

EN TORNO A LA COMPOSICIÓN DE TRES CUENTOS FANTÁSTICOS DE JOSÉ MARÍA MERINO

Roxana Guadalupe Herrera Alvarez*

Resumen

En este artículo¹ llevamos a cabo la lectura de tres cuentos fantásticos del escritor español José María Merino por medio de las propuestas teóricas de Michel Lord y Juan Herrero Cecilia. Esas propuestas intentan elucidar la composición del relato fantástico delimitando un conjunto de fases. Ese modelo aplicado al relato fantástico procede de la perspectiva de Jean-Michel Adam sobre la composición de los textos narrativos en general.

Palabras clave

Cuento; José María Merino; Literatura Española; Literatura Fantástica.

Abstract

In this article, we undertake the reading of three fantasy short stories of the Spanish writer José María Merino by means of the theoretical propositions of Michel Lord and Juan Herrero Cecilia. These propositions attempt to elucidate the composition of the fantasy narrative delimiting a set of phases. This model applied to fantasy narrative arises from the perspective of Jean-Michel Adam on the composition of narrative texts in general.

Keywords

Fantasy Literature; José María Merino; Short story; Spanish Literature.

* Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP. Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista – IBILCE/UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil. E-mail: roxana@ibilce.unesp.br.

¹ Este artigo decorre de pós-doutorado no exterior realizado com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo n° 2012/21996-4).

José María Merino y su obra

José María Merino (1941-) inició su producción en la década de 70 y es autor de copiosa y premiada obra, entre la que se destacan novelas, ensayos, poemas, literatura juvenil, cuentos y microrrelatos. Con respecto al cuento Merino recoge su producción en los libros *Cuentos del reino secreto* (1982; 2007), *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del barrio del Refugio* (1994), *Cinco cuentos y una fábula* (narrativas de diversas épocas), *Cuentos de los días raros* (2004), reunidos en la obra *Historias del otro lugar* (2010), *Las puertas de lo posible: cuentos de pasado mañana* (2008), *El libro de las horas contadas* (2011). Los microrrelatos los presenta en la obra *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* (2007). La obra cuentística de Merino se caracteriza por incluir textos de breve y larga extensión, los cuales contienen profundas indagaciones acerca de la existencia, de lo real y la percepción humana del tiempo y de la propia literatura. Sus temas incluyen incursiones por la cultura popular, las ciencias y los cuentos tradicionales. Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn en la Introducción del libro *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino* (2000), un volumen de ensayos sobre la obra del autor editado por ellas, señalan los “elementos recurrentes de la narrativa meriniana: el problema de la identidad, el desdoblamiento y la incorporación de lo fantástico. Merino insiste en que el apego a lo cotidiano y el afán de hacer verosímil lo que se cuenta no están reñidos con la esfera de lo fantástico.” (ENCINAR; GLENN, 2000, p. 11). “Es posible afirmar que la diversidad argumental se combina con una unidad temática, centrada en la nostalgia de los orígenes.” (ENCINAR; GLENN, 2000, p. 15). También añaden que

Tanto en sus novelas como en sus cuentos queda difuminada, o borrada totalmente, la línea divisoria entre vigilia y sueño, realidad y fantasía, vida y literatura, entre lo racional y lo irracional, lo natural y lo sobrenatural. Son frecuentes los estados de duermevela, la ambientación crepuscular y las situaciones límite. Todo es posible y hasta creíble; puertas y ventanas dan acceso a otros mundos y otras épocas; hay espectros, extraterrestres, personas y objetos que sufren metamorfosis, mundos paralelos y bifurcaciones temporales. Como ha explicado Eduardo M. Larequi García, no es que Merino pretenda abandonar el mundo real sino que aspira a ampliar sus fronteras incorporando “el mundo de los sueños, las experiencias derivadas de la imaginación y el universo de la ficción, entendido como un mundo autónomo y capaz de competir y hasta interferir en la realidad empírica”. Merino insiste en que la realidad es múltiple y abarca mucho más de lo que se puede ver o tocar; tiene muchas dimensiones. (ENCINAR; GLENN, 2000, p. 13-14).

