esta supuestamente irrespeta los preceptos de la Religión y el Estado en un mundo donde al parecer no ha existido la literatura. Merino alude de esta forma a cierta ideología represiva, que si bien es aplicable a disímiles ámbitos, en cualquier caso responde a un fruto del pensamiento humano dado al prejuicio y la censura.

El documento núm. 3 presentado en el cuento, por su parte, consta tan solo de un párrafo y es una carta del Delegado del Gobierno¹²² (personaje aludido que posee un referente real) dirigida al Director del Centro de Salud Mental (CESAMEN), en el cual se hace referencia a la locura del personaje en cuestión más objetivamente, llamando la atención de ciertos aspectos de la vida de J.L.B. Dichos aspectos obligan a tener ciertas prescripciones en su tratamiento; como información importante se plantea que el paciente había trabajado durante varios años en la biblioteca de Estado desempeñándose como director de dicha entidad.

Merino se auxilia de este medio de comunicación –otro intertexto genérico discursivo– para culminar la fragmentada secuencia narrativa de «Tres documentos...» a la vez que para ofrecer el último de los documentos para demostrar o hacer constar la locura de J.L.B., fin primario del autor. Todo esto sin perder la coherencia en la fabulación a razón de la

¹²² El delegado de Gobierno es el funcionario rector de las correspondientes Delegaciones de Gobierno (órganos correspondientes de la organización periférica del Estado) en la Administración Pública de España. Sus funciones principales son las de representar al Gobierno en la Comunidad Autónoma correspondiente, así como dirigir la Administración del Estado en el territorio autonómico y coordinarla con la Administración propia de la Comunidad Autónoma en cuestión. Los Delegados del Gobierno, dependen de la Presidencia del Gobierno, correspondiendo al Ministerio de la Presidencia dictar las instrucciones precisas para la correcta coordinación de la Administración General de Estado en el territorio, y al Ministro del Interior, en el ámbito de las competencias del Estado, impartir las necesarias en materia de libertades públicas y seguridad ciudadana. Todo ello se entiende sin perjuicio de la competencia de los demás Ministros para dictar las instrucciones relativas a sus respectivas áreas de responsabilidad. (Véase al respecto el sitio virtual http://es.wikipedia.org/wiki/delegado_gobierno).

estricta asunción del discurso epistolar, a través de la imitación de dicho registro lingüístico diafásico, y la imbricación de los tres documentos como colofón de la historia de J.L.B. Siguiendo con las disposiciones típicas de la forma de elocución epistolar, este documento consta de un emisor y su correspondiente receptor; y recurre a un vocabulario exacto y cortés que remite directamente al estilo formal que requieren los asuntos oficiales (como lo es el ingreso de J.L.B. a un centro de salud mental). Si bien esta carta obvia el saludo y la despedida que generalmente en estos casos se consolida en fórmulas preestablecidas, tal vez esta situación se halle justificada debido a que la comunicación se establece entre dos altos funcionarios –tal vez con alguna que otra relación previa– y de ahí que se prescindiera de tales cortesías dándole paso a un discurso en primera persona. Por otra parte, el texto centra muy bien la atención en la exposición del asunto y en los puntos temáticos pertinentes de los cuales se quiere informar: la demencia del personaje y las posibles implicaciones de sus expresiones orales o escritas; y aunque la firma es “ilegible”, Merino no obvia este detalle.

Como género discursivo primario (según la clasificación bajtiniana a las manifestaciones discursivas de la comunicación más inmediata) esta carta inserta en el *corpus* del cuento conserva su forma y su importancia cotidiana, pero ahora solo como parte del contenido de la obra, participando pues, del acontecimiento artístico. Y es que el discurso epistolar de este documento dota al texto en su globalidad de una gran riqueza estilística en su conformación como producto artístico–literario; y asimismo, el engranaje que en este se produce con los documentos precedentes, cada uno con sus respectivos despliegues discursivos, aportan una visión polisémica del discurso narrativo en cuestión.

Incluso se enuncia en este intertexto: «Creo suficiente la lectura de los documentos núm. 1 y núm. 2 como una comprensión inicial del asunto». Oportuna es entonces la remembranza de la siguiente aseveración bajtiniana, que precisamente en su asunción casi literal en el cuento analizado, remite al uso consciente o deliberado de la intertextualidad al proclamar la intrínseca relación que puede manifestarse entre enunciados diversos:

Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que «saben» uno del otro y se reflejan mutuamente. Estos reflejos recíprocos son los que determinan en carácter del enunciado. Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. Todo enunciado debe ser analizado desde un principio,

como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada, [...] los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera.¹²³

Con el anterior juicio, Bajtín ofrece además importantes claves metodológicas para el análisis del texto desde el orden del enunciado; y sin referir explícitamente su concepto de la dialogicidad, se inserta el teórico en disertaciones concernientes a la intertextualidad propiamente dicha. De ahí se dilucida la estrecha relación que poseen sus teorías, y aún más, el carácter esencial del enunciado como vía comunicativa del pensamiento en un constante diálogo con otros (apréciese la consideración de que estos “no son autosuficientes” pero sí “se reflejan mutuamente”). De esta forma Bajtín remite a la intertextualidad en cuanto a la proporción entre la transmisión de significados y la generación de sentidos que este proceso provoca; y que alcanza en «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» trascendental significación a razón de que en el mismo Merino demuestra cómo es posible (y senda segura por demás), asumir enunciados y discursos anteriores para actualizarlos en su particular contexto. Pues es ese uno de los logros más destacables del leonés al adherirse a la tradición literaria universal y a arquetipos genéricos muy puntuales: describir la trascendencia del hombre y sus circunstancias.

