

La narrativa breve de José Fernández Bremón a la luz de la sátira menipea

JOAN ANTONI FORCADELL
Universitat Autònoma de Barcelona
joanantoniforcadell@gmail.com

Resumen: Este artículo propone una lectura de la narrativa breve de José Fernández Bremón a la luz de la tradición de la sátira menipea lucianesca como género o modalizador discursivo, sostenida en las intertextualidades rastreables en los *Sueños* de Francisco de Quevedo. Se pone especial énfasis en lugares comunes y motivos como el *somnium*, los flujos entre el más acá y el más allá, la transmigración de las almas, la ridiculización de doctrinas filosóficas y teorías científicas, el diálogo entre muertos y la sátira de tipos sociales como médicos, boticarios, sabios herejes y supersticiosos, pasteleros y despenseros.

Palabras clave: José Fernández Bremón; Francisco de Quevedo; sátira menipea; narrativa breve

The brief narrative of José Fernández Bremón in the light of Menippean satire

Abstract: This article proposes a reading on the short narrative production of José Fernández Bremón in the light of the tradition of Lucian Menippean satire as a genre or discursive modalizer, sustained in the intertextualities traceable in *Sueños*, by Francisco de Quevedo. Special emphasis is made on commonplaces and motifs such as the *somnium*, the flows between this side and the hereafter, the transmigration of souls, nonsense philosophical doctrines and scientific theories, the dialogue between the dead and the satire of social types such as doctors, apothecaries, heretical and superstitious sages, pastry chefs and housekeepers.


Keywords: José Fernández Bremón; Francisco de Quevedo; Menippean satire; short story

La cuentística de José Fernández Bremón (1839-1910), escritor y periodista, plantea como rasgo esencial un encaje controvertido de los flujos entre este mundo y el de más allá. En el marco de una desatención teórica generalizada, algunas aproximaciones puntuales al tema han señalado la afluencia de multitud de elementos temáticos, estructurales, formales y estéticos de distintos géneros y tradiciones en su prosa; a veces, aglutinados de manera aparentemente lúdica, con un afán de mera exploración de las potencialidades literarias del cuento. En su vertebración discursiva, en cambio, se advierten ciertas líneas maestras que deben matizar esta visión, y que el propio escritor contribuyó a alimentar: el conreo de la sátira costumbrista, política e intelectual, el componente humorístico y paródico, y una transgresión sobre el plano de la realidad que siempre confiere la enmarcación del relato, en sus distintas modulaciones. Recogiendo el testigo de Frye y Batjín, que vieron en la sátira menipea «un género que ayudará a explicar el desarrollo de la narración contemporánea» (Valdés, 2006: 190), y con la que la prosa de este autor presenta abundantes nexos, planteamos aquí una revisión de su narrativa breve desde la óptica de la sátira menipea, que debería aportar luz y sistematicidad a futuras incursiones teóricas en su producción.

Con este objetivo, a continuación se trabaja sobre una selección limitada a los cuentos disponibles en ediciones modernas, entre los que se incluyen los antologados por Rebeca Martín en *Un crimen científico y otros cuentos*¹ y en *El crimen de ayer y otros cuentos* (2012)², a la vez que los que se hallan en el repositorio digital de la plataforma *Ganso y Pulpo*, a saber: «La jaula del mundo», «El romance del astrólogo», «Los microbios», «El dios Obstáculo» y «Exposición de cabezas». A su vez, el corpus se contrasta con las siguientes obras quevedianas: *El sueño del Juicio Final*, *El alguacil endemoniado*, *el Sueño del infierno*, *El mundo por de dentro* y *el Sueño de la muerte*, a través de las cuales se analizará la pervivencia de ciertos lugares comunes y motivos como el sueño, el contacto entre mundos, el diálogo entre muertos y la sátira de tipos sociales como médicos, boticarios, sabios herejes y supersticiosos, pasteleros y despenseros; sin olvidar otros motivos más próximos a la sátira menipea clásica, como la transmigración de las almas o el cuestionamiento y ridiculización de doctrinas filosóficas y científicas.

¹ Se toman en consideración de esta antología los siguientes títulos: «Los rayos Z», «El diablo en un bolsillo», «Sor Andrea y Fray Andrés», «Las dos cocinas», «A pan y agua», «El crimen de ayer», «En San Isidro», «Los bolsillos de los muertos», «El hijo del sordomudo», «El último mono», «El paraíso de los animales», «Árbol genealógico (Del diario de un espiritista)», «Hombres y animales», «Vestir al desnudo», «El terror sanitario», «Besos y bofetones», «El libro de los sueños» y «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas».

² En relación con esta selección, se han escogido los cuentos que siguen: «Un crimen científico», «La hierba de fuego. Episodio del siglo XV», «Monsieur Dansant, médico aerópata», «Gestas o el idioma de los monos», «Siete historias en una», «Pensar a voces», «Una fuga de diablos», «El cordón de seda. Un cuento chino» y «El tonel de cerveza».



La lectura contrastiva de las obras del corpus no nos permite tomar como válidas las mismas categorías analíticas para ambos escritores. Para medir el grado de adscripción de José Fernández Bremón a los postulados menipeos, hay que incidir en especial sobre la problemática delimitación teórica de la sátira menipea, aspecto sobre el que se han venido perfilando opiniones dispares. En primer término, su caracterización como género frente a una restricción modal. Ruiz Pérez (2017) ha abundado en el controvertido encaje del concepto dentro de la definición de género según la preceptiva clásica y en el marco de las definiciones más recientes, decantándose por considerarlo «un espacio discursivo no formalizado de manera cerrada, con un catálogo de rasgos inamovibles, los cuales se alternan o combinan con otros distintos» (15). Cascales también ha señalado la inconveniencia de caracterizar la menipea como género (Llera, 1999), a raíz de la disparidad y heterogeneidad formal que presentan sus modelos. Se trata de un juicio de consenso de parte de algunos discursos críticos, que la definen como una *modalidad*, puesto que «cruza transversalmente la estructura de una obra o de un género, adjetivándolo» (2). Este rasgo no sería equiparable a la concepción de *modo* en el sentido aristotélico sostenida por Hempfer como forma de representación; Schwartz (1985) la rechaza por cuanto restringe las formas de enunciación posibles a la narrativa y la dramática, que en ocasiones se alternan, y al margen de su formalización en prosa y verso, una de las restricciones impuestas por parte de la crítica. En este sentido, la investigadora aboga por superar el debate en favor de un «análisis del discurso satírico» (214).

En términos opuestos, Valdés (2006) la aborda como género, admitiendo que entre las obras que conforman su canon gran parte de sus elementos constitutivos no tienden a ser exclusivos ni insoslayables. Habría que ver, de este modo, tendencias generales con un funcionamiento orgánico más que rasgos de exigida concurrencia, en consonancia con la naturaleza proteica del género, es decir, en virtud de su aprehensión «como una evolución, un proceso dinámico, en el que el género va haciéndose, transformándose» (197). La línea trazable desde la propuesta lucianesca hasta la quevediana es palpable a primera vista en el tono, la abundancia de diálogos, la tendencia a la acumulación y, en parte, en el desfile de personajes en sarta, así como en los giros lingüísticos y determinadas valoraciones éticas. Sobre la base de la afirmación de que en el contexto áureo lo central «es la realización de la crítica satírica a través de la fantasía» (Valdés, 2016: 224), en esencia la sátira menipea tendría lugar cuando, a través del humor, una situación insólita vehicula lo satírico en la ficción. Pero esta postura requiere de matizaciones profundas desde una óptica estructural y formal.

