

UNA «COMBINACIÓN EFICAZ»: HUMOR Y FANTÁSTICO EN LOS MICRORRELATOS DE JOSÉ MARÍA MERINO

ANDREA VENERINA

Università degli Studi di Firenze

andrea.venerina@unifi.it

Recibido: 29-05-2025

Aceptado: 27-10-2025



RESUMEN

Este artículo pretende indagar en las diferentes realizaciones de la combinación de humor y fantástico en los microrrelatos de José María Merino, autor de referencia en la literatura de lo insólito y en la narrativa breve. Después de sentar las bases teóricas tocantes a humor, fantástico y microrrelato, el análisis se desarrollará siguiendo tres líneas de investigación: el uso de humor y fantástico para la crítica social, la reformulación de motivos fantásticos y la parodia del monstruo. Se evidenciará, por lo tanto, qué tipos de humor Merino usa junto a lo fantástico, cuál es su objetivo y cómo se configura esta hibridación en sus narraciones hiperbreves.

PALABRAS CLAVE: José María Merino; fantástico; humor; microrrelato.

AN «EFFICIENT COMBINATION»: HUMOUR AND THE FANTASTIC IN JOSÉ MARÍA MERINO'S FLASH FICTION

ABSTRACT

This article explores the various ways in which humour and the fantastic are combined in the flash fictions written by José María Merino, a key figure in the literature of the unusual and in short narrative forms. After establishing the theoretical bases regarding humour, the fantastic and flash fiction, the analysis will follow three lines of investigation: the use of humour and the fantastic as tools for social critique, the reworking of fantastic motifs and the parody of the monster. Thus, we will highlight the types of humour Merino employs alongside the fantastic, his purpose and how this hybridisation is constructed in his ultra-short narratives.

KEY WORDS: José María Merino; fantastic; humour; flash fiction.

1. INTRODUCCIÓN

Como es sabido, en el relato fantástico se parte de la realidad para construir la ficción, introduciendo una transgresión que subvierte el orden conocido y resulta inexplicable desde una lógica racional. Esta transgresión surge de la superposición de dos órdenes irreconciliables, generando un escándalo racional y estructurándose mediante una «isotopía de la transgresión» que opera a nivel semántico, sintáctico y verbal (Campra, 2008: 26-27, 192-193). Por lo tanto, la historia fantástica requiere elementos de verosimilitud, un espacio que debe parecerse al del lector y un mundo regido por leyes estables para que se produzca la ruptura generada por lo sobrenatural, que supone una «amenaza para nuestra realidad» e interroga y desestabiliza al lector (Roas, 2001: 8). Este conflicto es imprescindible, distingue lo fantástico de otros géneros como el realismo mágico, lo maravilloso, lo extraño, el *fantasy* anglosajón y la ciencia ficción —porque estos «no hacen intervenir nuestra idea de realidad» (Roas, 2001: 10-13)— y conecta el fantástico tradicional con el contemporáneo, en que lo cotidiano se convierte en amenazante e inaprehensible, postulando «la posible anormalidad de la realidad» (Roas, 2001: 37) y generando inquietud en el lector. El relato humorístico, por su parte, persigue el doble objetivo de suscitar la risa y observar críticamente la realidad. «Actitud más cierta ante la efimeridad de la vida», en palabras de Gómez de la Serna (1975: 199), el humor entretiene y, al mismo tiempo, desmorona «mediante una risa desacralizadora y catártica, el castillo de valores y convicciones sociales, políticas, ideológicas, etc. (...) es un arma de crítica, que desenmascara, exorciza, degrada, viola e invierte las reglas pragmáticas que la sociedad impone» (Greco, 2018: 79). Al igual que lo fantástico, el humor juega con el contraste entre dualidades como realidad y ficción o sueño y vigilia, y actúa también en el plano discursivo, utilizando ambigüedades léxicas y desviaciones gramaticales para sugerir significados implícitos (García Marcos, 2012: 6-12).

Todas las modalidades estéticas de la literatura posmoderna han respondido a una visión polifacética de la realidad, compleja y de múltiple interpretación, en que toda seguridad vacila. También lo han hecho el humorismo y lo fantástico, puesto que, según Greco, el primero se ha revelado un buen medio de indagación de la realidad y el segundo ha pasado de ser una meta-dimensión paralela a una dimensión básica de lo real (2018: 78). En palabras de Boccuti, humor y fantástico comparten el hecho de ser objetos teóricos complejos que «expresan la crisis del sujeto, de las interpretaciones de la realidad y de la confianza en los signos que se inaugura en la modernidad y

culmina en la posmodernidad» (2018: 9). La estudiosa define humor y fantástico como *modos antagónicos*, ya que el primero provoca la risa y el segundo normalmente el miedo, dos efectos inevitables, primordiales y contrapuestos que se generan teniendo un mismo objetivo, es decir, la puesta en cuestión del orden establecido del mundo y de las categorías que organizan la realidad.¹ A pesar de sus diferencias expresivas y pragmáticas, resulta que fantástico y humor se intensifican recíprocamente y contribuyen a la reflexión del lector y a la creación de un efecto paradójico y desorientador:

De los juegos en el nivel semántico (oscilación entre el sentido literal y el sentido figurado, bisociación de un término, incongruencia, etc.), en el nivel sintáctico (inversión de la relación de causalidad, falsos silogismos, juegos con la enunciación) y en el nivel verbal (juegos con el material fónico, calambures, etc.) brota el sentido inevitablemente fluido, inestable, abierto, desafiante, del texto fantástico-humorístico, de ahí la naturaleza paradójica de su discurso y el efecto dos veces desconcertante para el lector (Boccuti, 2018: 11-12).

Como dice Roas —quien ha llegado a calificar el humor como un rasgo *definidor* de la ficción fantástica del siglo XXI (2022: 17)—, recursos humorísticos como la ironía y la parodia potencian el efecto distorsionador del texto fantástico y, al mismo tiempo, permiten reactualizar motivos fantásticos que ya no cautivarían a lectores que están familiarizados con ellos sin que se extravíe su condición imposible y su dimensión inquietante (2011: 174-175). En la misma estela, Álvarez Méndez observa que «el tratamiento humorístico hace aflorar tanto lo reprimido como la desconfianza ante las incongruencias que se perciben en el orden establecido» y también exorciza «el miedo, lo que permite atenuar la inquietud producida por lo fantástico, pero sin llegar a diluirla por completo e, incluso, con capacidad de subrayar la fuerza de lo imposible. Con el humor, la literatura no mimética sorprende al lector y logra quebrar las jerarquías con las que hemos ordenado el mundo y ofrecer una lectura crítica de la realidad» (2022: 152-153).