2.3 Conclusiones parciales

Las relaciones intertextuales llevadas a examen (díganse texto–texto y texto–género) dan fe de la variedad de las fuentes de las cuales se nutre Merino, y asimismo de la provechosa interrelación que las mismas guardan al encontrarse en este otro texto («Tres documentos sobre la locura de J.L.B.») que las aúna en su discurso. Igualmente dichas relaciones intertextuales, aún en su diversidad, se constituyen como importantes elementos de cohesión de los significados y sentidos que Merino presenta en esta obra.

Destaca sobremanera un aspecto eminentemente renovador de la ficción narrativa de Merino en su correspondiente relación con la intertextualidad presente en este cuento: la asunción de la tradición literaria en función de abordar su presente problemático en lo

¹²³ Mijaíl Bajtín: «El problema de los géneros discursivos» en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1982, pp. 281.

concerniente a lo social, lo político, lo ideológico y lo estético; tal como hicieran en su momento –desde su perspectiva particular– cada una de las obras y los discursos a los que Merino apela. De forma actualizadora, el leonés recepciona textos medulares de las culturas latinoamericana y europea, como son *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes, y los cuentos de Jorge Luis Borges «Pierre Menard, autor del Quijote» y «La Biblioteca de Babel»; de los cuales asume en menor o mayor medida, además de distintos tópicos, sentidos y estrategias ficcionales, el interés común por la literatura.

Especial mención merece la fuente textual quijotesca cervantina, que se proyecta en «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» en su naturaleza subversiva y en una metatextualidad que auxiliada por recursos fantásticos e intertextuales, condena la censura del poder ante textos literarios contentivos de ideas emancipadoras. Y asimismo la intertextualidad genérica avistada en este cuento de Merino –en cuanto al manejo del informe policial y la carta respectivamente–, alcanza una significación medular a razón de que ambos intertextos son expresiones de las acciones y de las actividades del hombre (en correspondencia con las nociones abordadas sobre la ficción); a la vez que se erigen como una compleja concreción del estilo narrativo ficcional de Merino en su asunción de la intertextualidad.

Así, y generalizando, la intertextualidad se ha manifestado en el cuento analizado en su dimensión textual generadora de significados y sentidos, que en su conjunción con las particulares posturas que asume Merino en lo concerniente a la ficción literaria, manifiesta una cosmovisión humanista que en nuestra contemporaneidad incita a la recepción creadora de las más clásicas fuentes.

CONCLUSIONES

A fines de los años veinte del pasado siglo, Bajtín fue gestando una tendencia de carácter culturológico, comunicativo e interdisciplinario en los estudios literarios que se acentúa y sistematiza a partir de la década del setenta. Esta polisémica tendencia dirigida a estudiar el texto literario desde el punto de vista de sus relaciones culturales con otros textos ha hallado en su práctica, campo fértil en el cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.». La teoría de la dialogicidad concebida por Bajtín, entre otras cosas, tiene como objeto el estudio de las relaciones entre textos pertenecientes a períodos culturales diferentes; y es lo que hoy se conoce –según propuesta de la intelectual de origen búlgaro Julia Kristeva– como intertextualidad.

José María Merino recepciona, en su manejo de la intertextualidad, en especial la magna obra cervantina y actualiza originalmente su discurso estético–literario para abordar el presente problémico que le ofrece su contexto. Y es que el leonés asume en su cuento los códigos esenciales que ha sustentado Cervantes en su obra; recepcionados a su vez del pensamiento estético aristotélico que, sustentándose en el criterio de la verdad, postula la creación artística como *mímesis* atendiendo a una relación gnoseológica entre realidad e imagen artística configurada según los códigos de la verosimilitud, lo posible y lo universal. Con ello Merino dota al cuento de un carácter ideológico y estético particular del que emerge la defensa de los valores y atributos propios del texto literario ante su interacción con la sociedad, el lector y el poder político incluso.

En cuanto a la recepción, en «Tres documentos...» de la literatura borgiana, habría que destacar que si bien Merino comparte su proyección ensayística y metatextual, logra superar su inmanentismo contrariamente a posiciones irracionalistas posmodernas. Y la interrelación de las fuentes del cuento, siempre con algún que otro punto de encuentro en *El Quijote*, certifica la noción de la escritura literaria como *palimpsesto*, a la vez que revela el lugar honorífico de esta obra como parte de la tradición literaria universal.