Podrían plantearse ciertas objeciones a la caracterización genérica en estos términos del cuento. En consonancia con lo que apuntan Llera (1999) y Ruiz Pérez (2017), la narrativa breve, aun dando lugar en muchas ocasiones a la hibridación y a la difuminación de sus límites, presenta convenciones de notable fijación que no permitirían más que el recorrido de la menipea como modalizadora discursiva; lo que se presenta en los *Sueños* de Quevedo como rasgos comunes es tan solo apuntado, divisado en ciertos fragmentos de la obra de Bremón, esencialmente ecléctica. En aras de evitar caer en reduccionismos que limiten el estudio comparativo entre ambos, y a riesgo de formulaciones taxativas, se debería optar por el tratamiento de la sátira menipea como ámbito discursivo predominante, aunque no exclusivo, que atraviesa la escritura bremoniana, y del que toma elementos que, si no por influjo directo, sí que se presentan como una clara revisión de una tradición compartida. No se puede dejar de precisar, sin embargo, que la propuesta de Valdés (2006) acaba identificando género con tradición compartida entre las obras de un determinado corpus, y que puede, en efecto, discurrir por múltiples cauces sin que estos sean determinantes en la identificación genérica.

Otro de los puntales de la teoría de la sátira menipea en que confluyen ambas producciones es la unión de contrarios hasta el oxímoron, llevada a la saturación de contenidos, temas, ideas, estéticas, opciones éticas, discursos, personajes, situaciones o fórmulas lingüísticas. No cabe ver formalmente en la prosimetría un rasgo imprescindible, como la considerara Relihan (Valdés, 2006). Entre los contrarios conciliados textualmente, la imbricación de lo cómico en los discursos elevados o serios ocupa un lugar fundamental; esto no implica inapelablemente la sátira de discursos intelectuales de base científica o filosófica, como sería más propio de los modelos lucianescos, sino que da paso a formas de ridiculización de tipos sociales, a la censura moral y a la sátira política, aunque, como indica Valdés (2006), en los referentes clásicos esta vertiente también se explora. Ludismo y moralización se modulan de forma distinta, siempre en función del propósito autoral: mientras que en el infierno de Quevedo, según Llera (1999), «el satírico lanza la risa de exclusión» (4), expresión última de la humillación ante la irreversibilidad de la condena, en determinados cuentos de Fernández Bremón no se cierra por completo la veda de la regeneración moral, y en otros, el ludismo se impone al componente moralizante (Martín, 2012). Convenimos con Schwartz (1985) en ver que la invectiva se cierra usualmente en Quevedo, más que en individualidades, en tipos, en representantes generales de clases, apreciación que sirve, con matices, para el caso de Fernández Bremón.

Asimismo, también coadyuva la tesis de una tradición compartida el tratamiento de la diatriba epistemológica entre verdad y apariencia,

que frecuentemente se cifra en la inversión de las relaciones dentro del binomio realidad-fantasía: lo fantástico se convierte en depositario o desenmascarador de verdades ocultas en una realidad engañosa. Schwartz (1985) sostiene que los discursos a este efecto se mueven en la paradoja de proponer una «afirmación de verdad universal» al tiempo que se inscriben en una «enunciación ficcional [...] mediante la cual se ejerce un fuerte control sobre el receptor» (226). Con todo, para Bajtín, la virtud de la fantasía no consistiría tanto en ser encarnación o revelación directa de la verdad como en su búsqueda, en el descubrimiento del funcionamiento de sus mecanismos y sus límites (Llera, 1999). Bajo este prisma, resultan reveladoras las formulaciones en la órbita del escepticismo que se dan en la sátira menipea, observables en *El mundo por de dentro*, que Valdés (2016) sintetiza como «la incapacidad del narrador [...] de acceder por sus solos sentidos y raciocinio a la verdad y al conocimiento» (242). Para este objeto, precisa de la figura alegórica del Desengaño como astrolabio en el mar de las apariencias.

Estos principios alcanzan el nivel de articuladores discursivos de la narrativa breve de Fernández Bremón (Martín 2008, 2009, 2012; Jové, 2001) mediante la revisión paródica de ciertos motivos que derivan en una reformulación de lo fantástico por medio del escepticismo: lo que pasa inicialmente por presentar una ruptura o un desafío a las reglas que rigen el funcionamiento de la realidad se descubre finalmente como una deformación explicable científicamente mediante principios físicos, biológicos o tecnológicos. Así, por ejemplo, la mutación repentina del sexo de una monja de clausura en «Sor Andrea y Fray Andrés», que se presenta inicialmente como un suceso sobrenatural y aberrante obra del demonio, de la mano de un médico se acaba revelando como un «error disculpable y legítimo [...] en la apreciación del sexo [...] porque la Naturaleza engañó con apariencias anormales» (Bremón, 2012: 42), es decir, como el producto de una alteración hormonal en la pubertad. Con ello, Fernández Bremón muestra su adhesión a los principios del positivismo comtiano, que se sirve del racionalismo científicista para poner al descubierto los sistemas de creencias y supersticiones (Jové, 2001). Planteamientos de este estilo, que representan un subgrupo dentro de su narrativa, se encuadran en la clasificación de Roas (2000) bajo el marbete de «lo pseudofantástico grotesco» (665). A modo de inversión paródica de los modelos menipeos, el desenmascaramiento de la verdad se produce aquí precisamente cuando se ha hecho efectiva la anulación de lo fantástico, para acabar vehiculando el acceso a una realidad que se rige por principios racionales y empíricos.

Ahora bien, no puede afirmarse ni mucho menos el predominio de lo pseudofantástico en su cuentística; los articuladores últimos que cohesionan el conjunto de su producción son, por un lado, una burla

transversal, las más de las veces satirizante, y por el otro, la introducción del elemento extraordinario. Con base en el corpus escogido, y a modo de reformulación de la clasificación ofrecida por Martín (2006), se puede afirmar que las formas que toma lo insólito en su prosa son las siguientes: lo fantástico³, encauzado mediante el contacto entre mundos con difuntos o diablos, la mitología, la fábula, la vivencia onírica, la metempsicosis y el diálogo con animales; lo pseudofantástico⁴, por las mismas vías que la categoría anterior; la ciencia-ficción⁵, al límite y muchas veces confundida voluntariamente con lo fantástico y en concomitancia con motivos utópicos y distópicos⁶; y por último, una categoría heterogénea en que aparece lo extraordinario rayano con el absurdo, sin que ello acarree un alejamiento del pacto de la verosimilitud, posibilitado por soluciones pseudocientíficas. A partir de la revisión de los rasgos esenciales trazados por Valdés (2006), aquí se considerará dentro del ámbito de la sátira menipea cada uno de los relatos en los que coexista una mezcla de lo cómico y lo serio, y una ridiculización ética de tipos o de discursos intelectuales. El marco deberá ser el de una situación que ponga en tensión los límites de la comprensión racional de la realidad desde un modelo de mundo actual en el momento de la enunciación, sin que ello comprometa la verosimilitud, criterio no restrictivo a lo fantástico.