Esta constatación por parte de las teóricas sintetiza los temas escogidos por Merino y atisba la forma por medio de la cual el escritor compone sus ficciones y también expone su idea de lo fantástico, género en el cual se inscribe parte significativa de la obra de Merino. Sobresale la idea de que Merino busca ampliar los límites de la realidad presentada en sus ficciones por medio de la destrucción o desvanecimiento de las fronteras que separan lo real de lo maravilloso, mítico, fantástico o de lo ilusorio y onírico. Al trazar el recorrido de sus novelas y cuentos, Encinar y Glenn (2000, p. 11-17) muestran que la intersección de planos, el de la realidad narrada y los del recuerdo y del sueño de los personajes, las interferencias de la literatura en la realidad, generan una composición compleja cuyo objetivo es cuestionar lo real muchas veces situándose en relatos metaliterarios.

Con respecto al género fantástico Merino cultiva en sus cuentos y microrrelatos la idea de que la forma de percibir, sea por parte del narrador, sea por parte del personaje principal, decide la naturaleza del fenómeno extraño que supondrá la alteración del escenario compuesto en el texto con arreglo a la

noción de normalidad, con lo cual se refuerza la sensación y percepción de la ambigüedad en el lector y en el personaje principal, concepto tan importante para Todorov además del de la vacilación (2001, p. 47-64). Esto conduce, sin duda, a la necesidad de implicar el fenómeno extraño y su aparición en la propia elaboración de los personajes y del espacio y del tiempo al que están sometidos. Con ello se evita la sensación, en el lector, de que el fenómeno extraño procede desde fuera, ajeno a personajes, tiempo y espacio, o como si se tratara de un suceso que se inserta artificialmente en la trama. Merino también trabaja el fenómeno extraño a partir de un elemento de naturaleza maravillosa que surge en el relato sin causar reacciones de sorpresa en los personajes. Esas afirmaciones las apreciaremos con más detalle cuando nos acerquemos a tres de sus cuentos. Primeramente para situarnos en lo fantástico seleccionamos las propuestas teóricas de Juan Herrero Cecilia contenidas en la obra *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector* (2000).

La composición del relato fantástico según Juan Herrero Cecilia

Buscando comprender la forma de composición empleada en los cuentos fantásticos de José María Merino escogimos las propuestas teóricas de Juan Herrero Cecilia expuestas en su obra *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector* (2000), específicamente el apartado "Sobre la organización estructural y la configuración narrativa del relato fantástico" (HERRERO CECILIA, 2000, p. 108-127). Herrero (2000, p. 108) alude a la dinámica de una composición específica del relato fantástico basada en una organización estructural que se pone de manifiesto en la configuración narrativa alrededor del fenómeno extraño, lo que es propio de los relatos de ese género.

Y ya que se alude al fenómeno extraño consideramos oportuno citar, en palabras de Herrero, una noción de la dinámica narrativa del relato fantástico cuyo eje es precisamente ese fenómeno extraño:

[La dinámica narrativa del relato fantástico] se constituye en torno a la tensión, fascinación o inquietud que genera en el ánimo del personaje principal (o del narrador-personaje, o de un personaje testigo) un fenómeno extraño o un acontecimiento misterioso que viene a chocar contra el orden racional o el orden natural, y del cual se va a derivar un resultado eufórico (en la línea del deseo o del ideal soñado) o disfórico (amenaza, castigo, destrucción...). La aparición/intervención del fenómeno extraño motivará por lo tanto en el personaje (y a través de él también en el lector) una *reacción* de tipo emotivo y de tipo cognitivo (proceso de comprensión/evaluación) no sólo para situarse o enfrentarse convenientemente con el ser o fenómeno misterioso sino también para acceder a una determinada *explicación* que pueda iluminar el sentido de su aparición y de su enigmática identidad. Si el personaje no accede a esa *explicación*, el autor dejará al lector la posibilidad de deducirla o de plantársela. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 108).