La tradición literaria latinoamericana, española y europea en general, se presenta en el cuento a partir de la determinación de las distintas relaciones intertextuales que permiten y

favorecen la riqueza semántica y estilística de este nuevo texto. En dichas relaciones intertextuales (texto–texto y texto–género), como parte de la ficción, –de manera implícita– la metatextualidad se presenta bajo una enunciación eminentemente reflexiva que cuestiona críticamente la censura del poder, a la vez que revela a la literatura como arte dotado de ideología que puede convertirse en subversiva.

Dentro de la ficción correspondiente al cuento, Merino también potencia la aparición de lo fantástico, que en sus expresiones concretas tributa a la representación última del contexto sociocultural, y que da lugar –como acontecimiento argumental– a la práctica intertextual. Y los principales recursos intertextuales empleados, díganse la cita, la alusión, así como la asunción de géneros y de determinados registros lingüísticos diafásicos; se imbrican en sus manifestaciones con la exacerbada ambigüedad que permea la ficción del relato. En cuanto a la recurrencia meriniana a determinados tópicos o motivos temáticos, particular referencia merece la locura (de fuente quijotesca), que funge como recurso mediador entre las nuevas ideas, imágenes, sentidos... que presenta «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.».

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, MIRTA: *La obra narrativa de Cervantes*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978.
- AGUIRRE ROMERO, JOAQUÍN MARÍA: «Intertextualidad: algunas consideraciones», en <http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm-ednref1> (20/09/2010).
- ALONSO ESTENOZ, ALFREDO: «Don Juan Manuel y Borges: sobre las consecuencias de la reescritura», en *Unión*, (no. 51), Editorial Nomos, S.A., 2003.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS Y JUAN FRANCISCO RAMOS RICO: *Circunvalar el arte (La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte)*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.
- ARISTÓTELES: *Poética* (Traducción Ángel J. Capelletti), Pensamiento Filosófico, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1991.
- BAJTÍN, MIJAÍL: «La palabra en la novela», en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.
- : «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1982.
- BARTHES, ROLAND: «La muerte del autor», en *Textos de teoría y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2009, pp. 339-345.
- BELEVAN, HARRY: *Teoría de lo fantástico: Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1973.
- BENÍTEZ REYES, FELIPE: «La crueldad aplicada a unos muñecos», en *Impresiones sobre El Quijote: Lecturas andaluzas en su cuarto centenario*, Junta de Andalucía, España, 2006.
- BIANCO, JOSÉ: «La Argentina y su imagen literaria», en *Diarios de escritores y otros ensayos*, Colección Literatura Latinoamericana, Casa de Las Américas, La Habana, Cuba, 2006, pp. 113–114.

- BOTTON BURLÁ, FLORA: *Los juegos fantásticos*, (2da edición), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- BORGES, JORGE LUIS: «Pierre Menard, autor del Quijote», en *Páginas escogidas*, Colección Literatura Latinoamericana, Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2006, pp. 283–293.
- : «La Biblioteca de Babel», en *Páginas escogidas*, Colección Literatura Latinoamericana, Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2006, pp. 301–310.
- BRAVO, VÍCTOR ANTONIO: *La irrupción y el límite*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- BRESCIA, PABLO: «Borges contrabandista: fantástico, policial y operaciones de lectura» en *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla, Benemérita, Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 235-243.
- BRIONES GARCÍA, ANA ISABEL: «Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 24, 1999.
- CALLES, MORENO, JUAN MARÍA: *La modalización en el discurso poético*, Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1997, en <http://visvives.com/servlet/SirveObras/...009402-1.pdf> (02/11/2010)
- CASTANY PRADO, BERNAT: «Modernidad y nihilismo en “La biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (no. 661-662), Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, julio–agosto 2005.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (I y II), Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.
- : *Don Quijote de La Mancha. (Antología anotada)*, Ediciones Santillana, S.A., 2005.
- CORTÁZAR, JULIO: «Algunos aspectos del cuento», en *Casa de Las Américas*, núm. 15-16, nov. 1962- feb. 1963, pp. 3-14.