La relación entre la *imitatio* y el componente histórico del discurso es determinante en la sátira menipea (Ruiz Pérez, 2017), que produce constantes actualizaciones de la relación enunciado-enunciación. Schwartz (1993) analiza este aspecto en línea con los postulados de la teoría semiótica de los modelos de mundo, que explicaría parte de las transformaciones que experimenta el género desde sus muestras originales hasta formulaciones como la de Fernández Bremón: mientras que sus rasgos constitutivos se mantendrían inalterables, sus realizaciones concretas a lo largo del tiempo serían el reflejo tanto de «los códigos o lenguajes artísticos, culturales, que están disponibles en la cultura a la que pertenecen» (76), como del contexto político y social, así como de aspectos ideológicos o elementos autobiográficos. Como observa Llera (1999) leyendo a Bajtín, «una de las señas de identidad de lo jocososerio [...] es que tematiza la actualidad y no existe distanciamiento ni épico ni trágico» (7). Según este crítico, la menipea se opondría a

³ Entran dentro de este grupo «Los rayos Z», «Las dos cocinas», «El hijo del sordomudo», «El último mono», «El paraíso de los animales», «Árbol genealógico (Del diario de un espiritista)», «El libro de los sueños», «Siete historias en una», «Los microbios», «El dios Obstáculo» y «Exposición de cabezas».

⁴ Representado en «Sor Andrea y Fray Andrés», «A pan y agua», «San Isidro», «Los bolsillos de los muertos», «Hombres y animales», «Una fuga de diablos» y «El tonel de cerveza».

⁵ Tal es el caso de «Vestir al desnudo», «El terror sanitario», «Besos y bofetones», «Un crimen científico» y «Monsieur Dansant, médico aerópata».

⁶ Presente en «El crimen de ayer», «La hierba de fuego. Episodio del siglo XV», «Gestas o el idioma de los monos», «Pensar a voces», «El cordón de seda. Un cuento chino», «La jaula del mundo» y «El romance del astrólogo».

otras modalidades satíricas en las que gran parte de estudios han visto que la repreñión burlesca de vicios se logra en un espacio autónomo de relaciones maniqueas, cuyos conflictos y aprendizajes tendrían una traslación universalizante. La *imitatio*, por todo ello, se teje en la sátira menipea a través de la resemantización (Schwartz 1993: 87) de los modelos de base, aplicando reconceptualizaciones a una realidad cambiante en toda su complejidad.

Sin entrar en un catálogo de modelos y deudas ya perfectamente delimitados (Valdés, 2006, 2016; Blanco, 1998; Schwartz, 1993), es de interés la apreciación de Schwartz (1995), que constata en Quevedo un punto de inflexión en el desarrollo histórico de la menipea dentro de las tensiones entre imitación e innovación/actualización: ambivalentemente, constituye un ejemplo de primer orden de reelaboración de los modelos precedentes, a la vez que se erige como objeto de profusa imitación, hasta los límites del desgaste paródico a lo largo de los siglos posteriores. Ninguno de los escasos estudios sobre la materia ha advertido la operatividad del estudio de Fernández Bremón a la luz de la sátira menipea, ni en contraste con los *Sueños* de Quevedo. La apreciación de algunos de sus rasgos definitorios, como la aglutinación propia de la *satura* más clásica presente en sus narraciones, se ha resuelto mediante nociones descriptivas como las de «piezas híbridas» que «escapan a todo intento de encorsetamiento para adentrarse en el ámbito de la mezcolanza grotesca» a las que se refiere Martín (2008^a: 21); las potencialidades analíticas que ofrece la sátira menipea deslucen su funcionalidad. La «disparidad» que se ha visto, si bien Jové (2001) la califica de «solo aparente» (124), se sitúa en una línea muy distinta de la de Poe, Hoffmann, Bécquer con sus *Leyendas*, Patocki o Irving, algunas de sus deudas más comúnmente señaladas. Hay que contar, además, con la presión ejercida por los gustos lectores, que sería especialmente acuciante en prensa, y a los que se habría visto forzado a amoldarse en más de una ocasión.

Desde análisis independientes, tanto Valdés (2016) como Martín (2008a) coinciden en la percepción de que el ámbito estético e intelectual del discurso de Quevedo y Fernández Bremón, respectivamente, han acusado incomprensión y descuido crítico, frecuentemente ladeados por el análisis del componente lúdico y humorístico. Ciertamente es que cualquier revisión global de la narrativa breve de José Fernández Bremón debe toparse con su compleja adscripción estética, propiciada, además, por esta archicitada declaración de principios:

No soy romántico, ni clásico, ni modernista, ni boreal, ni pertenezco a escuela alguna. Comprendo que en la evolución de los tiempos turnen en el gobierno literario todas las escuelas; pero me parecerá el período de mayor ilustración aquel en que no domine escuela alguna y tengan libertad de cultivo todos los géneros. Cuando eso sucede no se agosta ningún talento,

porque todos tienen facilidad de producción; en cambio la tiranía de los sistemas esteriliza las facultades de los que no se adaptan a ese medio ambiente. (1904: 8-9, *apud.* Martín, 2012: 10-11)

Pero su eclecticismo deriva en una propuesta literaria sólida y coherente, que lejos de quedarse en la mera exploración festiva, supone, del mismo modo que los *Sueños* y tomando las palabras de Valdés (2016), un «verdadero reto estético» (229) en el que, también como en Quevedo, se halla una «perfección y coherencia estética entre propósito, contenidos y estilo de la sátira» (230). Todo ello sin menoscabo del deleite puramente estético en detrimento de la sátira, que también tiene lugar puntualmente cuando Fernández Bremón es consciente de haber topado con un motivo ingenioso no explorado (Martín, 2008a).

Valdés (2016) ve una «ambición intelectual [...] máxima» (250) en la propuesta quevediana. En cauces similares discurre la narrativa bremoniana, que entraña un afán gnoseológico fácilmente identificable con el cuestionamiento de las creencias y de determinados discursos intelectuales inherente a los diálogos lucianescos; en opinión de Ruiz Pérez (2017), una deuda de la narrativa moderna con Luciano que es producto de la renovación ejercida por la acción de la sátira menipea, y que opera como un «problema de orden interno para el relato» (23). Martín (2008a) ha abundado, a este efecto, en la problematización en sus cuentos de los avances científico-técnicos, de los discursos de las diferentes ramas del saber y de sus representantes, los científicos y los sabios, cuando estos incurrían en excesos y extravagancias, aunque desde otro marco teórico. Proyecta una tradición muy distinta en la figura recurrente del sabio o el doctor, que contempla como un trasunto del *mad doctor*, el «científico extravagante, amoral y peligroso» (Martín, 2008b: 162), de tintes fáusticos, pero como reelaboración paródica y satírica. Si en ocasiones esta figura es la portadora del discurso racional que cauteriza ciertas derivadas supersticiosas, representa otras veces un peligro por su empeñamiento en doctrinas pseudocientíficas o amorales para el autor. La hipnosis, el magnetismo o el darwinismo son corrientes de las que abominó en prensa (Martín, 2009: 409), y que no salen mejor paradas en sus relatos: «para Fernández Bremón, tan poco científico es el espiritismo como el evolucionismo, tan burdas las prácticas hipnóticas como los estudios sobre el origen animal del hombre» (Martín, 2012: 17-18), máxime tomando en consideración su declarado catolicismo. A lo largo de nuestro análisis trataremos de demostrar que, además de este modelo, la propuesta de Fernández Bremón comparte numerosos vínculos con los lugares comunes vertidos acerca de médicos, boticarios y sabios herejes en la tradición lucianesca, presentes en los *Sueños* de Quevedo.