Se ha dedicado escasa atención al humor en su relación con lo fantástico por parte de la crítica; por otro lado, muchos autores que se mueven en el territorio de lo fantástico acaban introduciendo en sus obras también ras-

1 En otra ocasión, Boccuti sugiere que la detonación fantástico-humorística, «a través de la incongruencia y la ambigüedad interpretativa, desencadena una percepción inusual de las convenciones, ataca los valores oficiales, se abre a lo inesperado, hace vacilar el sentido. (...) Ambas formas, por lo tanto, exhiben un orden conflictivo con respecto al orden racional de la realidad. Ambas incorporan la doxa vigente en un determinado contexto histórico para luego trastornarla, revelando así su inconsistencia y, más en general, la inconsistencia del orden en que ésta se funda» (2022: 189).

gos humorísticos, combinación que se puede corroborar en especial medida en el género del microrrelato. De hecho, según Brasca, «un inventario del cuento brevísimo mostraría una abrumadora mayoría de textos fantásticos y una marcada tendencia al humor» (1996: 6), tanto de forma combinada como por separado. Esto ocurriría, para Andres-Suárez, por sus rasgos intrínsecos, que consisten en los vacíos de información, en la indeterminación y en la ambigüedad, que contribuyen a la reducción textual (2014: 178). Efectivamente, una de las razones de la preponderancia de lo fantástico y del humor en el microrrelato se identifica en su estrecha relación con lo elidido, lo no dicho, que viene a ser fundamental para la plena y correcta interpretación del texto. En el caso de un relato humorístico, el lector tiene que ser capaz de captar lo que no está escrito, lo ambiguo y lo sobreentendido, para poder reírse de lo que lee. En cambio, la literatura fantástica está marcada por un silencio «cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado. (...) lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos (...); en esa falta de resolución el cuento fantástico erige su sentido» (Campra, 1991: 53). Así que ambos contribuyen a decir mucho con pocas palabras, ponen en tela de juicio las leyes del mundo real y desencadenan una reflexión en el lector generada tanto por el efecto sorpresa creado a través del humor como por el conflicto entre real y sobrenatural que se realiza en lo fantástico.

Por lo que atañe al uso de lo fantástico en el género del microrrelato, Casas (2008) destaca motivos recurrentes, como el doble, que cuestiona la identidad subjetiva; el fantasma en las formas de redivivo, muerto reencarnado en otro o todavía consciente; los monstruos, los vampiros y los seres fabulosos; las metamorfosis; la animación de lo inanimado; la variación de las leyes físicas o de las coordenadas temporales y el tópico de la frontera, temas tradicionales que, sin embargo, están sometidos a una reelaboración novedosa. También subraya la repetición de algunas modalidades discursivas, como la incongruencia en el plano semántico, la metalepsis, el uso de una adjetivación fuertemente connotada o de precisos tiempos verbales, la focalización, la polisemia y lo fantástico como puro producto del lenguaje (2008: 142-145, 149-154). Respecto al uso del humor, muchas veces es un recurso empleado para abordar desde una perspectiva diferente temas que, por ser angustiosos para el ser humano, normalmente causarían miedo, lástima o piedad en el lector, o bien temas controvertidos que proponen interrogativos morales, de los que necesariamente hay que distanciarse para poder reírse. Además, los autores de microcuentos recurren con frecuencia a la ironía y al humor negro, dos

recursos que emergen de las Vanguardias históricas, al igual que el microrrelato, y también hacen uso de la hipérbole, de la incongruencia y de la parodia (Andres-Suárez, 2014: 180-181). En cuanto a los recursos formales que se utilizan para provocar el efecto humorístico en el microrrelato, es necesario citar el cambio imprevisto de contexto, el pasaje de lo figurado a lo real a partir de una metáfora o refrán, cuyo significado a veces se escamotea; el uso de formatos populares más que literarios; la desacralización de personajes célebres; el empleo de una lógica inesperada o desviada y el de una perspectiva inusual (Koch, 2006: 43-47).

Ahora bien, cabe preguntarse por los posibles escenarios que se perfilan a través de la combinación fantástico-humorística en el género del microrrelato. Los apartados que siguen tratarán de ilustrar, a través de algunos ejemplos paradigmáticos, los resultados que esta mezcla procura en la producción de microrrelatos de José María Merino (La Coruña, 1941), reconocido maestro de la narrativa breve y de lo fantástico, que ha contribuido no solo a la normalización sino también al desarrollo y renovación de estos ámbitos. Destaca su conciencia genérica tanto del microrrelato, dada por la práctica y la reflexión teórica acerca del cuarto género narrativo,² como de la literatura de lo insólito. En sus textos, Merino propone una «crónica de la extrañeza» (Merino, 2004: 9) por medio de la cual revela la anormalidad del mundo en que vivimos frente a la aparente normalidad que supone la construcción social de la realidad. Inscribiéndose en la tendencia general de la intensificación de lo cotidiano en el género fantástico, el escritor «se propone abolir nuestra concepción habitual de la realidad y, con ello, inquietarnos ante la posibilidad de enfrentarnos a lo imposible» (Roas, 2017: 88-89). Además, es frecuente el empleo del humor por parte del autor —en sus diferentes vertientes como la ironía, la parodia, la sátira y el humor negro— que resalta de forma peculiar, por las razones antes expuestas, en sus narraciones fantásticas. Interrogado sobre la manera en que consigue conjugar estas dos modalidades, Merino contesta que «hay quien opina que lo fantástico es incompatible con lo irónico o lo humorístico. Yo, sin embargo, pienso que a veces lo humorístico, tratado con finura, puede rebajar el excesivo dramatismo de ciertas perspectivas fantásticas, sin por ello menguar su naturaleza, sobre todo en aspectos que pudiéramos considerar apocalípticos. Claro que

2 En su estudio, Calvo Revilla (2018) trata precisamente este tema, bosquejando las principales reflexiones teóricas de Merino sobre el microrrelato, aparecidas tanto en la red como en el medio impreso. Hay que mencionar también el artículo de Basanta (2019), quien aborda tanto la faceta de teórico como la de microrrelatista de Merino.

eso no es fácil de conseguir, pero si se logra, creo que resulta muy *eficaz*» (Venerina y Merino, 2022: 1).³

Por lo tanto, de la amplia producción micronarrativa de Merino se analizarán algunos textos que se han considerado representativos, seleccionados de las siguientes colecciones de cuentos y microrrelatos: *La glorieta de los fugitivos* (2007) —donde Merino reúne la mayoría de los microcuentos publicados hasta esa fecha y añade unos inéditos—, *El libro de las horas contadas* (2011), *La trama oculta* (2014), *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017), *Cuentos de la naturaleza* (2018) y *Yo y yo en breve* (2024). Como marco interpretativo, se seguirán tres de las líneas que ha señalado la crítica a propósito de los usos de humor y fantástico en la literatura, en concreto, su empleo en cuanto herramientas que sirven para enjuiciar la sociedad, el del humor en la reformulación de motivos fantásticos tradicionales y, finalmente, el de la parodia como fórmula humorística en el tratamiento del monstruo fantástico. Se tratará de investigar qué tipos de humor utiliza Merino en combinación con lo fantástico, con qué propósito lo hace y qué resulta de la hibridación entre fantástico y humor en sus microrrelatos.⁴

2. HUMOR Y FANTÁSTICO COMO MEDIO DE CRÍTICA SOCIAL

En muchos microrrelatos fantástico-humorísticos de José María Merino se esconde una crítica a la sociedad en que vivimos. Por otra parte, también Soldevila Durante destaca que es usual que el escritor aborde problemas de tipo filosófico —en el plano metafísico, ético y estético— y preocupaciones sociales —a diferencia de otros autores de su misma generación— planteados a partir de una narrativa de tipo fantástico, tanto en su forma breve como en la extensa (2013, s.p.), aunque es en la narrativa (hiper)breve más reciente donde este recurso es usado con más frecuencia. Si lo fantástico representa una herramienta potenciadora del mensaje al perfilarse como una perspectiva inusual y más impactante bajo la cual reflexionar sobre los problemas y las contradicciones de la sociedad, el humor no resta profundidad a su crítica, al contrario, mediante la conformación de un mensaje implícito le permite eludir lo moralizante y panfletario, plantear un distanciamiento respecto a temas

³ De esta declaración del autor procede el entrecomillado del título de este estudio.