- CÓZAR, RAFAEL DE: «El Quijote, parodia de la ficción y del mundo real», en *Impresiones sobre El Quijote: Lecturas andaluzas en su cuarto centenario*, Junta de Andalucía, España, 2006.
- «Delegado de Gobierno» en http://es.wikipedia.org/wiki/delegado_gobierno (12/05/2011)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario del Estudiante*, Santillana Ediciones Generales, S.L., 2005.
- DIDO, JUAN CARLOS: «La última conferencia de Borges», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (n. 539-540), mayo–junio 1995, pp.173.
- DOMÍNGUEZ ÁVILA, JOSÉ: *Teoría y análisis del discurso*, UCLV, 2007, (folleto).
- EHEVARRÍA, IGNACIO: «Los rasgos de un mestizaje», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (no. 579), Gráficas Varona, Madrid, sept.–1998, pp.7–15.
- ECO, UMBERTO: «Los mundos de la ciencia ficción», en *Los desafíos de la ficción (técnicas narrativas)*, Casa Editora Abril, Centro de formación literaria Onelio Jorge Cardoso, 2001.
- «*El Quijote* de Avellaneda», en http://www.nulladiessinnemeditatione.com/don_quijote_Avellaneda.htm (07/02/2011)
- ENCINAR MARÍA ÁNGELES Y ANTHONY PERCIVAL (comp.): *Cuento español contemporáneo*, (2da edición), Editorial Cátedra S.A., 1994.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ALONSO: *Nuevas andanzas del ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha; El Quijote apócrifo*, Editorial Iberia, Barcelona, 1961.
- FOUCALT, MICHAEL: «¿Qué es un autor?», en *Textos de teoría y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2009, pp. 351-386.
- GARCÍA, MONTERO: «Palabras de honor», en *Impresiones sobre El Quijote: Lecturas andaluzas en su cuarto centenario*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, España, 2006.

- GARCÍA RAMOS, ARTURO: «Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano», en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, (no. 26), Universidad Complutense, Madrid, 1987, pp. 81–94.
- GENETTE, GÉRARD: «La literatura en segundo grado», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 53–62.
- GLOWINSKI, MICHAEL : «Acerca de la intertextualidad», en *Criterios* (n.32), Casa de Las Américas, La Habana, 1994, pp. 185–210.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO: «Cervantes y la narrativa hispanoamericana moderna: Borges y Carpentier», en *Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, pp. 920–960.
- GONZÁLEZ BOLAÑOS, AYMÉE: «Notas sobre narrativa y posmodernidad», en *Islas* (n. 106), sept. –dic., 1993, pp. 105–114.
- HOLLOWAY, VANCE R.: «La circunscripción del sujeto: metaficción, mito e identidad en la narrativa de José María Merino», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 21, 1996, pp. 85–102.
- KRISTEVA, JULIA: «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela» en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 1–24.
- LAREQUI GARCÍA, EDUARDO: «Sueño, imaginación, ficción. Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 13, Issue 3, 1988, pp. 225–248.
- LEDO, JORGE: «Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac», en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, no. 21, 2006, pp. 97-113.
- LLANOS, MARCOS: «Los dos Quijotes», en *Tildes hispánicas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, pp. 57-60.
- LOTMAN, IURI M.: «El texto en el texto», en *La Semiosfera. Semiótica de la cultura*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1996, pp. 91–109.

- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ ENRIQUE: *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*, Editorial Cátedra, 2001.
- MARTÍNEZ MENCHEA, ANTONIO: «La doble orilla de José María Merino», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (n. 439), Instituto de Cooperación Iberoamericana, Gráficas 82, S.A., Madrid, enero-1987, pp. 115–121.
- MATAMORO, BLAS: «La verosimilitud: historia de un pacto», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (no. 444), Madrid, junio–1987, pp. 83–100.
- MATEO DIEZ, LUIS: «José María Merino, el novelista como mediador», *El Urogallo* (n. 1), 1986.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: *Orígenes de la novela. Primeras imitaciones de Celestina* (IV), Santander, Aldus S.A, de Artes Gráficas, 1943.
- MERINO, JOSÉ MARÍA: *Cuentos del barrio del refugio*, Santillana S.A., Madrid, 1994.
- : «Ponencia presentada en el encuentro internacional sobre la novela en Europa», en Revista *El Urogallo*, marzo 1993, pp. 124–131.
- : «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.», en *Cuento español contemporáneo*, (3ra edición), Editorial Cátedra S.A., 1994, pp. 144–155.
- : *Cincuenta cuentos y una fábula* (prólogo), en <http://www.alfaguara.com/es.libro/50-cuentos-y> (15/03/2011)
- : «Una entrevista de Alberto García-Teresa», en *Bibliópolis*, <http://www.bibliopolis.org/articulo/merino.htm> (03/05/2007)
- NAVARRO, DESIDERIO (comp.): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1997.
- NYCZ RYSZARD: «La intertextualidad y sus esferas, textos, géneros y mundos», *Criterios* (s/n), Casa de las Américas, julio–1993, pp. 95–162.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Meditaciones del Quijote*, Editora del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1964.