Comparten también una marcada preferencia estética por lo grotesco y las imágenes deshumanizantes, en cuyo tratamiento cabe pensar

de nuevo en una tradición compartida, que cristaliza en el marbete *realismo grotesco* acuñado por Artal (2012). Mediante una sistematización de la imaginería grotesca de Quevedo y Rabelais a partir de los presupuestos teóricos de Bajtín, esta estudiosa delimita un sistema orgánico de imágenes unidas por la técnica del rebajamiento en la producción quevediana. Con ellas, se subvierten las jerarquías valorativas de los cánones clásicos en términos de polaridad positiva y negativa de lo corporal con respecto de lo inmaterial o espiritual. De este modo, se consigue una transgresión de la concepción clásica, que «presenta un cuerpo rigurosamente cerrado y delimitado» (87), ampliando el abanico de realidades corporales posibles como materia literaria, y enfrentándolas a la transformación a través tanto de su maximización —incluyendo formas expansivas y fecundadoras—, como de su minimización —con la deficiencia, la limitación o la fragmentación corporal—. La declaración estética de Vulcano en «Los rayos Z» es una prueba de la alineación de Fernández Bremón con estos principios, y constituye, en opinión de Martín (2012), una verdadera «poética de lo grotesco» (22): «Entiendo que hay tres clases, ¡oh, Febo!, en cuanto alumbras: lo bello, lo indiferente y lo deforme, y todo constituye una armonía. Si suprimes la fealdad, quedará perpetuada por esa dislocación del todo, hoy perfecto, mañana cojo como yo. Ni tendrá valor lo hermoso si falta el contraste que da su estimación» (Fernández Bremón, 2012: 31).

Los flujos ideológicos que confluyen tanto en el corpus escogido de Fernández Bremón como en Quevedo determinan de pleno el sentido y propósito de parte de sus sátiras menipeas. Ya Valdés (2013) se hacía eco de la transformación que experimentan las de este último por efecto de la censura externa y de la autocensura: a partir de *El mundo por de dentro* tiene lugar una sustitución de la previa cristianización del género, sobre el sustrato de las refundiciones humanistas y renacentistas, por una preferencia por referentes alegóricos. Especialmente a partir del *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos* —no incluidas en este análisis—, esta evolución presenta dos correlatos adicionales: el de la sofisticación de las formas, puesto que las agudezas mediante figuras de pensamiento lógicas van perdiendo protagonismo al tiempo que «se desarrollan las virtudes miméticas de la narración» (Blanco, 1998: 156); y el correlato político, con el paso de una sátira de menor alcance social y popular a una invectiva individualizada cercana al panfletarismo, como sucede con *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu*.

La impronta ideológica de las narraciones de Fernández Bremón es igualmente marcada. Caso de peculiares sugerencias es el que suscita la confrontación entre esta última sátira menipea y «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas», una de las muestras más logradas del cuentista. Al margen de particularidades argumentales, en ambos la parodia

de aspectos fisiológicos vehicula la sátira de discursos médicos, que es un correlato material de alegatos políticos ridiculizados, con la testa como denominador común. En la obra de Quevedo, los procesos observados por Vesalio en la cabeza de Richelieu, en palabras de Valdés (2013), «adquieren un valor alegórico [...] además de ser un análisis de la política francesa reciente» (256), efecto que se consigue con el viaje a un espacio infernal, la cabeza, que acota la fantasía. Así pues, detalla Fernández Rivera (2003) que convergen «la teoría de los humores» hipocrática «y la teoría del estado como un cuerpo político», con efectos análogos: «ambas proclaman que la salud del cuerpo físico y la prosperidad del cuerpo político dependen del mantenimiento del equilibrio natural» (218).

Lo fantástico no tiene cabida en el relato de Fernández Bremón; no al menos del modo en que lo interpreta Roas (2000). La semblanza biográfica de una entidad humana de dos cabezas en un solo tronco mediatiza una serie de conflictos psicológicos acerca de la continuidad cuerpo-alma en un cuerpo escindido en dos identidades o sujetos irreconciliables. En medio, un médico se mueve entre el deseo de emparentar a su hija con Miguel-Ángel para dar continuidad a una supuesta raza superior, y el de diseccionarlo para estudiar su funcionamiento anatómico. Fernández Rivera (2003) señala la identidad histórica cirujano-verdugo, una dualidad que se cifra en la figura de don Trigémimo, que en aras de obtener su sujeto experimental induce a la locura a una de las dos cabezas, que acaba suicidándose, con la consiguiente muerte de la otra. Más allá de una mera sátira de tipos, para Martín (2006) el relato se presta a una lectura en clave alegórica; una sátira política en la línea, por otro lado, de lo que ya ocurría con la macrocefalia de Riquín, el hijo de Isidora Rufete en *La desheredada*, como parto metafórico de la Restauración borbónica:

El conflicto de identidad va dirigido, pues, a ilustrar la pugna de una España bicéfala. [...] No parece casual que de los dos hermanos sea Miguel —personaje cargado de connotaciones negativas: a diferencia de Ángel es poco reflexivo, fiero, de mal carácter y tendencias suicidas— el republicano, dada la tendencia monárquica de Fernández Bremón. [...] Solo, parece plantear Fernández Bremón, hay una vía posible: el regreso de los Borbones a la Corona; de ahí que el republicano Miguel, al ahorcar a su hermano carlista, se aniquile a sí mismo. (369-370)

Sin lugar a duda, el tipo social que es objeto de una sátira de mayor recorrido en sendas producciones es el del médico, en el que pueden englobarse el sabio, el científico, el boticario, el dentista o incluso el barbero. Se recaban múltiples referencias a ello a lo largo de *El sueño del juicio final*, *El Sueño del infierno* y *El Sueño de la muerte*, que reformulan

insistentemente tópicos similares: el médico como practicante de malas artes en beneficio propio, que, en alianza con los boticarios, obtiene rédito del empeoramiento de la salud de sus pacientes, para quienes no representa más que un verdugo. Las agudezas quevedianas giran en torno a planteamientos en la siguiente línea:

A un lado estaban juntas las Desgracias, Peste y Pesadumbres dando voces contra los médicos. Decía la Peste que ella había herídoslos, pero que ellos los habían despachado; las Pesadumbres, que no habían muerto ninguno sin ayuda de los doctores; y las Desgracias, que todos los que habían enterrado habían ido por entrambos. (Quevedo, 1991: 107)

Las personificaciones alegóricas de los distintos males que aquejan al hombre protestan porque no pueden cumplir con su cometido como quisieran puesto que sus funciones están siendo usurpadas.