⁴ Cabe especificar que esta conmixión no se detecta tan solo en la micronarrativa meriniana, sino también, y de manera evidente, en su producción cuentística. Para un análisis de los cuentos fantástico-humorísticos de Merino a partir de las colecciones *Cuentos del reino secreto* (1982), *El viajero perdido* (1990) y *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), véase Vázquez Rodríguez (2022: 123-133).

difíciles de asumir, y provocar al lector para llevarlo, a través del desafío interpretativo del texto, al cuestionamiento del mundo y de su actitud en él.

En «La suplantación», Merino une lo fantástico y lo humorístico criticando los roles que la sociedad asigna por convención al padre y a la madre en el ámbito familiar, al tiempo que apunta al prejuicio que se genera cuando estas son amas de casa.

Aquella mañana, cuando Jerónimo se disponía a seguir echando la pequeña cabezadita matutina de costumbre mientras su mujer se levanta para preparar los desayunos, sintió que le palmeaban dulcemente las espaldas. «Rosa, bonita, arriba», decía Rosa. Confuso como por efecto de un sueño, Jerónimo se levantó torpemente y fue al cuarto de baño, para encontrarse en el espejo hecho Rosa en su apariencia externa, aunque no en sus pensamientos, ni en la conciencia de su verdadera identidad. A partir de aquel momento, su estupefacción lo hizo seguir, como un autómatas, la rutina que debiera corresponderle a Rosa (2017: 319).

El narrador nos sitúa ante la más anodina de las realidades en que, de repente, tiene lugar el acontecimiento fantástico que, si en un primer momento mantiene cierta ambigüedad al no saber si se trata de un sueño o de la realidad, luego queda confirmado por la imagen reflejada en el espejo, objeto y motivo fantástico que certifica el cambio de identidad. Tanto el difícil deslinde entre sueño y vela como el motivo del espejo y el tema de la identidad son recurrentes en la narrativa de Merino, y este último constituye además uno de los ejes temáticos de su literatura. Así pues, estamos delante de un caso de identidad sustituida: Jerónimo, acostumbrado a seguir durmiendo mientras Rosa, su mujer, prepara el desayuno, y a ir a la magistratura mientras ella se ocupa de los niños y hace los recados, un día experimenta lo que significa ser su mujer y hacerse cargo de sus ocupaciones, porque Rosa se ha convertido en el propio Jerónimo y él en Rosa, desempeñando sus funciones como un autómatas, lo cual aumenta la sensación ominosa. Además, al final del día, ella le dice lo que supuestamente él había pensado hasta ese momento: «no se puede aceptar que las tareas del hogar supongan tanto esfuerzo» (2017: 320), frase irónica en que reside el sentido humorístico del microcuento. Resulta interesante comparar este texto con otro más reciente que lleva por título «Suplantación». En este, Merino ahonda en la «autenticación de la ficción»,⁵ encabezando el microrrelato con la afirmación que sigue: «Hoy he descubierto, en una carpeta con antiguas notas y con el título *Suplantación*, la referencia de lo que sucedió tal día,

5 Adopto el término que emplea Herrero Cecilia (2000) al hablar de las estrategias discursivas utilizadas para abrir brecha en el lector de un relato fantástico.

que yo había querido olvidar» (2024: 97). Además, la narración pasa a la primera persona, la mujer adquiere el nombre de Mari Carmen —el de la mujer de Merino— y las hijas se llaman María y Ana, como las hijas de Merino y Mari Carmen. El juego intratextual y autorreferencial se hace evidente para el lector atento. A modo de ejemplo, se reproduce el íncipit:

Aquella mañana, cuando me disponía a seguir echando la pequeña cabezadita matutina que entonces era mi costumbre, mientras Mari Carmen se levantaba para preparar los desayunos, sentí que me palmeaban suavemente las espaldas. «Mari Carmen, bonita, arriba», decía la propia Mari Carmen con extraña voz. Confuso como por efecto de un sueño, me levanté torpemente y fui al cuarto de baño, para encontrarme en el espejo transformando en Mari Carmen en mi apariencia externa, aunque no en mis pensamientos, ni en la conciencia de mi verdadera identidad. Temiendo que fuese una muestra de súbita locura, y con la esperanza de que aquella experiencia se desvaneciese, no dije nada. Mas a partir de aquel momento mi estupefacción me hizo seguir, como un autómatas, la rutina que debiera corresponderle a Mari Carmen (Merino, 2024: 97).

Sin embargo, en el *éxplot* cambia la frase destinada a crear el efecto humorístico; cuando «Mari Carmen/yo» regresa, le habla de su trabajo con «gran seguridad» mientras él sigue desconcertado: «Estaba agotado y, tras acostarnos, tardé mucho en coger el sueño, con la desazón de que el despertar no volviese a poner las cosas en su sitio. Menos mal que no fue así...» (2024: 98).

La pluma de Merino arremete también contra la clase política en microrelatos como «El dragón del hambre», que unen lo fantástico con la intención satírica.

El dictador Kim Jong iba a cumplir años, y decidió organizar la mayor celebración que jamás se hubiera conocido en el mundo, con riquísimos regalos que debería recibir de sus pobres súbditos, y con una fiesta para sus amigos en la que se comerían la tarta más grande y deliciosa de la historia. La noticia de la tarta recorrió el país, y acuciados por la hambruna, los desdichados súbditos soñaban con ella, y en aquellos sueños imaginaban sentir en sus paladares famélicos todos los sabores de las cosas sabrosas que deberían de componerla. Nadie pudo prever que aquel multitudinario sueño de hambre iba a hacer que se formase un dragón también hambriento, y que ese dragón, hecho de los sueños de la gente, iba a buscar su cobijo dentro de la famosa tarta de cumpleaños. El caso fue que, cuando el déspota, tras apagar las velitas de oro con la ayuda disimulada de sus ministros, cortó el primer pedazo de la tarta, el dragón del hambre salió y los devoró a todos. Pero esto sucedió en tiempos lejanos, cuando en el mundo abundaban los políticos corruptos y los gobernantes despóticos (2011: 115).

El dragón, considerado como símbolo de todos los males en la tradición cristiana occidental y en algunas culturas antiguas del cercano oriente,⁶ toma forma a partir de la condición de hambruna que afecta a los coreanos y del hecho de que estos sueñen con la tarta que su presidente Kim Jong iba a comer para su cumpleaños, para luego salir del pastel y devorar al déspota y a sus colaboradores. Por lo tanto, el sueño del pueblo genera el animal monstruoso que se convierte en catalizador de la justicia social al encarnar los deseos de la población. Sin embargo, el narrador concluye humorísticamente el microrrelato con una frase que rebaja el miedo suscitado hasta ese momento y que resulta incongruente al chocar con el propio protagonista del relato —un político y dictador norcoreano de nuestro siglo— y con la realidad extratextual, donde no es inusual asistir a corrupción y despotismo en el campo de la política.