- PADURA FUENTES, LEONARDO: *Modernidad, postmodernidad y novela policial*, Ediciones Unión, La Habana, 2000.
- PELLICER, ROSA: «Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela policiaca hispanoamericana (1990-2006)», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 36, 2007, pp. 19–35.
- PÉREZ SINUSÍA, YOLANDA: *El cuento literario español en el siglo XX: José María Merino y su concepto de la literatura*, 2001. En <http://cuentosdejosemariamerinosisusia01.PDF>
- PLATÓN: *La República*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1993.
- PORTUONDO, JOSÉ A.: «En torno a la novela detectivesca», en *Por la novela policial*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982, pp. 33–79.
- PUIG, IDOYA: *Cervantes en la obra de José María Merino*, en <http://www.e-space.mmu.ac.uk/e-space/bitstream/2173/4432/1/cervantes%20en%20merino%20word>. (13/10/2009).
- RIFATERRE, MICHAEL: «Semiótica intertextual: el interpretante», en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1997.
- ROAS, DAVID: «Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable» en *Odiseas de lo fantástico*, Ana María Morales, José M. Sardiñas (edit.), Tercer Coloquio Internacional de Literatura fantástica, 2003, pp. 39–56.
- RODRÍGUEZ CABELLO, PABLO: «El humor y la ironía como formas de conocimiento intuitivo en la obra de Borges», en <http://www.monografías.com/humor-ironía/Borges.htm> (04/03/2011).
- ROSENBERG, JOHN R.: «Entre el oficio y la obsesión: una entrevista a Juan José Millás», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 21, 1996.
- ROSETTI, ANA: «Las miradas del Quijote», en *Impresiones sobre El Quijote. Lecturas andaluzas en su cuarto centenario*, Granada, Junta de Andalucía, 2006.
- ROTTERDAM, ERASMO: *Elogio de la locura*, Colección Crisol, Aguilar S. A., Madrid, 1962.

- SALVADOR, ÁLVARO: Las relecturas borgianas del Quijote (el capítulo IX de la primera parte), en *Impresiones sobre El Quijote. Lecturas andaluzas en su cuarto centenario*, Granada, Junta de Andalucía, 2006.
- SÁNCHEZ PERALTA, MAYKEL: «Lo renovador en el discurso policial de la serie *Las cuatro estaciones* del escritor Leonardo Padura», Trabajo de Diploma, Facultad de Humanidades, 2005.
- SCHAFF, ADAM: *La teoría de la verdad en el materialismo y en el idealismo*, Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1964.
- SCHULLTZ, MARGARITA: *Ética, mentira y ficción*, en <http://www.martagonzalezobras.com.ar/la-imagenartistica.html>- (22/06/2008)
- SOCIEDADES BÍBLICAS UNIDAS: *Santa Biblia*, Colombia, 1997.
- TODOROV, TZVETAN: *Introducción a la literatura fantástica*, PREMIA editora de libros, México, 1981.
- TOLEDO, ARNALDO: *Exploraciones en la zona fantástica*, Ediciones Capiro, Santa Clara, Cuba, 2006.
- : *La escritura a través del espejo. Acerca de lo fantástico en Eliseo Diego*, Ediciones Unión, 2006.
- TORRES, MELVYN: *Contar el tiempo. Aproximaciones a la narrativa de Pablo de la Torriente Brau*, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, Ediciones La Memoria, La Habana, 2006.
- TYLER, JOSEPH: «Lo fantástico y sus fronteras en Julio Cortázar» en *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla, Benemérita, Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 259–260.
- QUIROGA, HORACIO: *Cuentos elegidos*, Madrid, Aguilar, 1962.
- VALLS, FERNANDO: «El bulevar de los sueños rotos» en *Cuadernos Hispanoamericanos* (n. 579), Instituto de Cooperación Iberoamericana, Gráficas Varona, Madrid, sept–1998, pp. 27–37.

ANEXOS

«Tres documentos sobre la locura de J.L.B.»

Documento núm. 1

Resulta una terrible paradoja que haya sido precisamente ayer cuando se inició esta situación que no debería calificar sino como pesadilla grotesca, aunque todos los datos ajenos a mí parezcan demostrar que no se trata de un sueño.

Digo que resulta paradójico que haya sido ayer, pues el día comenzó para mí bajo los auspicios más benéficos: tras casi tres meses de padecimientos –primero el accidente; luego el hospital, con todas esas intervenciones y las largas noches de asepsia y quejidos; por fin, un largo periodo postoperatorio, con mi cuerpo acribillado de agujas que me nutrían o controlaban– había regresado a casa y despertaba envuelto en una plácida sensación de bienestar.

Abrí los ojos, y tras el desconcierto inicial ante el cambio de lugar de mi costumbre más reciente, el conjunto de mi alcoba y sus objetos –el pequeño espejo, las grandes cortinas, el icono plateado, el barómetro– ajustó sus formas, pliegues y fulgores a una familiaridad que yo reconocí de pronto con alivio: mi cuerpo estaba en paz y yo recuperaba el embeleso de similares situaciones.

Recuperé entonces una languidez como la subsiguiente a las enfermedades de la infancia; cuando, recién mudadas las sábanas que enjugaron los sudores, sin fiebre ya, permanecía absorto, escuchando entre la sombra de la habitación los sonidos que daban testimonio de la pura domesticidad: tintineo de vasos, crujidos de puertas, una escoba que arrastraba su repetido vaivén en la lejanía de los pasillos.

Recuperé entonces también, sin ser todavía consciente de su origen, aquella metáfora sobre las almohadas como mejillas. *Las almohadas* son otras mejillas, musité. Luego me enredé pacíficamente, sin otra prisa que la de satisfacer mi propio gusto, en la curiosidad de recordar la procedencia de la metáfora, y la definición del tacto de las almohadas como mejillas, evocado en algún libro, hizo más sólido el recuerdo de aquellas tardes de convalecencia –eran como mucho dos o tres– en que la pringosa calentura y el malestar de

las anginas, o de la gripe, ya curadas, tenían como recompensa limonada y lecturas en la cama.