La exploración del motivo por parte de Fernández Bremón (2012) se despliega en multitud de modulaciones de sumo interés, en especial, a través de las posibilidades que abre el campo de la ciencia-ficción. Llevado a su paroxismo más delirante, en «El terror sanitario» se proclama la «revolución higiénica [...] al grito de “¡Mueran los enfermos y abajo el arte de curar!”» (141). Esta narración plantea una institucionalización de la sospecha en torno a los médicos, que se hace aquí explícita por la vía de la eugenesia, que implica la exterminación grotesca y normalizada de cualquier enfermo, mediatizada por una racionalización de la barbarie que, en perspectiva histórica, resulta sobrecogedora: «El horno está a la temperatura de 1.500 grados, hay una montaña rusa y en la cima un volquete almohadillado, donde colocamos al paciente. Rueda el aparato, siente el enfermo un grato cosquilleo, cae en las llamas y pasa al estado gaseoso sin sentido» (Fernández Bremón, 2012: 145). Prácticas o aplicaciones erróneas y desviadas de los conocimientos científicos, que pueden dar paso a las más variadas distopías, colman las páginas de estos cuentos. Así, en «Besos y bofetones», los avances de la técnica se pervierten de forma absurda mediante la creación de un artilugio invisible que cunde el pánico puesto que propina indistintamente, como su título indica, besos y bofetones; su acción se acaba descubriendo tras lo que parecía ser en un principio un infortunio sobrenatural. La sátira de los progresos científicos se combina con la sátira política, con el lamento final del presidente del Consejo de Ministros, que exclama al conocer la noticia de la destrucción del aparato: «¡Qué máquina de gobernar hemos perdido!» (Fernández Bremón, 2012: 154).

Con la presentación de personajes en sarta que representan distintas modalidades de la locura, a cuál más imaginativa que la anterior, el cuento «Siete historias en una» se encuadra también en el ámbito de la sátira menipea. Desfilan en él representantes de distintos oficios que,

dentro de su desatino, trasladan una visión tipista, si se quiere, más realista todavía, de las ocupaciones que parodian. En la línea quevedesca, nuevamente se concibe al sanitario como un matasanos que ha heredado de su formación teórica de base una serie de directrices por las que prescinde del método científico:

—Caballero, yo soy un médico arrepentido. Mi historia nada tiene de notable; he aplicado los medicamentos indicados en los libros, y he tenido el disgusto de que se me muriesen mis mejores parroquianos. Pongo a Dios por testigo de que no ensayé en ellos ningún medicamento, ni inventé la píldora más inofensiva. Solo he aplicado el método oficial, sin separarme de los libros de texto ni un momento; pero al ver caer ante mí tantos inocentes, llegué a dudar si era un licenciado en medicina y cirugía o una bomba que estallaba en la alcoba del enfermo. (Fernández Bremón, 2008: 118)

Una imagen similar se dibuja en «La hierba de fuego. Episodio del siglo XV», donde se hace explícita la sátira de los discursos médicos hipocráticos y de la hirudoterapia a través del rechazo por parte del nigromante Don Enrique de Villena de un médico que, pese a ser «físico aprobado», es paradójicamente «hombre sin letras e incapaz de escribir una mala carta» (Fernández Bremón, 2008: 38). Tan poca base científica parecen tener, según se expone a lo largo de distintos cuentos, determinadas prácticas poco fiables, supersticiosas o no suficientemente actualizadas, como determinadas teorías en boga. La darwinista se imprime como marca de agua en «Gestas o el idioma de los monos», donde se plantea la aplicación del método científico al lenguaje para lograr la comunicación con Gestas, un orangután que se llega a formar en la escritura y que traspone, en contacto con los humanos, el derecho al reino animal. Don Crisóstomo ofrece la explicación racional de la instrucción del mono en esta sátira netamente pseudocientífica en que la parodia del evolucionismo tiene simultáneamente una deriva política: la traslación de los paradigmas europeos de la Ilustración y los derechos animales a la civilización africana de origen del animal trae consigo inevitablemente la revolución. Esta ficción se orienta claramente hacia la validación de las tesis más conservadoras de Fernández Bremón, que no censura tanto el programa liberal o el republicano como su acatamiento acrítico, que se hace visible en esta declaración: «me he convencido de que son ingobernables los pueblos que copian servilmente y sin criterio. Prefiero un país salvaje con costumbres propias, a una nación cuyo carácter, cuyas revoluciones y cuyas leyes son imitadas por otros pueblos» (Fernández Bremón 2008: 111). Otras muestras reseñables con desenlaces similares en la estela de la parodia de la teoría del origen de las especies son «El último mono» y «El cordón de seda. Un cuento chino».

En clara deuda con el prototipo del *mad doctor* decimonónico, en «Un crimen científico», el doctor Ojeda, nombre parlante, se sirve del

desarrollo de las técnicas de trasplante ocular entre animales y personas para fines perversos. Un avance *a priori* positivo deriva en prácticas experimentales tiránicas, expuestas en términos de justicia: «no se trata de dejar a nadie ciego, sino de un reparto equitativo de ojos entre uno que tenga dos y otra que no tiene ninguno» (18). En el fondo, y a pesar de todo, hay más un desafío personal, una exploración prometeica de los límites del conocimiento más allá de las atribuciones humanas, que una labor sincera de servicio a la humanidad.

De un modo parecido, «Monsieur Dansant, médico aerópata» narra las peripecias de un científico que desarrolla terapias de aire como cura de todas las enfermedades posibles. La declaración del narrador nos brinda la nota ética: «Todo el que pretende pasar por sabio, busca un país en donde no se le conozca» (63). Así debe hacerlo Dansant, que se traslada a Inglaterra, adonde exporta su método. Este se desglosa en una panoplia de tratamientos de aire que tienen lugar en un edificio diseñado con un intricado sistema de conductos y sistemas de aclimatación y ventilación con los que pretende remedar todas las disciplinas médicas posibles, hasta la amputación: «En mi casa hay de todo, caballero. Le amputaremos lo que guste; tengo aires que cortan» (Fernández Bremón, 2008: 71). El aerópata se suma a la lista de milagrosos bremonianos cuando, acuciado por el descrédito, intenta fingir la resurrección de un muerto, intento vano con el que toda su falsedad queda expuesta en sociedad y que lo convierte en un farsante más, representante de una doctrina falsa que empeora la salud de sus pacientes y que busca únicamente el beneficio propio.

El vituperio de la erudición y de la ostentación del saber de los falsos sabios también está bien presente en *El mundo por de dentro*, donde es el mismo narrador en primera persona el que recibe la reprensión del Desengaño, que le recrimina que se plaña «después de haber hecho ostentación vana de tus estudios y mostrándote docto y teólogo, cuando era menester mostrarte prudente» (Quevedo, 1991: 292); su osadía y su ceguera intelectual son las que le impiden formular un juicio cabal sobre lo que le rodea.

Otro de los oficios que es objeto de sátira en el *Sueño del infierno* y cuya práctica trae asociada una condena irremisible es el de despensero, que había empleado al mismo Judas, y que se asocia con el hurto y la traición. Hay aquí otra línea de continuidad en José Fernández Bremón, cuyo despensero por excelencia discurre por las líneas de «Una fuga de diablos», uno de los relatos de lo pseudofantástico grotesco en el que aparecen también muchas de las convenciones genéricas de la sátira menipea. Se narra cómo los monjes de un convento empiezan a manifestar conductas propias de posesiones demoníacas tras servírseles, por equivocación, «el vino del pintor, en cuya tinaja se sospecha

que ha fermentado en otro tiempo una legión entera de diablos» (2008: 163), los que, según cuenta la leyenda, se escaparon milagrosamente de un cuadro del monasterio. Durante el proceso de depuración de responsabilidades a raíz del escándalo, se descubre que el despensero, que previamente había bebido de ese vino de manera pecaminosa y a escondidas para experimentar ese contacto con el otro mundo, habría asimismo suministrado ese vino a sus hermanos. Llega en este punto el desengaño: su estado de conciencia alterado se acaba descubriendo motivado no por interferencia infernal, sino por la reacción química que produjo con el vino el cadáver en descomposición del antiguo pintor del monasterio, abuelo del despensero, tras caer en estado de embriaguez en la barrica bebiendo junto a este monje, el cual le habría conducido a la muerte por envidia. Una confesión epistolar del difunto padre Anacleto pronunciada por el abad ante todo el claustro acaba revelando el trasfondo empírico de lo sucedido.