Otra gran preocupación de Merino es la cuestión medioambiental, como se puede notar en varios cuentos y microrrelatos que son susceptibles de una lectura ecocrítica y que conllevan una concienciación de una necesaria y diferente relación entre hombre y naturaleza, problemática que caracteriza nuestros tiempos. Confiesa el autor que «el llamado *homo sapiens* a estas alturas no solo no ha demostrado, con carácter general, su supuesta condición de *sapiens*, sino que acaso está llevando el planeta a un punto en el que acaso nuestra especie no podrá sobrevivir... Los escritores siempre escribimos para que alguien nos lea. En esos microrrelatos incluyo esas ideas que acabo de expresar. Pero ya dije que no creo que la literatura tenga efectos “correctores”. Sin embargo, pienso que es bueno que nos ayude a reflexionar» (Venerina y Merino, 2022: 4). Como afirma Álvarez Méndez, nuestra tradicional concepción del paisaje natural como *otredad*, sumada a la incipiente lógica de mercado y de consumo, es lo que conduce a la «pérdida de ligazón con la tierra, la falta de simbiosis entre individuo, medio y animal» (2018: 8-9), fenómenos que encuentran cabida en la narrativa breve meriniana, donde el paisaje es concebido a menudo como «hecho de cultura» (2018: 17). En este sentido, es indispensable mencionar los microrrelatos «Ecosistema» y «Mundo bonsái». En el primero, la acción se desarrolla a partir del bonsái que la sobrina le regala al protagonista:

Coloqué el bonsái en la galería, con los demás tiestos, y conseguí que floreciese. En otoño habían surgido de entre la tierra unos diminutos insectos blancos, pero no parecía que perjudicasen al bonsái. En primavera, una mañana, a la hora de regar, vislumbré algo que revoloteaba entre las hojitas. Con paciencia

6 Sobre la figura simbólica del dragón, véanse Cáceres Blanco (2017) y Ogden (2021).

y una lupa, acabé descubriendo que se trataba de un pájaro minúsculo. En poco tiempo el bonsái se llenó de pájaros, que se alimentaban de los insectos. A finales del verano, escondida entre las raíces del bonsái, encontré una mujercita desnuda. Espiándola con sigilo, supe que comía los huevos de los nidos. Ahora vivo con ella, y hemos ideado el modo de cazar a los pájaros. Al parecer, nadie en casa sabe dónde estoy. Mi sobrina, muy triste por mi ausencia, cuida mis plantas como un homenaje al desaparecido (2007: 37).

La creación de un entero *ecosistema* dentro de la maceta del bonsái constituye el elemento imposible que choca con lo cotidiano y produce la comunión del hombre con la naturaleza, su paso a un mundo en microescala y el comienzo del círculo de la vida. Hay que subrayar que es en el juego intratextual que enlaza los dos microrrelatos que se desata el humor; de hecho, si en «Ecosistema» el intento de ligazón con el mundo natural parece tener éxito, en «Mundo bonsái», que se configura como la continuación del otro, se asiste al fracaso de esa tentativa: «No sé cuánto tiempo hemos vivido juntos en ese bonsái, pero ayer por la mañana, al despertarme, ella no estaba. (...) Cuando la encontré, estaba al pie de un pino, enlazada con un brazo a un ser peludo, que resultó ser un orangután. ¡Silvia!, la llamé, pero me miró con tanto desinterés que comprendí que nuestra relación había terminado. He regresado a mi bonsái y he aceptado, con amargura, que ha concluido otro período de mi vida» (2017: 328). Al margen de la crítica a la falta de conexión entre hombre y naturaleza, estos microcuentos adquieren aún más significación al entenderlos como una revisitación en clave fantástica del episodio de Adán y Eva en el Génesis bíblico y de la pérdida, por su parte, del Paraíso.⁷

En «Terapia» vuelve la unión arcádica entre humano y vegetal, ya que un tratamiento contra el estrés asignado por un doctor a su paciente conduce a su completa integración en la naturaleza:

—Un pequeño huerto, cavar la tierra, abonarla, plantar, regar, recoger la cosecha. Esos ejercicios serían también muy beneficiosos para usted— le aconsejó el doctor mientras le entregaba el tratamiento contra el estrés. El primer año comió unos tomates deliciosos. El segundo año se pasaba las jornadas de la bolsa recordando sus tareas dominicales, las plantas de fresas, los calabaci-

⁷ Cabe especificar que, aunque «Mundo bonsái» pueda parecer, a primera vista, un microcuento perteneciente a la esfera de lo maravilloso por la creación de un mundo autónomo respecto al nuestro, por la ausencia del miedo y por la aparición de la mujer desnuda que entronca con las criaturas mágicas de los bosques, su desenlace obliga a una lectura retrospectiva que lleva a reconsiderar el texto como fantástico, puesto que el hombre sale de ese mundo en miniatura para volver al nuestro y recupera su tamaño humano, lo cual provoca un escándalo racional en el lector.

nes en flor, las lombardas, según la estación. Pero un domingo de abril se quedó quieto, y luego se sentó entre los surcos. El lunes ya había arraigado. Produce pimientos en el brazo izquierdo y berenjenas en el derecho. No necesita mucho riego (2007: 39).

El efecto fantástico-humorístico dado por la metamorfosis se origina gracias a la técnica del extrañamiento que actúa en el ámbito lingüístico, ya que se asiste al desplazamiento de referente del término *arraigado* —normalmente usado para referirse a lo no humano— y también a su literalización. Asimismo, Merino aprovecha el extrañamiento en «De vacas cuerdas», cuyo tema es la posición privilegiada del ser humano respecto a los animales y la explotación de la que estos últimos son víctimas. Dos vacas se escapan del establo para tener un momento de libertad y van de escaparates, pensando, dice el narrador omnisciente, «en la injusticia radical del orden del universo, que nos ha dado a los primos más malévolos el dominio de todo, primos implacables, voraces, insensibles, que hemos organizado las cosas para comérmolas a ellas» (2007: 40). Pasando al tema del maltrato de animales, en «Arte sideral» el artista Guillermo Vargas Habacuc realiza una exposición sirviéndose de un perro abandonado: «lo recogió, lo llevó a la galería de arte, lo ató a la pared y lo dejó morir de sed y de hambre mientras transcurría el tiempo de la exposición» (2018: 399). Aquí, Merino recrea libremente un episodio de la historia reciente, acaecido en 2007 en Nicaragua, bien documentado en los medios de comunicación. Aunque el artista tuvo éxito, el contrapaso de corte fantástico-humorístico no tarda en llegar, dado que alguien «lo secuestró y lo encerró en un lugar estrecho y oscuro donde fue obligado a permanecer algunos días sin comer ni beber. Nadie hizo caso de sus gritos de protesta, maldición y súplica y, ya completamente desfallecido, fue llevado también por portadores que no pudo ver a un ámbito luminoso, donde quedó sujeto por una correa a una pared» (2018: 399). El humor se intensifica con el juego de palabras con que se acaba el relato, cuando el narrador nos revela que el protagonista murió «sin conocer que había formado parte de una instalación artística en un planeta de la constelación del Can Mayor» (2018: 399); así, remitiendo a la mitología griega, el protagonista podría haberse enfrentado a una encarnación del perro que siempre acompaña a Orión, gigante cazador, que lo hizo llevar a Sirio, la más luminosa de las estrellas, para ejecutar su venganza.