Yo le pedía a mi madre los libros que me interesaban: novelas de aventuras, las Mil y Una Noches, o aquellos grandes tomos de una enciclopedia donde, entre muchas otras, venía la historia de Sigfrido, con una ilustración, que yo no me cansaba de contemplar, en que se veía al héroe inclinado sobre un manantial, extendiendo una mano para recoger el agua, en actitud de quien quiere beber, mientras a sus espaldas, subido en una roca, el traidor alza en un brazo la lanza con que, atravesando el pequeño zurcido que señala el único punto vulnerable del héroe, va a quitarle la vida.

Por fin, y tras rechazar la remembranza de diversos libros, el lugar se encendió claramente en mi memoria: *Combray*. Es al recordar aquellas duermevelas de la niñez cuando el autor habla de las mejillas de las almohadas, pensé; y creí recordar también que Marcel Proust llama a las almohadas *mejillas de la infancia*, pero no estaba seguro, ni puedo estarlo ya nunca.

La sospecha de que aquella podía ser una exageración mía de la metáfora hizo que me obligase a vencer mi placentera pereza, de modo que me levanté de la cama y me dispuse a buscar el libro para disipar definitivamente mis dudas. Todo el piso se me ofrecía con la misma apariencia sosegada de la alcoba y en las librerías –que se extienden por el pasillo y casi todas las habitaciones– los libros se ordenaban unos junto a otros, sin que uno solo de sus lomos rompiese la exacta alineación de los volúmenes.

Aunque los fondos de mi biblioteca están debidamente clasificados, conservo en la memoria la colocación de casi todos los libros, de modo que me dirigí directamente al lugar donde deberían encontrarse los distintos tomos de la obra, regresé a la cama con el primero de ellos y comencé a hojearlo, seguro de que era en las páginas iniciales donde se encontraba esa imagen de las almohadas como mejillas.

En aquella búsqueda tuvo origen mi desasosiego y el horror que me rodea mientras escribo este testimonio, al filo del amanecer; con ella, el día más placentero que había creído tener ante mí, tras muchos meses de sufrimiento, se convirtió en el espacio perfectamente adecuado a una pesadilla. Sin embargo, nada hay de pesadilla en la apariencia de las cosas que me rodean, y me encuentro sin duda en la realidad de la vigilia:

la consistencia de los objetos manifiesta una presencia que no corresponde a lo imaginario y los sonidos de la calle son certeros testimonios de que estoy bien despierto.

Digo que había regresado a la cama con el libro e intentado localizar la metáfora, pero que mis esfuerzos resultaron inútiles. Al cabo de un rato, decidí releer la primera parte de la novela, no tanto para ordenar mi búsqueda como por la extrañeza que me produjo la relectura de algunos fragmentos, mientras pasaba las páginas al azar: pues aquel libro no parecía el mismo que yo creía haber recordado.

No lo parecía, ni lo era. El libro lo tengo a la vista, sobre la mesilla. Recoge un cúmulo de recuerdos personales, no sólo privado de cualquier intención literaria, sino escrito, precisamente, con cuidado de no parecer novelesco. Lo más interesante del libro de mi recuerdo consistía en que, gracias a la maestría del autor, y por haber conseguido hacer vibrar de nuevo la sustancia temporal de los sucesos pasados y perdidos, la evanescencia de los hechos evocados se convertía en una realidad precisa, verdadera inmortal.

Pero aquello había desaparecido del texto. Y mi estupor descubrió luego que ni siquiera el título era exactamente el mismo, pues el libro que yo tenía en mis manos, escrito también, al parecer por un tal Marcel Proust, no se titulaba como el libro famoso sino, escuetamente, *Memorias*. Se trata de un libro que –puedo jurarlo– no ha estado antes entre los doce mil cuatrocientos treinta y cinco que componen mi biblioteca. Sin embargo, es idéntico en todas sus características físicas al libro de mi recuerdo –formato, dibujo de la portada, tipo de letra– y aparece publicado por la misma editorial.

Mi sorpresa recibió la insidiosa confirmación cuando, tras levantarme apresuradamente y buscar el resto de los tomos, comprobé que ostentan el nuevo título y que en ellos tampoco se desarrolla un proyecto novelesco, sino una crónica plúmbea, las minucias banales de la vida social de un grupo de gentes de la alta burguesía francesa, a finales del siglo pasado.

Como puede suponerse, el sorprendente hallazgo me llevó a revisar mi biblioteca, pues súbitamente sospeché que entre mis libros – que yo creo conocer uno a uno por la vista y por el tacto- podrían encontrarse otros textos tan extraños como aquellos. Todavía en la sugestión de mis divagaciones, busqué algunos de los libros que he amado especialmente en mi niñez, y muy especialmente *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson. Y resultó que *La isla del tesoro* de mi biblioteca, conservando todas las características externas del

libro de mi recuerdo, consiste en una historia árida, insufriblemente prolija, de la piratería inglesa de los siglos XVI a XVIII, con un repertorio de los puntos de encuentro y refugio de los delincuentes que la practicaban.