En este pasaje vemos cómo Herrero propone los elementos y la forma de composición del relato fantástico, los cuales se pueden aplicar a los cuentos de Merino como veremos. Según la tradición de la crítica de la literatura fantástica propone, es decisiva la noción de ruptura, interrupción o alteración del orden normal construido en el relato fantástico por medio del surgimiento de un fenómeno extraño. Como señala Herrero, el personaje principal reaccionará ante esa suspensión del orden ya sea identificándose o rechazando el propio fenómeno extraño o las consecuencias que su aparición puedan traer. La reacción ante el fenómeno extraño es crucial para que la narración fluya y se

realicen las acciones que constituyen la resolución del enigma que se ha planteado, ya sea por medio del personaje, ya sea dejándole la tarea al lector. En el pasaje citado, Herrero ya propone, a grandes rasgos, los elementos y la dinámica que se establece entre ellos, lo cual intenta exponer la forma de composición del relato fantástico, como mencionamos antes.

Según veníamos diciendo, en el apartado "Sobre la organización estructural y la configuración narrativa del relato fantástico" (HERRERO CECILIA, 2000, p. 108-127), Herrero también observa que la intención de situarse críticamente respecto a esa forma propia de composición, es decir, la del relato fantástico, nunca pierde de vista el hecho de que cada relato fantástico presenta una configuración propia en diálogo permanente con una forma peculiar de estructura del relato fantástico que es la que se actualiza en cada composición. Evidentemente esto se refiere a la existencia de un modelo que cada escritor actualiza según sus inquietudes y estilo. Asimismo Herrero señala la importancia de reportarse a la necesidad de comprender esa estructura propia teniendo en cuenta la relación de *architextualidad* propuesta por G. Genette y vista como la relación que los textos concretos guardan con determinados esquemas, convenciones y prescripciones temáticas, retóricas y estructurales propias de un dado género y que establece la manera cómo esos textos serán escritos, leídos e interpretados. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 108) La importancia de esa noción radica en que le da al relato fantástico un perfil propio, lo que ha llevado a parte de la crítica a establecer la literatura fantástica como un género. Sin embargo tal percepción todavía resulta controvertida según la noción que se tenga de género. Pero para los objetivos que nos proponemos aquí no será necesario detenernos exhaustivamente en la cuestión. Lo que sí destacamos es que el relato fantástico posee, ante otros tipos de relato, una forma de composición distinguible y propia. Lo cual le da al relato fantástico una sustentación y coherencia que permite apreciarlo con la importancia que merece en el campo de la literatura, pues como se verá cuando nos detengamos en los cuentos de Merino, la forma de ensamblaje del relato fantástico es una tarea que exige gran habilidad y pericia por parte del escritor. Además de una amplia percepción de su entorno y del tiempo en que le ha tocado vivir.

Herrero (2000, p. 109-127) señala que su propuesta de la dinámica de la composición del relato fantástico procede de estudios de las teorías de Jean-Michel Adam, Michel Lord, Jean Fabre y Jacques Finné entre otros teóricos. Pensamos que la exposición y descripción de un modelo de composición por parte de Herrero a partir de diversas visiones teóricas busca devolver su carácter singular al relato fantástico frente a otros tipos de textos narrativos con los cuales comparte los elementos propios de la composición narrativa. A pesar de que resulta indiscutible afirmar que el relato fantástico es una narración y que como toda narración posee elementos propios y comunes a todos los relatos, lo que hace que el relato fantástico se distinga es la necesaria introducción de un fenómeno extraño y la manera como el personaje principal va siendo conducido a enfrentar las diversas embestidas que el fenómeno extraño da contra la noción de realidad y normalidad sostenidas en el texto. Así explica Herrero su enfoque particular de la dinámica de composición del relato fantástico:

La narratividad en este género se estructura en torno a la problemática que surge de la *transgresión* o *alteración* del orden natural y racional. [...] La transgresión del orden natural/racional puede aparecer en el ámbito de la interioridad (lo fantástico *interior*) o en el ámbito de la realidad física y social externas (lo fantástico *exterior*). Los elementos *transgredidos* podrán ser por lo tanto diversos y variados (alteración o desdoblamiento de la identidad, animación amenazante de objetos inanimados, aparición o reencarnación de seres que habían muerto, acceso a dimensiones y experiencias increíbles o imposibles, subversión de los límites del espacio o del tiempo, etc), y

producirán en el personaje un efecto de inquietud angustiosa o de fascinación eufórica. Estos efectos darán lugar a una dinámica de *evaluación* (deseo de entender la misteriosa identidad del fenómeno extraño que viene a transgredir las leyes naturales) y de *actuación* (para liberarse del fenómeno agresor, o bien para identificarse o fundirse con él). (HERRERO CECILIA, 2000, p. 125).

Para Herrero lo fundamental se sitúa alrededor del surgimiento del fenómeno extraño y las consecuencias que trae al personaje principal provocando reacciones que decidirán la orientación de la trama.

Las fases del texto narrativo según Jean-Michel Adam

Para comprender la articulación de los elementos narrativos en el relato fantástico, Herrero presenta la noción de fases que Jean-Michel Adam propone para el estudio de los textos narrativos en las obras *Le texte narratif* (1985) y *Les textes: types et prototypes* (1992). Esas fases se pueden encontrar en los textos narrativos de la siguiente manera de acuerdo con Herrero:

[Según la perspectiva de Jean-Michel Adam] El esquema que organiza a nivel global o macrotextual el texto narrativo se estructura en torno a cinco macroproposiciones (etapas o fases) que regulan el encadenamiento lógico y cronológico de la historia narrada. Se trata pues de un **esquema quinario** en el cual se inscribe la evolución de la intriga y de la acción de los personajes, y que se nos revela a través de las proposiciones que constituyen el discurso del narrador (nivel local o microtextual). (HERRERO CECILIA, 2000, p. 109).

El esquema propuesto por J. M. Adam para el texto narrativo en general comprende: 1) La fase de la *Situación inicial* o de la *Orientación* (Macroproposición narrativa 1); 2) La fase de la *Complicación* (Macroproposición narrativa 2); 3) La fase de la dinámica de la Acción y/o de la *Evaluación* (Macroproposición narrativa 3); 4) La fase de la *Resolución* (Macroproposición narrativa 4) y 5) La fase de la *Situación Final* (Macroproposición narrativa 5) y la *moraleja* o conclusión global. A grandes rasgos, las fases o macroproposiciones se pueden caracterizar de la siguiente forma, tomando como base la exposición de Herrero (2000, p. 109-110): en la fase de la *Situación inicial* o de la *Orientación* (Macroproposición narrativa 1) el narrador ofrece el estado de cosas inicial sobre el que irrumpirá la problemática de la historia que se narra. Se dan al lector informaciones que le permitirán comprender acontecimientos posteriores. Para despertar y mantener la atención del lector, el narrador tratará de responder a preguntas implícitas como ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿qué? y también podrá exponer comentarios explicativos o evaluativos para que el lector pueda comprender mejor la evolución de la historia narrada. Es importante señalar que esa primera fase guarda una relación de contraste y complementariedad con la fase de la *Situación Final*. A veces la *Situación inicial* no viene dada, se trata de los relatos que comienzan "in media res", por lo que esa primera fase será presentada por el narrador en el momento oportuno para el desarrollo del relato por medio de una "retrospección" o de un "relato en el relato".

En la fase de la *Complicación* (Macroproposición narrativa 2) aparece un factor de desequilibrio, un conflicto, una privación o una alteración que perturbarán la *Situación inicial*. Esto desencadena la búsqueda de la armonía, del Objeto deseado o la restauración del equilibrio. Aquí empieza el "nudo" que pone en marcha la dinámica de la acción y que va a desembocar en un tipo determinado de *Resolución* (Macroproposición narrativa 4).