Acerca de la ingesta involuntaria de porciones de cuerpos humanos, uno de los tipos con los que se emparenta este despensero en Quevedo (1991) es el de los pasteleros, a los que se acusa en repetidas ocasiones a lo largo de *El sueño del Juicio Final* (117), *El alguacil endemoniado* (151), *el Sueño del infierno* (195) y *el Sueño de la muerte* (347-361) de servir mixturas en las que se aglutinan todo tipo de seres vivos —«se les probaba a sus pasteles haberse hallado en ellos más animales que en el arca de Noé» (117)— y desperdicios —«habéis hecho comer a los hombres caspa» (194)—. En el último de los sueños aludidos aparece incluso el nigromante Don Enrique de Villena, protagonista de uno de los cuentos de Fernández Bremón, «La hierba de fuego. Episodio del siglo XV», hecho gigote, es decir, en la reducción grotesca del cuerpo a su mínima expresión (Artal, 2012). Cabe ver una reelaboración satírica del tipo del pastelero en la cocinera Juana de Agraz de «Las dos cocinas», con quien se casa el diablo para infiltrarse en un convento y descubrir así el secreto de los prodigiosos guisos de sor Clara de Jesús. Asegura este que «los que vivimos en el fuego somos los inventores del arte de cocina» (Fernández Bremón, 2012: 54), hasta tal punto que declara que el mejor plato que ha inventado son los «Niños sin bautizar, en salsa negra, comidos en pecado mortal el Viernes Santo» (55). El relato recupera además el motivo de la metempsicosis, con la transformación de la cocinera en cangrejo, estado en el que logra alcanzar la cocina del recinto religioso, pero por el que más tarde la fagocita su marido, transformado en peregrino exhausto, cuando se le sirve el caldo de cangrejo cocinado con agua bendita.

El nigromante constituye también una de las modalidades del falso sabio, o del sabio errado, gran parte de las veces por la creencia en supersticiones, como ocurre con los practicantes herejes de artes adivinatorias y mágicas, como astrólogos, alquimistas, augures, geománticos

o quirománticos, así como con los eruditos paganos presentes en el *Sueño del infierno*. Una de las contrafiguras que encajan en este perfil, entre otras muchas planteadas por Fernández Bremón, es la del médium del relato «Árbol genealógico (Del diario de un espiritista)». No se le desmienten las artes oscuras en su viaje a través del tiempo para esclarecer sus antecedentes familiares, pero sin duda se le desacredita, por un lado, emparentándolo con moros y judíos, y por el otro, con la evocación del progenitor primigenio, un «enorme orangután» (121), habida cuenta de la insistentemente denostada teoría darwinista por parte del autor.

En la órbita del contacto entre mundos, y en concreto del diálogo con difuntos que se establece en los *Sueños* de Quevedo, Fernández Bremón plantea en más de una ocasión inversiones paródicas del motivo sustentadas en una ruptura de la fantasía, del hecho milagroso. Prueba de ello la dan, por ejemplo, la resurrección fingida en «Monsieur Dansant, médico aerópata», o la farsa, organizada en connivencia con diferentes individuos, alrededor de la supuesta muerte y resurrección del lego Roque en «A pan y agua», el cual figura en este episodio porque quiere devenir santo, pero es incapaz de mortificarse y ayunar; descubre, sin embargo, que como «espíritu» puede campar a sus anchas de noche por la cocina del monasterio y saciar su apetito sin tener que rendir cuentas ante nadie. Asimismo, «En San Isidro», encabezado por la declaración por parte del narrador en primera persona de que «Yo creo en los milagros y lo maravilloso» (Fernández Bremón, 2012: 84), plantea el tema del doble con un personaje parecido a un difunto que pasa por tal hasta que la instancia narrativa revela la confusión. Una situación similar se narra en «Los bolsillos de los muertos», relato en el que Pedro Chapa, conserje de un cementerio, entabla un diálogo con lo que se presenta al principio como un coronel redivivo, que se descubre enterrado en vida, y que resuelve, de mutuo acuerdo con el sepulturero, volver a ser enterrado y suicidarse con un revolver que tiene a mano, pues «estoy mejor aquí que en mi casa», y ya que «he pagado el nicho [...] tengo el derecho de ocuparle [*sic*]» (92).

Se rastrean muestras adicionales de deshumanización grotesca con efectos cómicos y satíricos en dos cuentos que plantean situaciones muy similares, «El crimen de ayer» y en «El romance del astrólogo», que guardan parentesco hasta cierto punto con los rasgos asociados a malos poetas y autores de comedias del modo en que se retratan en el *Sueño de la muerte*. En el último relato, por ejemplo, un bachiller acuerda con el carnicero Roque, asesino confeso de un astrólogo, entregarlo a la justicia con la promesa de escribirle un romance sobre su muerte, condición que acepta de buen grado el delatado, que manifiesta paradójicamente que «tengo ganas de contar la victoria a todo el mundo y oír tus versos [...]. ¡Si estoy viendo mis piernas colgadas de un poste,

como patas de carnero!» (Fernández Bremón, 2012: 75). De un modo similar, en el primer cuento, un periodista de sucesos precisado de una historia que contar le formula esta petición cordial a un amigo:

Ya sabes que no deseo tu muerte, pero como al fin y al cabo la vida es corta y miserable y pudieras persistir en la idea de poner punto y final a la tuya, sin que esto sea inducirte al suicidio, vengo a rogarte que, sin continuas decidido a morir, lo hagas esta misma noche en mi presencia, para darme un asunto dramático y conmovedor con que impresionar mañana a los lectores. (Fernández Bremón, 2012: 78)

Solo una parte de las ficciones de Quevedo inscritas en el marbete de la menipea tiene enmarcación onírica. Considerando las relaciones de permeabilidad entre el sustrato teórico y la formalización literaria, Gómez Trueba (1999) señala que los *Sueños* de Quevedo son a efectos temáticos y estructurales un ejemplo paradigmático de aplicación, perfeccionamiento y reelaboración de la tradición del *somnium* literario, que entiende como un género en sí. Si bien esta categorización no procede para el caso —el sueño es aquí uno más de los recursos que posibilitan la fantasía—, ya el mismo exordio del *Sueño de la muerte* ejemplifica alguna de sus convenciones más extendidas como modalidad de la sátira menipea. Ocurre con la descripción del proceso fisiológico por el que «desembarazada, el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió de esta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a oscuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro» (Quevedo, 1991: 312); el narrador se convierte en espectador e interlocutor a lo largo de una serie de escenas que lo trasladan a otro mundo, en este caso el de los difuntos, por el que lo conduce una guía, la personificación alegórica de la muerte.