Era media tarde y mi bienestar se había trocado en tribulación. Devolví el libro al estante y busqué con temor los demás libros que, en aquellas horas de la niñez, me ayudaron a recorrer esos mundos hermosos que están hechos solamente de palabras. Pero toda la sustancia novelesca y fabulesca había desaparecido de ellos.

Los ejemplares son idénticos en su aspecto material y, cuando se trata de los que he conseguido conservar a través de tantos años –desde los tiempos de la infancia– presentan la misma apariencia de indeleble deterioro que produjo en ellos la sucesión de innumerables lecturas fervorosas. En ellos figuran los mismos autores y los mismos traductores, cuando no se trata de versiones originales. Los motivos de la cubierta, la clase de papel, la disposición tipográfica, son los mismos. Pero el contenido novelesco ha sido sustituido por descripciones literales de sucesos, sin duda reales, pertenecientes al campo de la historia, de la sociología o de la psicología.

En una metamorfosis que es difícil de imaginar, Heidi, Tom Sawyer, Lázaro de Tormes, Robinson Crusoe, un tal Hans Pfaall, Ivanhoe y todos aquellos personajes, han dejado de vivir aventuras y peripecias dramáticas para convertirse en testimonios que pierden su significación y su interés a través de la gris fidelidad de los atestados.

Reflexioné durante bastante tiempo sobre el asunto y al fin decidí buscar la novela que podría devolverme la tranquilidad o dejarme perdido en este vago delirio, que todavía no sé hasta dónde puede conducirme. En un mundo sin novelas, sin literatura, es inútil que transcriba su título. He sido poseedor de varias versiones de ese libro, alguna valiosísima. Tomé con verdadero temor una edición de bolsillo recientemente aparecida.

La obra es aparentemente la misma. Sin embargo, ya no se titula como la novela inmortal, sino Vida de Alonso Quijano, llamado el Bueno. Narra, con pormenor meticuloso, áspero y frío, la vida ejemplar de un hidalgo devoto que, a finales del siglo XVI, hizo una fulgurante carrera eclesiástica y murió en olor de santidad, tras fundar un famoso hospital de locos.

El descubrimiento acabó con los últimos restos de aquella tranquilidad que había comenzado a renacer en mí tras el accidente y las interminables jornadas del hospital, llenas

de pesadillas. Aunque intuía que todos mis esfuerzos darían como resultado parecida decepción, en las horas siguientes repasé centenares de libros de mi biblioteca, que han quedado desparramados por toda la casa, como pruebas de algún cataclismo. He comprobado que no hay ninguno que pueda ser considerado como novela, del mismo modo que no hay ningún libro de poemas, ni ninguna pieza teatral. Todo eso que se llama ficción literaria ha desaparecido. Se mantienen los libros, como he señalado antes, pero vaciados totalmente de su sustancia imaginaria. No he tenido tiempo de repasarlos todos, pero creo que ninguna invención fabulosa permanece en esas estanterías.

Para tranquilizarme, decidí descansar unas horas y poner en orden mis sentimientos, acosados cada vez más por la angustia. Analicé entonces la posibilidad de que se tratase de un sueño pero, como he apuntado, la solidez de todo lo que me rodea carece del fulgor engañoso de las cosas que se sueñan.

Por fin he llegado a comprender –intentando mantener el imprescindible equilibrio del juicio– que, por alguna razón que desconozco, en ninguno de mis libros se encuentra ya lo que yo he conocido bajo la forma de fabulación literaria; y eso, teniendo en cuenta que cada libro no es sino un individuo de una gran familia de seres idénticos, me hace sospechar que aquella fabulación ha desaparecido del mundo. Me he atrevido también a pensar que, por causas que no puedo imaginar, relacionadas acaso con mi accidente, he venido a dar en un mundo donde no existe la ficción literaria.

En la lógica secuencia de tal hipótesis, he venido posteriormente a temer que todo lo que yo llamo *literatura* no sea sino el producto de sueños y desvaríos de mi razón, una compleja engañifa de mi mente. Acaso he soñado que existían tales ficciones, que estaban impresas en los libros, y lo que, con toda lógica, son únicamente testimonios y documentos que reflejan la simple realidad, habían sido en mi sueño historias inventadas y narradas de un modo peculiar.

Mas he descartado al fin esa objeción, pensando en los razonables límites que, de existir, debería tener mi locura. Pues por ese camino de alucinación pudiera haber imaginado algún libro como aquellos, fabuloso y ficticio, pero no ese cúmulo que me llena la cabeza y centellea simultáneamente en mi memoria. Creo inverosímil atribuir a la quimera o al desvarío, no solo las tramas y los estilos, sino tantos y tan diversos asuntos como la

denominación de los géneros o todo lo que se me ocurre de pronto en materia de historia y crítica literaria.