En la fase de la dinámica de la Acción y/o de la *Evaluación* (Macroproposición narrativa 3) se recoge el conjunto de "peripecias" o aventuras que empujan al personaje principal a encontrar una "solución" para la situación

generada por la *Complicación*. Si el personaje triunfa será una solución positiva, si fracasa será negativa. La búsqueda de la solución viene aparejada con la *Evaluación* o toma de conciencia del sentido del elemento perturbador para poder escoger la solución oportuna. Herrero observa que "El proceso de *evaluación*, asumido por el personaje o por el narrador/personaje para situarse ante la extraña irrupción de lo inexplicable o de lo sobrenatural, adquieren un desarrollo y una importancia especial en el relato fantástico." (HERRERO CECILIA, 2000, p. 110) Según esa perspectiva, lo que distinguiría el relato fantástico de los demás textos narrativos sería la forma como se resuelve el desequilibrio propiciado por la aparición del fenómeno extraño y el hecho de que el elemento que causa el desequilibrio sea de naturaleza enigmática o francamente sobrenatural.

En la fase de la *Resolución* (Macroproposición narrativa 4) se viene a cerrar la fase anterior con un resultado positivo o negativo para el personaje principal que emprendió la búsqueda de la solución que restablezca el equilibrio perdido. Se alcanza el punto culminante de la tensión dramática para entrar después en una fase de distensión. La *Resolución*, la *Complicación* y la *Evaluación* constituyen el eje central de la organización estructural del relato porque pueden dar lugar a la transformación de los predicados que definen la identidad del Actor principal de la historia. Es decir, las acciones del personaje principal lo definen frente a lo que él mismo desafía con la intención de recuperar el equilibrio y las consecuencias de sus acciones definen su destino final en la narración.

En la fase de la *Situación Final* (Macroproposición narrativa 5) y la *moraleja* o conclusión global se tiene que el producto de la *resolución* puede conducir a esta fase. El Actor principal encontrará los resultados, sean positivos o negativos, de su programa narrativo. Como se observó anteriormente, esta fase guarda una relación de contraste o contraposición con la *Situación inicial*. El lector, al notar la evolución o transformación producidas entre las dos *Situaciones* podrá comprender el valor significativo de la historia narrada, el cual podrá venir expuesto en forma de *moraleja* o conclusión. Según Herrero, cuando esto sucede, estamos ante una Macroproposición narrativa "Omega", llamada así por J. M. Adam pues supera la *Situación Final* al proporcionar una evaluación del valor significativo del relato visto como un todo organizado que comunica al lector una cierta visión de realidad. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 110) Por otra parte, si la *moraleja* queda implícita el lector la deducirá.

No cabe duda de que la propuesta de J. M. Adam sintetizada y presentada por Herrero con el fin de relacionarla con el texto narrativo fantástico se muestra útil para comprender la organización estructural de un texto narrativo. Cada una de las cinco fases nos ayuda a comprender de qué modo el texto narrativo está compuesto por determinadas unidades y secuencias narrativas que obedecen al propósito que el autor desea darles cuando crea su texto. Esto supone tener presente que el objetivo del estudio de las cinco fases es el de mejor comprender cómo se obtienen determinados efectos de sentido en el texto narrativo y de qué modo se logra persuadir y capturar al lector para mantenerlo sujeto a los dictámenes de la narración, dándole la oportunidad de efectuar una lectura crítica y participativa.