3. REFORMULACIÓN ACTUALIZADORA DE MOTIVOS FANTÁSTICOS

Como afirma Roas, «los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos» (2011: 14). Estos motivos necesitan ser revitalizados y resignificados para que, como se ha dicho, no surja en el lector esa sensación de *ya leído* que colisionaría con el estupor y la inquietud que debe generar la incursión del acontecimiento fantástico. De esta tendencia común a las escritoras y los escritores del último siglo no se exime José María Merino, cuyos microrrelatos fantástico-humorísticos presentan una reformulación actualizadora de motivos como la metamorfosis, el sueño, la animación de lo inanimado y el espejo.

«Metamorfosis», microrrelato cuyo título ya alude a la transformación que ocurrirá en la historia, se perfila como una confesión en primera persona del narrador que nos proporciona datos sobre su vida, algo bastante inusual en el género del microrrelato. No obstante, estos datos cumplen una función específica: permiten entender la alusión inicial a la maldición ancestral que pesa sobre él y preparan al lector para la zoomorfización que se leerá justo después y que se produce cada noche de luna nueva: «Mi cuerpo se cubre de pelo, en mi cabeza se afilan las orejas, mis mandíbulas se alargan en forma de hocico para proyectar mejor mi dentadura, de mi cóccix surge un rabo largo. Al mismo tiempo, mi tamaño se modifica en longitud y volumen, y paso a tener una envergadura muy diferente de la habitual. Una vez transformado, surge en mí la pasión de las fechorías, una febril actividad de destrucción» (2007: 86). Merino recupera el mito del licántropo, pero revela en la última línea que el narrador protagonista no forma parte de esa categoría a causa de su hemofobia, que constituye el elemento humorístico, trastocando las expectativas del lector: «Mi horror natural al derramamiento de sangre me impide cometer los atroces atropellos que han hecho famosos a otros colegas, como el hombre lobo. Tal vez por eso a mí no me conoce casi nadie, pero tampoco casi nadie sabe que se puede acabar conmigo con una ratonera de plata» (2007: 86). En este texto se vislumbra la acción rebajadora del escritor respecto a las cualidades monstruosas, de las que se hablará en el siguiente apartado. En «La carta», la metamorfosis está ligada al planteamiento de cuestiones metafísicas y éticas y a la parodia. En efecto, en esta mezcla entre el género epistolar y el microrrelato, un insecto que «sin saber cómo ni por qué (apareció) una mañana convertido en un ser humano» (2024: 103) se dispone a hablar con Dios para preguntarle el porqué del dolor del mundo y

para pedirle que le devuelva a su estatus de grillo: «No soporto más mi humanidad, la conciencia de estar destruyendo el mundo en que habito, esa crueldad y dolor bullendo de continuo...» (2024: 104). Sin embargo, en la nota del compilador descubrimos que al hombre «lo fulminó un rayo a la puerta de la oficina de correos de la calle de Chile, mientras esperaba para enviar esta carta al Vaticano» (2024: 104). Tanto la imagen pospuesta al texto como el microcuento que lo precede, además del guiño al principio del relato, desvelan el homenaje a Kafka llevado a cabo con una metamorfosis inversa, que adquiere rasgos paródicos y también satíricos, puesto que el autor se vale de ella para criticar el comportamiento humano en el mundo que habita. Otros tres microrrelatos se valen de la metamorfosis y están aunados por el recurso de la literalización de un pensamiento o de una comparación o metáfora, lo que refuerza el efecto ominoso.⁸ De hecho, mientras el protagonista de «Señor y perro» da una vuelta, se entera de la *impavidez* de los humanos frente a la *viveza* de los perros que ellos paseaban y piensa que «eran aquellos perros de razas selectas, aquellos ejemplares valiosísimos, quienes llevaban de paseo a los humanos» (2007: 148). Ya en casa y con su perro tiene lugar la animalización contada en tono humorístico: «Ambos se han estado observando durante mucho tiempo. El perro (...), muy joven, salta a su alrededor. De repente deja de saltar, busca una correa cerca del cesto en que lo han transportado y se acerca con ella en la boca. *Vamos a dar un paseo*, siente que piensa el perro, y él, sacudiendo las nalgas con repentino impulso, responde con un ladrido jubiloso» (2007: 148-149). En «Revelación», lo imposible irrumpe en la realidad a partir de la comparación que el narrador establece entre su mujer —y, en segundo lugar, sus hijos— y los pájaros:

Siempre me pareció que tenía algo de pájaro: la manera de mover su pequeña cabeza, con sacudidas suaves, la forma de mirar un poco de lado, los breves gestos mudos con que a menudo separaba y juntaba los labios, como un piquito. Cuando nos casamos, la intimidad de cada jornada me daba nuevas muestras de su aspecto ingrátido, de sus leves sobresaltos, una delicadeza un poco automática, como la de las aves. Han pasado los años y los niños crecieron, ya son casi adultos, y también me parece ver en ellos un aire cada vez más claro de pájaros. Sobre todo desde aquel día que, en las salinas, ella echó a correr hacia los flamencos y se fue volando con ellos (2007: 102).

8 La omnipotencia del pensamiento, entendida como la creencia en la capacidad de causar acontecimientos solo con pensarlos, es uno de los elementos de lo siniestro evidenciados por Freud (1919), mientras que la literalización de las comparaciones es un recurso recurrente en el fantástico posmoderno.

El procedimiento literario usado por Merino en este microcuento recuerda «La ratonera» de Fernando Iwasaki, incluido en *Ajuar funerario* (2004), para cuyo análisis se remite a Roas (2011: 166). También en este texto meriniano, tanto el fenómeno fantástico como el efecto humorístico se dan en el desenlace, como es habitual en el microrrelato, caracterizado la mayoría de las veces por un final abierto y sorpresivo.

En «Sueños de casta» el sueño se convierte en instrumento que permite comprendernos mejor y conectarnos con nuestra verdadera identidad. El protagonista manifiesta preocupación porque tiene un sueño recurrente en el que se percibe como miembro de una especie extraterrestre. En dicho sueño, después de naufragar en la Tierra junto a otro superviviente, decide inocular en un hombre y una mujer un germen de su identidad. El sueño le inquieta todavía más cuando, caminando por la calle, tiene la sensación de que la naturaleza quiere comunicar con él y decide contar su sueño a su mujer:

Mi mujer me ha mirado con asombro: —¡Yo estoy soñando lo mismo! ¡No te lo había contado por lo raro que es! ¡No parece un sueño, sino una rememoración! ¡Estoy muy preocupada! Nos abrazamos, buscando en la cercanía un cierto consuelo para nuestro desasosiego. (...) —¿Será por eso por lo que nos gusta tanto la naturaleza?— preguntó ella—. ¡Ya sabes que yo les hablo a los árboles desde niña! —Pues será por eso —repuse—. A mí, muy a menudo, antes de pelar una mandarina me parece sentir que me saluda... Guardamos silencio durante un tiempo. —¿Tendríamos que consultar a un psicólogo? —preguntó ella. —Pero ¿qué dices? ¡La vida es un misterio indescifrable! ¡Y nosotros hemos tenido ambos la suerte de vivir y de recordar en sueños a una pequeña parte de nuestros antecesores! —contesté. Y nos echamos a reír (2024: 39-40).