Hay líneas inequívocas de continuidad con esta tradición en cuatro sueños narrados por José Fernández Bremón. Como evidencia de deuda más estrecha con la menipea según su formalización en Quevedo, en «El dios Obstáculo» se da paso a una satirización desenfadada de costumbres y de tipos sociales mediante Obstáculo —una especie de duende causante de que los objetos se extravíen y se rompan en el día a día—, que se instituye en guía del soñador, el cual se cuestiona la veracidad de su experiencia: «¿sucedió o forma parte de mi sueño? No lo sé; pero me apresuro a escribirlo, porque empieza a evaporarse como sucede a todo lo soñado» (Fernández Bremón, 2017: 2).

No puede ser casual la referencia al Apocalipsis reseñable en «Los microbios», donde queda de manifiesto el influjo quevediano, y más en concreto, de *El sueño del Juicio Final*. En este ejemplo, además, la sátira de los discursos y avances médicos se eleva a instancias estructurales del relato mediante un sueño que introduce una ridiculización de la galvanización, una práctica, según se deduce, acientífica por cuanto no

está fundada en principios fisiológicos. El narrador del sueño declara en el exordio que el impacto de la lectura de *La electricidad y la cólera*, que desarrollaba «la idea de aplicar aquel fluido como preservativo para destruir con su uso diario los microbios de aquella enfermedad» (Fernández Bremón, 2017: 1), es el que motiva la ficción. El *somnium* se abre con una escena de guerra parecida a «las visiones del Apocalipsis» en las que se describen las infecciones como acometidas bélicas:

Los microbios, en ejércitos interminables y en orden de batalla estaban ante mí: unos tenían figura de letras o signos ortográficos, otros parecían troncos retorcidos, herramientas, reptiles, garfios y antiparras; iban los unos armados de mangas filtradoras de venenos; otros de taladros y ganzúas, de picos de águila y garras de león. (2)

Las situaciones, presentadas de forma consecutiva y atropellada, sin prácticamente transiciones, describen las consecuencias sociales de la aplicación de la galvanización en medicina —al mismo narrador lo ata un médico a un pararrayos—: la desaparición de las enfermedades y el miedo a la muerte con la cronificación de la vejez, que hace recordar «los felices tiempos en los que padecía cólera, rabia y tisis galopante» (8), y en última instancia, la exterminación de las futuras generaciones, puesto que una de las secuelas de la galvanización es la esterilización masculina.

Tanto este relato como «El tonel de cerveza» sitúan en plano de igualdad el principio de explotación de la agudeza, que amplifican narrativamente, y la crítica satírica de los discursos científicos. Pero la omisión en el exordio de la explicación de las causas del sueño en este último cuento, que solo se revela como tal al final, mediatiza una narración fantástica por otros cauces. Germán y Esteban, compañeros de estudio y amigos íntimos, pasan una velada bebiendo cerveza y discutiendo sobre distintos temas, entre los que surge una vez más el consabido tópico: «La salud pública es un atentado contra la propiedad de los médicos» (Fernández Bremón, 2008: 189). De súbito, Germán advierte que su corazón ha cesado de latir, y que tras varios minutos se mantiene inerte. El diagnóstico rigurosamente fisiológico de su amigo, en el que ambos coinciden, es desesperanzador: «para mí eres un cadáver» (190). Ante la evidencia, Germán determina que quiere ser eutanasiado a manos de su amigo en aras del progreso y para que se investigue «el fenómeno de la insensibilidad, y que mi esqueleto, colocado en tu despacho, te recuerde este pobre amigo» (191). De nuevo, se vuelve sobre la idea de que Esteban «no podía lógicamente negar a su amigo el favor de asesinarle, es decir, de hacer por él lo que haría el día de mañana por el peor de sus clientes» (191). Ahora bien, lo que parecía en un principio un hecho insólito, pasada la embriaguez se descubre una vez más como un hecho explicable de forma racional: Germán llevaba un libro entre la ropa que le impedía notar su pulso,

pero su muerte vuelve ahora la situación irreversible. Finalmente, en el epílogo se revela la naturaleza onírica de lo narrado, y se constata, como es común en gran parte de los sueños literarios, la dificultad «de separar de su imaginación lo real de lo soñado», misión tan fútil como intentar «marcar los límites que hay entre la razón y la locura» (196).

«El libro de los sueños», para finalizar, es el caso en el que algunas de las convenciones delimitadas por Gómez Trueba (1999) se prestan a más elementos de innovación y que más se alejan estructuralmente de un sueño al uso como *El sueño del Juicio Final* quevediano. La estructura interna separa una primera sección en la que una serie de expertos diserta teóricamente acerca de la naturaleza y causas de los sueños, de una segunda que presenta retazos dispersos del diario de una mujer que ha ido anotando sus vivencias oníricas de manera discontinua y con descripciones en el linde del surrealismo. La propuesta estética que se despliega se sustenta en una suerte de poética previa, que desarrolla en los siguientes términos:

Los sueños se producen con lógica, y si hay en ellos mutaciones y transformaciones rápidas, las hay también en el pensamiento del que discurre despierto y que pasa vertiginosamente de los recuerdos a la realidad, y de unas materias a otras, eslabonándolos con un hilo invisible. Los sueños son la representación corpórea de pensamientos íntimos, tan natural y plástica que tenemos conciencia de existir dentro de ellos mismos. (Fernández Bremón, 2012: 171)

Concorre aquí también, aunque de forma marginal, la figura del médico inepto y negligente, que en uno de los sueños de la narradora del diario le extrae las tripas por obra de un diagnóstico erróneo, tras confundirlas con una serpiente.

La propuesta bremoniana presenta formas adicionales de acceso a lo fantástico en la estela de la menipea clásica. Una de las variantes exploradas por el cuentista es la metempsicosis, colindante en algunos casos con la fábula, con ciertas derivadas de interés que evidencian la actualización de motivos. Así, «El paraíso de los animales» satiriza el tipo del hipnotizador, una suerte de brujo o nigromante moderno con el distintivo de actuar movido por ambiciones científicas; lo encarna Don Heliodoro, que se propone averiguar de qué modo las especies animales conceptualizan el paraíso. No ensaya tránsitos corporales al uso, sino transformaciones en el «ser moral» (Fernández Bremón, 2012: 110), que prueba en un principio en sí mismo, pero que, cuando las reproduce el narrador en la anomia, acarrea desastrosas consecuencias por su uso indebido. Al querer contrastar el efecto de sus poderes en una mente iletrada, la del joven aldeano Perico, lo convierte en cerdo, estado en el que deviene un ser sumamente feliz. Fernández Bremón juega con los efectos psicológicos de los cambios físicos para poner el

broche a la historia con una doble lectura en clave política: el narrador se jacta de haber realizado no solamente «un descubrimiento sino un negocio enorme [...] ¿Cómo no se ha de asociar el capital a un negocio que consiste en contratar hombres por poco precio y convertirlos en ganado?» (115). Camino hacia una mercantilización sin escrúpulos del cuerpo de las clases trabajadoras, la transformación en animales aniquila cualquier vestigio de humanidad y acaba de raíz con los principios ilustrados.