Las fases del texto narrativo fantástico según Michel Lord

En su estudio teórico del relato fantástico Juan Herrero Cecilia (2000, p. 111-113) también presenta el modelo que Michel Lord expone en el artículo "La organización sintagmática del relato fantástico. (El modelo quebequés)", publicado en el libro *El relato fantástico. Historia y sistema* (1998). Como se trata de una propuesta específica para el relato fantástico, M. Lord adapta la

propuesta general para el texto narrativo de J. M. Adam a partir del análisis de tres relatos fantásticos de escritores quebequeses contemporáneos *La librería del Ultra-tiempo*, de André Carpentier, *Peregrino de Bithynie*, de Claude Mathieu y *La obligación*, de Claudette Charbonneau-Tissot. Según Herrero, M. Lord sostiene que el relato fantástico funciona a partir de determinadas leyes que organizan su narratividad y propone tres fases frente a las cinco del modelo de J. M. Adam: 1) fase de la *orientación* que corresponde a la secuencia de apertura; 2) fase compuesta por la tríada *complicación-evaluación-resolución*; 3) fase de la *moraleja* o *estado final*. Podemos apreciar que esas fases guardan estrecha relación con las descritas anteriormente. Herrero destaca las conclusiones a las cuales llega M. Lord a partir del análisis de los tres relatos fantásticos. Para M. Lord el relato fantástico, por medio de la organización de su estructura narrativa, logra dar verosimilitud y orden lógica en su aspecto de composición narrativa a una historia que parece imposible e irreductible para el entendimiento humano. M. Lord sostiene que lo extraño se desencadena o sugiere desde la fase de *orientación* y aparece representado en la *complicación*. En el relato fantástico la *complicación* suele repetirse, es decir, un evento extraño aparece una primera vez como banal y vuelve a repetirse intensificando su impacto de tal modo que el espacio real en el texto va sustituyéndose por el espacio irreal, tal es el camino para la "fantasticidad". En la *evaluación* se refuerza el "efecto fantástico" por medio de la problematización de lo extraño y en la *resolución* lo extraño se confirma como real e irreal al mismo tiempo, lo cual se puede interpretar como ambigüedad. La fase del *estado final* o *moraleja* es de suma importancia según la visión de M. Lord porque se ofrece el sentido definitivo del relato, ya sea imponiéndose el carácter fantástico del relato o eliminándose el carácter de fantasticidad.

Pensamos que el modelo propuesto por M. Lord, tanto como el de Herrero, tiene el mérito de intentar distinguir la composición del relato fantástico de la de otros textos narrativos con los cuales comparte, evidentemente, los elementos constitutivos. No obstante, la dinámica establecida entre los elementos narrativos como consecuencia del surgimiento del fenómeno extraño propone una forma peculiar de acción: el personaje se ve obligado a enfrentar las diversas apariciones del fenómeno extraño y a asimilarlo en repetidas ocasiones hasta llegar al triunfo del fenómeno extraño sobre el personaje. El lector nota que cada ensayo de volver a lo normal emprendido por el personaje cuando se enfrenta al fenómeno extraño va constituyendo las secuencias narrativas. Y cada fracaso del personaje cuando intenta volver a lo normal y acomodar las percepciones que el fenómeno extraño le trae, tejen la trama que desemboca en el desmoronamiento del escenario normal construido dentro del texto narrativo. El fenómeno extraño tiene como objetivo derribar la noción de normalidad dentro del texto a la cual se apega inútilmente el personaje.

Las fases del texto narrativo fantástico según Juan Herrero Cecilia

Por su parte Herrero traslada su enfoque al esquema *quinario* y propone las siguientes fases: 1) fase de la *orientación* y de la *complicación*, en la que el personaje se encuentra ante una extraña transgresión o alteración del mundo ordinario, natural y racional; 2) la fase de la *evaluación* y de la *dinámica de la acción*, viene dada por la reacción de inquietud, de enfrentamiento o de atracción y complicidad del personaje ante el fenómeno extraño; 3) fase de la *resolución* y sus diversas variantes según la actuación de personaje, las más frecuentes son: a) el personaje, por sí mismo o con ayuda de alguien, logra comprender el fenómeno extraño y se libera del peligro que supone; b) el personaje no logra