Una risa de la que participan también los lectores que, sin embargo, no dejan de percibir el miedo común a los seres humanos de que sus sueños más raros tengan correspondencias en la realidad, y quedan en la ambigüedad irresuelta entre una explicación racional y una fantástica de la historia.

En cambio, «Maletas agresivas» trata un tema frecuentado por el autor en su narrativa breve: la animación de los objetos. Lejos de ser amenazantes para el hombre como en «Acechos cercanos» (2007: 19), las maletas tildadas de *agresivas* en el título del microrrelato se pelean entre ellas en la cinta de un aeropuerto: «Descubro por fin mi maleta (...). Pegada a ella hay una maleta marrón más grande, y me parece que, en el momento de llegar a la cinta, hay entre ellas cierto forcejeo, como si la maleta mayor hubiese atacado a la mía, que se tambalea antes de quedar postrada. Cuando la recojo, observo en uno

de sus laterales las señales de un gran mordisco» (2011: 111). A la narración en primera persona y al punto de vista único del protagonista que hacen que el relato no sea fiable, se añade la inexplicabilidad del fenómeno fantástico, en cierto sentido remarcada por el propietario de la otra maleta, quien le recuerda al hombre rabioso que no puede probar lo que está insinuando.

Finalmente, de las muchas funciones que desempeña el espejo en la literatura fantástica, «Calle Laprida» muestra su capacidad de crear un mundo paralelo al nuestro en el momento en que lo *refleja*:

La habitación del hotel, antigua mansión de los años 30, tenía un enorme espejo que duplicaba el espacio. Un cartelito en la puerta decía *La habitación de la bailarina*. El profesor Souto salió de prisa y buscó un taxi. El conductor, un zurdo silencioso, lo llevó a su destino. «odagell someh aY», dijo al fin: mas la placa de la calle decía ADIRPAL, Y Eduardo comprendió, horrorizado, lo que había sucedido. «letoh la somevloV», dijo al fin, muy nervioso. Cuando llegó, le pidió al recepcionista que le cambiase de habitación: «ojepse nis anU», aclaró, tajante. Y cuando estuvo en la nueva habitación, buscó el libro de Borges y lo tiró por la ventana, antes de bajar a coger otro taxi que lo llevase a la verdadera calle Laprida (2017: 303).

El motivo del espejo que no solo duplica, sino que deforma e *invierte* la realidad se enriquece con la referencia intertextual y el juego metaficcional con la obra de Borges en general, donde es recurrente el espejo con su carga simbólica, y con «Poema conjetural» —publicado por primera vez en 1943 e incluido en 1964 en el libro *El otro, el mismo*— dedicado al político argentino Francisco Narciso de Laprida. Además, quien tiene que instalarse en la «habitación de la bailarina» —probablemente en referencia a una de las que tuvieron una relación con Borges— es el profesor Souto, personaje apócrifo y alter ego meriniano en cuya figura coexisten fantástico y humor, que pierde la cordura precisamente por su obsesión por el lenguaje y que es llamado a descifrar una vez más unos signos lingüísticos.⁹

4. REINVERSIÓN PARÓDICA DEL MONSTRUO FANTÁSTICO

La presencia del monstruo en los relatos fantásticos tiene que ver con el miedo que los seres humanos sentimos por lo desconocido y lo siniestro, pues

9 Para una recopilación de todos los textos en que aparece véase Merino (2017), edición de Ángeles Encinar.

encarna de manera arquetípica nuestros temores más profundos y universales, representando el miedo a aquello que se escapa de nuestro control y comprensión (Roas, 2011: 83). Esto entronca con la sensación ominosa —el *Unheimlich*— de la que habla Freud, producida por lo que no nos es familiar y por lo que debería permanecer oculto, pero se desvela (1919: 221, 225). Para Álvarez Méndez, dentro de la categoría de lo fantástico, «sobresale el motivo del monstruo como uno de los que mayor carga crítica e ideológica proyecta en la narrativa reciente» (2022: 147). Figura híbrida e intersticial, actúa «como un dispositivo semiótico de lo contrahegemónico y de lo contracultural» (2022: 148), apelando tanto a la esfera política y social como a la identidad del individuo. Asimismo, la investigadora recalca que «la utilización del humor unida al monstruo fantástico quiebra el horizonte de expectativas del receptor habituado a la literatura de terror más conservadora, ofreciendo llamativas innovaciones y modernizando las figuraciones y los sentidos de los monstruos, clásicos y globales» (2022: 153). A pesar de que estén sometidos a un tratamiento humorístico en pro de su actualización en tanto que motivo fantástico, cabe señalar que los monstruos de estos relatos «siguen siendo seres imposibles, seres que implican una transgresión de nuestras convicciones sobre lo real» (Roas, 2022: 25). En las líneas que siguen, se proporcionará una muestra de la reinversión paródica del monstruo —sea este el fantasma, el diablo, el vampiro o el doble— en la micronarrativa meriniana.

La presencia imposible del fantasma, ser que irrumpe en el mundo de los vivos desde el más allá,¹⁰ se detecta en los microrrelatos titulados «El fantasma» y «Poca luz». En el primero, se remite a la creencia según la cual los inquilinos precedentes sigan habitando sus casas después de morir a través de la aparición de un fantasma de un asesino atormentando a un terrorista que, en un primer momento, causa *estremecimiento* en el protagonista. Sin embargo, este último se rebela al monstruo con la ayuda de un espiritista:

Harto de la aparición y no dispuesto a dejar aquella casa tan grande, confortable y de renta asequible para la organización, consultó a un conocedor del trasmundo que le facilitó una red apropiada para cazar al fantasma. Lo cazó, lo envolvió en la red y lo guarda en el sótano, en el mismo cuartito en el que están depositados los explosivos con los que, como lección ejemplar a este mundo olvidado de Dios —el clemente, el misericordioso— piensa volar un cuartel, un supermercado o una estación del metro. Cuando entra en el cuartito, los estremecimientos se repiten. Nunca pudo imaginarse que los fantasmas fuesen tan miedosos (2014: 274).

10 Sobre la figura del fantasma, véase Eudave (2025).

El segundo microrrelato se abre con la declaración de la identidad del protagonista: «Yo era el preceptor de los hijos del conde» (2007: 95). La poca luz del castillo mencionada en el título provoca encuentros amorosos entre la condesa, su hija y el preceptor y, en consecuencia, una serie de asesinatos por parte del conde caracterizados por el humor negro, puesto que, en el intento de recuperar su honor, se confunde y mata primero al jardinero y luego al mayordomo. Sin embargo, el preceptor muere cayéndose de las escaleras «por culpa de la poca luz» (2007: 95). La que parecía una narración de hechos pasados introducida por el verbo en pretérito imperfecto en el íncipit se revela una narración *post-mortem* por parte de un fantasma: «Ahora soy el fantasma que recorre estas almenas solitarias y estos salones oscuros, húmedos y vacíos, bajo los techos que se desmoronan» (2007: 95). El anticonvencional recurso de dar la voz al Otro nos sitúa en el mundo fantástico y permite humanizar al monstruo; lo imposible se genera, por lo tanto, de la voz narradora, convirtiéndose la lectura misma en acto fantástico (Roas, 2011: 169-171). La intención paródica une los dos microcuentos, donde el fantasma ya no es tan amenazante, al contrario, es ridiculizado: en «El fantasma», el *estremecimiento* pasa de ser el sentimiento del hombre al del fantasma, calificado también de *miedoso*; y en «Poca luz», la causa de la muerte del que será fantasma es de carácter grotesco.