Si vine a despertar en un mundo sin literatura ¿cómo serán las cosas ahí afuera? En mi mundo habitual, buena parte de nuestro ser se plasmaba y guarecía en las novelas y en los poemas, y eso que yo llamo literatura había llegado a convertirse para muchos, por encima de las leyes y de las culturas, en una pacífica vía de conocimiento, en un sólido refugio. La literatura nos había acostumbrado a la imaginación y había destruido definitivamente la fatalidad de los dogmas.

Contemplo las calles. Alguna figura solitaria se apresura entre la soledad sombría del amanecer. Me parece encontrar en su ademán un gesto amedrentado. Cuando sea de día llamaré a mis amigos e intentaré encontrar la explicación de este cambio, o despertaré del sueño que me atrapa, si de eso se trata.

Mas si mi temor se confirma y la literatura no existe aquí, debo plantearme de inmediato la reconstrucción de todas las ficciones que recuerdo. Pues del mismo modo que esa imagen de Proust, cuyo sentido exacto ya nunca podré recuperar, toda la literatura que he conocido irá borrándose de mi memoria, puede llegar un momento en que piense que nunca existió sino en la insegura frontera de mis ilusiones. Por lo menos, intentaré transcribir, con sus asuntos y una anotación de la forma que su autor les dio, una idea certera de las ficciones que conozco, todas esas que ya nunca podré releer.

Documento núm. 2

«Ciento cincuenta novelas»

Material extremadamente singular y peligroso, que debe conservarse en archivo de seguridad y con la mayor reserva.

Un conjunto de 596 folios formato Din/A/4, manuscritos en su mayor parte, otros procesados por ordenador. Se recogen en ellos hasta sesenta y nueve –no ciento cincuenta, pues la actividad fue descubierta- especulaciones de las que el autor califica bajo el neologismo *novelas*. Se trata en todos los casos de historias ficticias, sin que ninguna de ellas tenga inmediata relación con la realidad, aunque hay algunas que mantienen cierta

voluntad de verosimilitud. La mayoría son francamente aberrantes, tanto en su contenido como en el desarrollo de sus figuraciones.

En el estudio que se utilizó para el análisis pericial –y que se acompaña al expediente– se describen todos los textos. Algunos pudieran relacionarse directamente con los delirios del autor, por ejemplo, el que se refiere a un caballero del siglo XVI que pierde la razón, precisamente por la lectura de tal tipo de embelecocos (*novelas*), y desarrolla una contumaz actividad antisocial; del mismo modo, el que relata el caso de una dama del siglo XIX a quien semejantes lecturas sirven de estímulo para incumplir su deber de fidelidad conyugal. Otros elaboran relaciones interpersonales en que se resaltan con énfasis especial –hasta extremos patológicos– sentimientos de afección o de rencor, de lealtad o de traición. Abundan los textos en que determinados individuos se regodean de manera enfermiza entre sus propias ensoñaciones.

Las aberraciones a que se ha hecho referencia ocupan numerosos fragmentos. A título de ejemplo: seres fallecidos mucho tiempo antes, que reposan de día en sus ataúdes, salen de ellos aprovechando las sombras de la noche, para beber la sangre de los vivos; profesores enloquecidos por la soberbia hacen resucitar y revivir en un cuerpo conjuntos de restos procedentes de diversos cadáveres o consiguen sintetizar sustancias que, al ser consumidas, enardecen en ellos mismos sus pasiones bajo la forma de Otro; ciudadanos normales se convierten en monstruosos insectos o se afirma que existe un lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos.

Aunque ciertamente muchos fragmentos sólo trazan esquemas que pudieran reflejar modos de vida o costumbres –sin perder nunca, como se ha señalado, la morbosidad de lo falso– otros llegan a ser francamente blasfemos –existencia de dioses extraños que acecharían desde sombras, criptas y abismos– y casi todos son implícitamente disolventes, o por lo menos irreverentes, y hasta burlones, con la Religión y el Estado. Sin contar el gran número de casos en que individuos culpables de faltas y delitos no reciben el merecido castigo.

Documento núm. 3

Del Delegado del Gobierno

Al Director del Centro de Salud Mental (CESAMEN)

Al correspondiente volante de ingreso del nuevo residente acompaño todos los antecedentes del caso. Creo suficiente la lectura de los Documentos núm. 1 y núm. 2 para una comprensión inicial del asunto. Deben cumplirse estrictamente las prescripciones establecidas en cuanto a su aislamiento y al control de sus expresiones orales o textos escritos. Parece tratarse de un caso singularmente grave, que pudiera llevar implicaciones inesperadas y lamentables, sobre todo si se considera que, antes de producirse la aparición repentina de su demencia, el afectado estaba desempeñando el cargo de director de la Biblioteca del Estado. (Firma ilegible).

José María Merino

Propuesta operativa intertextual de José Enrique Martínez Fernández (2001).