liberarse del poder del fenómeno extraño y sucumbe de manera trágica y fatal o llega a la postración y angustia; c) el personaje logra una momentánea fusión con el fenómeno extraño y accede a un mundo *otro*, pero el orden ordinario y racional acabará imponiéndose y separándolo de ese ideal soñado; d) el personaje decide unirse al fenómeno extraño y acceder a un mundo diferente; 4) fase del *estado final* o *moraleja*, el lector accede a un tipo de explicación o tendrá que deducirla. Esa explicación podrá ser sobrenatural, racional o que incluya ambas. Podemos observar que, para Herrero, el relato fantástico se apoya en esa organización para obtener los efectos que concurren para la desestabilización de lo real presentado en la ficción por medio del apareamiento del fenómeno extraño.

Tres cuentos fantásticos de José María Merino

Como hemos señalado anteriormente gran parte de la obra de José María Merino pertenece al género fantástico. Ofreceremos la lectura de tres de sus cuentos "Zarasia, la maga", "El desertor" y "All you need is love" en diálogo con las fases del relato fantástico propuestas por M. Lord y Herrero. Identificaremos en cada cuento las distintas fases de la dinámica del texto narrativo fantástico destacando su articulación ante el surgimiento del fenómeno extraño.

"Zarasia, la maga"

En este cuento, recogido en la obra *Cuentos del reino secreto* (1994), se tiene un narrador de tercera persona que conoce parcialmente las motivaciones del personaje principal y tiene acceso limitado a sus pensamientos, los cuales sostienen el discurso indirecto libre. El personaje principal es una investigadora, cuyo nombre no se menciona, que ha dedicado los últimos tres años de su vida a escribir una tesis y a desvelar el misterio de un personaje enigmático: Zarasia. El resultado de su estudio le ha rendido más de trescientos folios y el punto central de su tesis está en entender el misterio que ronda a Zarasia. La *fase de orientación* (apertura) se establece en el momento en que el personaje principal se encuentra hospedado en una fonda cercana al monasterio en el que hay un manuscrito que contiene la biografía de Zarasia. El narrador se sitúa en ese punto inicial para proceder a hacer referencias al pasado con el fin de presentar datos acerca del proceso de investigación del personaje principal. Destaca el contraste entre los sentimientos que la investigadora albergaba al iniciar su labor investigativa, cuando se concentraba en la admiración de cómo los códices antiguos que estudiaba mostraban personajes arropados por una naturaleza generosa. A mitad de la primavera, tres años más tarde, el momento que el narrador señala como presente e inicio del cuento, la investigadora cree que, al contrario, la naturaleza es indiferente llegando a ser hostil a los seres humanos. El hastío en que se encuentra sumido el personaje principal es motivo para que el narrador emprenda incursiones al pasado por medio de los cuales va reconstruyendo la trayectoria de la investigación y del descubrimiento crucial para la tesis. Refiere que en un libro escrito en latín, muy conocido de la investigadora, ella se topa con una información muy breve, que le había pasado desapercibida y en la cual se hace mención a Zarasia, la maga, tomada por locas visiones. (MERINO, 1994, p. 246) Se dedica con ahínco a recoger informaciones, pero solamente encuentra Zarasias que son abadesas y princesas pías, no hay referencias a magas o hechiceras. En el momento en que se inicia el cuento, como dijimos, la investigadora está hospedada en una fonda durante la Pascua para realizar un último esfuerzo y encontrar a Zarasia en los viejos legajos del

Monasterio cercano. Sale a dar un paseo y se insinúa la primera *complicación* (alteración de la situación inicial). El narrador expone el encuentro de la investigadora con un paisaje mortuorio y sobrecogedor mientras pasea, lo cual provoca escalofríos en el personaje. Esto funciona como el anuncio de lo que va a venir y se refuerza el aspecto hostil de la naturaleza que ya se había destacado. Al regresar a la fonda, cena rodeada de la conversación amena de cuatro pescadores mientras se entretiene viendo las trágicas noticias de la televisión, las cuales se potencian y adquieren aspecto fúnebre debido al ambiente deteriorado de la aldea. El narrador refiere que esa influencia sumió al personaje en angustiosas pesadillas nocturnas.