El mismo objetivo paródico es perseguido por medio de la figura del diablo y del vampiro.¹¹ De hecho, en «Satánica» el diablo se le aparece al narrador, que coincide con el autor, mientras este escribe «el libro de la noche» (2007: 147) —es decir, *Cuentos del libro de la noche* (2005), donde aparece por primera vez este microrrelato— recriminándole su ausencia en él. Los primeros destellos de la subversión se entrevén en la descripción que se hace de Satanás que solo al principio coincide con la canónica: «En su rostro rojo brillan los ojos con lo que parece más tristeza o fastidio que radical perversidad. Lleva bigote y perilla, como un mosquetero. *Vade retro*, exclamo, por si acaso. *Hablo español*, responde, cortante. Tiene la voz de Marlon Brando en *El Padrino*» (2007: 146-147). La mujer del autor le salva del acecho arrojando sobre el diablo un símbolo religioso:

Mi mujer entra de repente y arroja algo sobre Satanás: es su rosario de la primera comunión, y Satanás se convierte en una masa blanca, efervescente (...). Mi mujer, con determinación, (...) lo va amasando y reduciendo como si manejase

11 Para ahondar en las figuras monstruosas del demonio, del vampiro y del fantasma véanse los capítulos 3 y 5 en Martín Alegre (2002).

nieve, hasta convertirlo en una bola que cabe en sus manos. Guarda luego la bola en una bolsa de plástico, pinta sobre ella una cruz con el mismo rotulador que utiliza para marcar el contenido de las bolsas de comida y la guarda en el congelador del frigorífico (2007: 147).

El humor se matiza en sátira en el desenlace, cuando el narrador confiesa que, a pesar del cautiverio del diablo, la iniquidad, la injusticia y el crimen siguen dominando el mundo, pues el Señor del Mal no tiene toda la culpa: «Y me da miedo imaginar a quién corresponde el señorío del libro del día» (2007: 147). En cambio, en «País de vampiros» se vuelve a dar la voz al monstruo, quien pasa de ser amenazante a amenazado, asustado por el hombre que intenta matarlo: «Aquí el descanso perfecto es imposible. No podemos dormir tranquilos, aunque nuestro cobijo sea seguro. Caemos en un sueño inquieto, temeroso, lleno de sobresaltos. Un sueño donde los presentimos, dedicados a su ávida busca, con el propósito indeclinable de alcanzarnos. Invadidos por un miedo que a veces nos hace despertar, imaginamos sus figuras oscuras, sus capas aleteantes, el maletín en que guardan la aguzada estaca que esperan clavar en nuestro corazón» (2007: 120).

Pasando al motivo del doble, considerado como monstruo imposible que rompe con la univocidad de la identidad y manifiesta la crisis del sujeto posmoderno,¹² además de los conocidos «Divorcio» (2007: 56-57) y «El del espejo» (2011: 81) —donde se asiste a un desdoblamiento a través del espejo que, en el primer caso, lleva a la disolución de la imagen reflejada y, en el segundo, a su siniestra manifestación corpórea—, parece oportuno analizar los más recientes «Del yo vicario» y «Alter ego». El narrador del primero cuenta que «esta mañana, cuando estaba a punto de entrar en el salón donde se desarrolla el curso (que él imparte), tuvo que regresar a la habitación a recoger un cuento que pensaba leer en la sesión y, al volver, antes de entrar, oyó claramente una voz que lo desorientó, porque enseguida descubrió que era la suya» (2024: 109). Su reacción es de por sí una combinación de fantástico y humor: frente al fenómeno inexplicable queda desconcertado, pero aprovecha el tiempo libre para ponerse un traje de baño e ir a la playa. La autoficción se combina con la metaficción cuando su mujer le felicita por la clase de ese día, en que leyó «ese minicuento de tu imagen en el espejo mandándote a la mierda» (2024: 109): el conocedor de la obra meriniana se percatará de la referencia

12 El motivo del doble goza de una abundante tradición crítica, dentro de la cual es necesario mencionar a Herrero Cecilia (2011), Martín (2007) y Vilella (2007), además de las reflexiones del mismo Merino (2008).

a «Divorcio», microcuento que se une a este por afinidad temática. El desenlace nos hace entrar en la mente del protagonista y plantea una reflexión: «su yo presencial no debe ser sustituido por ese *yo vicario* que acaba de aparecer en su vida. Tendrá que ir (a su clase) lo más pronto posible, para no encontrarlo sustituyéndole... Pero tener un *yo vicario* ¿no puede resultar muy ventajoso, si se lo domina?» (2024: 109-110). El microrrelato titulado «Alter ego», en cambio, remite a esa *simetría bilateral* que según Merino nos caracteriza tanto física como anímicamente. Lo imposible se insinúa en la realidad y, por eso, la mujer de Javi se preocupa por su amiga y paciente Malena: «Me dijo que de pronto ha surgido en ella un *alter ego* que le ordena hacer cosas absurdas: está incordiando a los hermanos con el asunto de la herencia, ha decidido separarse de su marido, se niega a pagar no sé qué de la comunidad de vecinos, se ha enfrentado con el jefe en su trabajo...» (2024: 111). La respuesta de Javi provoca el efecto humorístico: «Pero, Catí, parece mentira que tú, precisamente tú, me digas eso... Tú, que eres una persona tan apacible y contemporizadora, ¿no has reñido hoy a la asistenta por llegar un pelín tarde?, ¿no me dijiste que te enfadaste con vuestra secretaria por no sé qué lío del archivo?, ¿no has felicitado a tu abominable y abominado profesor Villanueva por ese premio que le han dado?» (2024: 111). Aquí el autor podría estar haciendo un guiño al auténtico Darío Villanueva —miembro, al igual que Merino, de la Real Academia Española—, quien, en efecto, ganó el Premio Otero Pedrayo en 2023.

Para terminar, el microrrelato titulado «Monstruos» (2024: 159-162) transmite la idea de que el monstruo no siempre tiene que identificarse en el Otro, sino que puede residir en la misma especie humana, reanudando también el tema de la ecocrítica, abordado en el primer apartado, al apuntar a las consecuencias del comportamiento humano en el medioambiente, que han contribuido a la polarización de las opiniones del personaje principal. Solamente después de asistir al asombro del protagonista, quien no reconoce sus mismos dibujos representando a seres monstruosos, el lector se percata de la incongruencia semántica del término usado en el título y de la identidad del monstruo:

Mas de repente despertó en su interior el Germán joven, que llevaba muchos años dormido; quien abominaba del mundo en que vivía, considerándolo cargado de monstruos y monstruosidades: las consistentes hambrunas de muchas partes del mundo, las pestes terribles, la miseria migrante, las guerras brutales... Todo aquello ya existía cuando él era joven, por culpa de la avaricia de unos cuantos habitantes poderosos gravitando sobre todos los demás, ¡y no había desaparecido! Eran los problemas que la actuación humana brutal, desconsiderada, ambiciosa, había causado en el medio ambiente lo que había po-

larizado su pensamiento en la defensa estética de la naturaleza, pero nada de las verdaderas causas del problema se había solucionado: los monstruos seguían encima de nosotros esquilmándonos, dañándonos cada vez más... ¿Cómo era posible que lo hubiese olvidado?