Lo que en el anterior cuento se plantea como un hecho consumado, tan solo se apunta en «Hombres y animales». Se cierne alrededor de una condesa la sospecha de que practica la hechicería en ceremonias privadas transformando a sus invitados en animales, y a la inversa, lo que motiva la acusación ante la justicia de Pedro Muérdago, que asegura ser un lobo de nacimiento sometido a las prácticas de la condesa, y que es de inmediato tratado desde instancias oficiales como un loco. La narración se cierra dejando la veda de la intriga abierta: «No vi nada, lo confieso, pero pareciome oír con el restallido de los látigos y el choque de los cascos, las voces de todos los animales de la tierra» (Fernández Bremón, 2012: 131).

Todavía es más evidente la relación que se establece en «Exposición de cabezas». Don Caralimpio asegura estar dotado de una «doble vista» que le confiere la capacidad de conocer las vidas anteriores en estado animal de la gente. Elocuentemente, al modo de una fábula, los animales que proyecta prefiguran el comportamiento y los rasgos morales de los individuos, y como sucediera con el tránsito al infierno en Quevedo, el acceso a la fantasía en este caso se cifra también en el conocido binomio realidad-apariencia: «Vosotros veis a los hombres tales como son en apariencia; yo como son en realidad, bajo el influjo de los hábitos contraídos en su última encarnación. Todos los que en ella fueron plantas o animales, los veo adornados de la última cabeza que tuvieron» (Fernández Bremón, 2018: 2). Con ello, la transmigración de las almas asegura el recto juicio sobre un desfile de personajes en sarta que se satirizan a través del diálogo. Entre ellos, se identifican cocodrilos con mendigos, poetas románticos con cipreses, dueñas refinadas con serpientes, sabios con melones —«pasa por un cerebro privilegiado y en vez de sesos tiene pipas» (4)—, senadores con cerdos o académicos con «animales trepadores» (4). Pero los desvaríos de Don Caralimpio no ofrecen lugar a duda para sus interlocutores, los cuales toman a chanza el asunto al principio, y que suponen más tarde propiciados por su consumo efectivo de más de cincuenta dosis de café diarias, que alterarían su percepción de la realidad.

Asimismo, aunque con matices, se identifica la pervivencia de la misma tradición en «El hijo del sordomudo», donde una criatura

asalvajada hace de puente entre la sociedad humana y la canina, con la que es capaz de comunicarse en su mismo idioma y con la que se mimetiza. Ello sirve para tejer una sátira costumbrista desde la insólita perspectiva de la superioridad en la escala evolutiva de los perros, para quienes el ser humano «es un infeliz nacido para dar de comer al perro y está muy atrasado». Se establece una extraordinaria inversión paródica por la que la especie se cree libre, aun cuando se presenta tanto o más subordinada a jerarquías sociales, puesto que «es trabajador y quiere progresar, como se comprende al verle encorvarse haciendo cortesías, y al fin recibirá su recompensa» (99).



Parece evidente que una lectura de la obra de José Fernández Bremón a la luz de la sátira menipea, ya sea como género o como modalización discursiva, aporta claves de lectura fundamentales sobre cuestiones no resolubles a partir de otras tradiciones. La lectura contrastiva con los *Sueños y discursos* de Quevedo sirve para afirmarnos sobre esta idea, pues comparte, desde una perspectiva similar, entre otros motivos, gran parte de los tipos sociales satirizados. El recorrido a través de los distintos cuentos del corpus seleccionado, además, pone de manifiesto la necesaria superación del requisito de la fantasía: mientras existan rasgos compartidos en cuanto al componente satírico y humorístico, este ámbito puede ensancharse para abrazar la ciencia-ficción y ciertas derivadas de lo insólito, siempre en la medida en que estos permitan el acceso a un plano en el que la verdad quede al descubierto.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAL MAILLIE, S. (2012): *Francisco de Quevedo y François Rabelais: imágenes deshumanizantes y representación literaria del cuerpo*, Barañáin, Universidad de Navarra.
- BLANCO, M. (1998): «Del infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini», *La Perinola*, 2, pp. 155-193.
- CACHO, R. (2004): «La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido», *Neophilologus*, 88, pp. 61-72.
- FERNÁNDEZ RIVERA, E. (2003): «La grotesca interioridad de Richelieu anatomizada por Quevedo», *Bulletin Hispanique*, I (105), pp. 215-229.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, J. (2008): *Un crimen científico y otros cuentos*, ed. R. Martín, Madrid, Lengua de Trapo.
- (2012): *El crimen de ayer y otros cuentos*, ed. R. Martín, Sevilla, Renacimiento.

- (2017a): *El dios Obstáculo*, Barcelona, Ganso y Pulpo. Disponible en <<https://gansoypulpo.com/autor/fernandez-bremon/?sort=titulo-az>> [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020].
- (2017b): *Los microbios*, Barcelona, Ganso y Pulpo. Disponible en <<https://gansoypulpo.com/autor/fernandez-bremon/?sort=titulo-az>> [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020].
- (2018a): *La jaula del mundo*, Barcelona, Ganso y Pulpo. Disponible en <<https://gansoypulpo.com/autor/fernandez-bremon/?sort=titulo-az>> [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020].
- (2018b): *Exposición de Cabezas*, Barcelona, Ganso y Pulpo. Disponible en <<https://gansoypulpo.com/autor/fernandez-bremon/?sort=titulo-az>> [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020].
- (2018c): *El romance del astrólogo*, Barcelona, Ganso y Pulpo. Disponible en <<https://gansoypulpo.com/autor/fernandez-bremon/?sort=titulo-az>> [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2020].
- GÓMEZ TRUEBA, T. (1999): *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra.
- JOVÉ, J. (2001): «Fantasía y humor en los cuentos de José Fernández Bremón», *Scriptura*, 16, pp. 119-132.
- LLERA, J. A. (1999): «Prolegómenos para una teoría de la sátira», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 9-10, pp. 281-293.
- MARTÍN, R. (2006): *Las manifestaciones del doble en la narrativa española contemporánea*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2008a): «La ciencia dislocada: los sabios de José Fernández Bremón en su narrativa breve», en M. Amores y R. Martín (eds.), *Estudios sobre el cuento español en el siglo XIX*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 153-172.
- (ed.) (2008b): *Un crimen científico y otros cuentos*, Madrid, Lengua de Trapo.
- (2009): «Entre locos, milagreros y reencarnados. El universo narrativo de José Fernández Bremón», en López Pellisa y F. Á. Moreno Serrano (coords.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid, pp. 404-416.
- QUEVEDO Villegas, F. (1991): *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra.

- ROAS, D. (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- RUIZ PÉREZ, P. (2017): «Prefacio. Sátira menipea y linaje narrativo: una lectura actualitzada», en P. Darnis, E. Canonica, P. Ruiz Pérez, y A. Vian (eds.), *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a «Don Quijote»*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 13-28.
- SCHWARTZ, L. (1985): «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de “El crotalon” y los “Sueños” de Quevedo», *Lexis*, IX (2), pp. 209-227.
- (1993): «Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los “Diálogos” de Bartolomé Leonardo de Argensola», en M. García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (vol. 1)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 75-94.
- VALDÉS, R. (2006): «Rasgos distintivos y corpus de la sátira menipea en su Siglo de Oro». En C. Vaíllo y R. Valdés (eds.), *Estudios sobre la sátira española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 179-207.
- (2013): «El otro mundo de las sátiras menipeas de Quevedo. Una evolución a merced de la censura», en C. Esteve (ed.), *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 239-262.
- (2016): «Francisco de Quevedo por las sendas de la sátira menipea», *La Perinola*, 20, pp. 221-270.