Por lo tanto, del análisis textual se desprende que la intención de la reinversión paródica del monstruo fantástico en los microrrelatos merinianos se basa en desestabilizar al lector jugando con sus expectativas y en hacer posible la reflexión sobre la condición y la identidad humana, enriqueciendo así las significaciones en el plano simbólico del monstruo que, si antes representaba lo rechazado o lo íntimamente deseado por el individuo y la sociedad, ahora revela también los defectos de estos últimos.

5. CONCLUSIONES

Humor y fantástico bien se amoldan al microrrelato por el rol que en los tres juegan la elipsis, la ambigüedad y la participación activa del lector, perfilándose también como recursos que posibilitan finales abiertos y sorprendivos y viéndose potenciados por la hiperbrevedad. Asimismo, son dos maneras de interpretar críticamente la realidad por medio de la quiebra de las leyes que rigen nuestro mundo y del cuestionamiento de la validez absoluta de nuestras interpretaciones. Los microrrelatos analizados exploran temas transversales que caracterizan la poética de Merino, tales como la identidad, el sueño, la metamorfosis y la metaficción, entre otros. En el análisis se ha puesto de relieve cómo Merino critica la sociedad, reformula, renueva y desautomatiza motivos fantásticos tradicionales y parodia la figura del monstruo, combinando lo fantástico con el humor, en forma de ironía, parodia, sátira, humor negro o grotesco. Su producción refleja los rasgos del fantástico contemporáneo y se convierte en medio para analizar y reflexionar sobre cuestiones identitarias que atenazan al individuo posmoderno y sobre la realidad que le rodea. En definitiva, a través de estas micronarraciones, el escritor emplea con sapiencia las herramientas literarias, se compromete en el plano social y juega con las expectativas lectoras por medio de discursos de tipo fantástico y humorístico, mientras que el lector se inquieta, se sorprende y se ríe, reflexionando.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2018): «Prólogo», en José María Merino, *Cuentos de la naturaleza*, ed. Natalia Álvarez Méndez, Eolas, León, pp. 7-34.
- (2022): «Monstruosidad fantástica y humor en la narrativa española del siglo XXI», en David Roas y Anna Boccuti (eds.), *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*, Visor, Madrid, pp. 147-182.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2014): «Estrategias del microrrelato para ahorrar espacio textual», en Henry González Martínez (ed.), *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 176-188.
- BASANTA, Ángel (2019): «José María Merino: teoría y práctica del microrrelato», *Monteagudo*, núm. 24, pp. 17-35. <<https://doi.org/10.6018/monteagudo.400011>>
- BOCCUTI, Anna (2018): «Introducción», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VI, núm. 1, pp. 9-18. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.542>>
- (2022): «Género y géneros: estrategias de subversión en la microficción fantástica humorística hispánica e hispanoamericana», en David Roas y Anna Boccuti (eds.), *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*, Visor, Madrid, pp. 183-206.
- BRASCA, Raúl (1996): *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires.
- CÁCERES BLANCO, Roberto (2017): *El dragón. Las múltiples formas y facetas de un poderoso símbolo del imaginario*, Universidad de Murcia, Murcia.
- CALVO REVILLA, Ana (2018): «José María Merino: entorno digital y poética de las microformas narrativas literarias», en Ana Casas y Ángeles Encinar (eds.), *El gran fabulador. La obra narrativa de José María Merino*, Visor, Madrid, pp. 33-52.
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela, Madrid, pp. 49-73.
- (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- CASAS, Ana (2008): «Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, pp. 137-158.
- EUDAVE, Cecilia (2025): *La belleza del fantasma*, Eolas, León.
- FREUD, Sigmund (1988): «Lo ominoso (Das Unheimlich)» [1919], en *Obras completas. Vol. 17: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, eds. James Strachey y Anna Freud, Amorrortu Editores, Buenos Aires, pp. 219-251.
- GARCÍA MARCOS, Gema (2012): «El humor, la risa y la ironía en el microrrelato hispánico», *El Cuento en Red*, núm. 25, pp. 3-14.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1975): *Ismos*, Guadarrama, Madrid.
- GRECO, Barbara (2018): «Eduardo Souto: matices humorísticos y quijotismo de un personaje meriniano. Análisis de “Las palabras del mundo” y “Del libro de naufragios”», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VI, núm. 1, pp. 77-90. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.446>>
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias na-*

- rrativas y la cooperación interpretativa del lector*), Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca.
- (2011): «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura. Teorías explicativas», *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, núm. Extra 2, pp. 17-48.
- KOCH, Dolores (2006): «Microrrelatos: doce recursos más para hacernos sonreír», *El Cuento en Red*, núm. 14, pp. 42-50.
- MARTÍN ALEGRE, Sara (2002): *Monstruos al final del milenio*, Alberto Santos, Madrid.
- MARTÍN, Rebeca (2007): «El oscuro adversario. Las apariciones del doble en los cuentos de José María Merino», *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, núm. 4, pp. 107-120.
- MERINO, José María (2004): *Cuentos de los días raros*, Alfaguara, Madrid.
- (2005): *Cuentos del libro de la noche*, Alfaguara, Madrid.
- (2007): *La glorieta de los fugitivos*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2008): «La reescritura del mito del doble en los relatos de José María Merino», en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (eds.), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*, Universidad de Castilla la Mancha, Toledo, pp. 467-480.
- (2011): *El libro de las horas contadas*, Alfaguara, Madrid.
- (2014): *La trama oculta. Cuentos de los dos lados con una silva mínima*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2017): *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, ed. Ángeles Encinar, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2018): *Cuentos de la naturaleza*, ed. Natalia Álvarez Méndez, Eolas, León.
- (2024): *Yo y yo en breve*, Alfaguara, Madrid.
- OGDEN, Daniel (2021), *The Dragon in the West: From Ancient Myth to Modern Legend*, Oxford University Press, Oxford.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-46.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2017): «La búsqueda de lo imposible. José María Merino y su poética fantástica», en Ángeles Encinar y Ana Casas (eds.), *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Cátedra, Madrid, pp. 87-106.
- (2022): «Entre la risa y la inquietud: la combinación de lo fantástico y el humor como vía de subversión de lo real», en David Roas y Anna Boccuti (eds.), *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*, Visor, Madrid, pp. 13-39.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2013): «La fantástica realidad. La trayectoria narrativa de José María Merino y sus relatos breves», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-fantastica-realidad-la-trayectoria-narrativa-de-jose-maria-merino-y-sus-relatos-breves/html/aca2d7ab-682d-4ee3-9d1d-3ed841cd11cb_3.html#I_0_15/05/2025.
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto Daniel (2022): «Hibridaciones de lo fantástico y el humor en la narrativa breve española en los ochenta y noventa», en David Roas y

Anna Boccuti (eds.), *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*, Visor, Madrid, pp. 103-145.

VENERINA, Andrea, y José María MERINO (2022): *Entrevista a José María Merino*, inédito, pp. 1-5.

VILELLA, Eduard (2007): *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*, Pagès, Lleida.