Al día siguiente, la investigadora logra encontrar la biografía de Zarasia en un documento del siglo XVIII que consulta en el viejo Monasterio de la aldea. Zarasia era una monja invadida por apocalípticas visiones en las cuales no había esperanza. Ella registraba por escrito sus visiones, las cuales la llevaron a ser excomulgada y a tener un fin trágico: se dice que “el diablo se la llevó, despenándola”. (MERINO, 1994, p. 249) Otros manuscritos hacen referencia a las visiones heréticas de Zarasia y la investigadora ya tiene material para elaborar un capítulo de su tesis, tarea a la cual se entrega. Luego el personaje se va a dar un paseo que resulta muy agradable y al volver a cenar, en un ambiente similar al anterior, las noticias deprimentes no logran perturbar su contento. Pero el narrador refiere que por la noche, antes de acostarse, la investigadora tiene una experiencia rara, es una nueva *complicación* que la enfrenta al fenómeno extraño. Mientras redacta unas notas referentes a asuntos de su tesis, cree ver que sus manos son las de una anciana. La sensación pasa rápidamente y piensa que ha sido un error de su vista (fase de *evaluación*) y se entrega al sueño, demasiado cansada para ponerle atención a la experiencia. Como se ha visto, la fase de la *evaluación* consiste en las estrategias que el personaje pone en práctica para asimilar el fenómeno extraño y volver al equilibrio inicial.

El narrador refiere que los siguientes dos días fueron similares, la cena, las pesadillas recurrentes con desgracias globales. La investigadora se despertaba angustiada. Esas *complicaciones* se acomodan interpretándolas (fase de *evaluación*) como producto del cansancio, de las cenas copiosas y del asunto de la investigación. Al día siguiente, la investigadora encuentra un escrito que recoge, con estilo sencillo, las visiones de Zarasia, las cuales solamente presentan ruinas sin la esperanza del surgimiento de un nuevo orden divino. La investigadora se lleva consigo el escrito y lo analiza en la habitación de la fonda. Cena con parsimonia pero las pesadillas horribles se repiten. Se despierta angustiada y cuando se levanta a fumar, el espejo le devuelve la imagen de una anciana con piel curtida. Esa *complicación* fuerza al personaje a intentar encontrar una explicación (fase de *evaluación*): al comienzo piensa que una anciana ha podido entrar en la habitación, pero ante lo imposible de ese hecho, reacciona con pavor y al mirarse nuevamente al espejo se encuentra con su imagen normal. Vemos como el fenómeno extraño crece en impacto.

Al levantarse muy tarde al día siguiente, nuevas *complicaciones* aparecen. Encuentra una nota redactada con su bolígrafo pero con caracteres similares a los del escrito antiguo que estaba estudiando, no lo reconoce como suyo y sale de la habitación sin leerlo. El dueño de la fonda le dice que quiere advertirle sobre sus salidas nocturnas, de las cuales la investigadora no tiene ni la más remota idea. Ese día no va al Monasterio, permanece en la fonda y esa noche no tiene pesadillas. Después de las sucesivas *complicaciones* que han exigido del personaje la búsqueda de soluciones o explicaciones lógicas (fase de *evaluación*) el cuento se dirige a la fase de la *resolución* o *estado final*. La investigadora se despierta, pero no se encontraba en su habitación sino en una cueva oscura del valle. Asustada miró sus manos y eran las de la anciana: “Comprendió de pronto

que le acompañaba otra presencia, como una segunda conciencia dentro de ella misma que, en estos momentos, parecía aletargada en alguna vaga ensoñación." (MERINO, 1994, p. 255) Va regresando despacio a la fonda, como para no despertar esa otra presencia dentro de sí, y al contemplar nuevamente sus manos las ve con su apariencia habitual. En la *resolución* el personaje parece haber encontrado la clave de todo lo que ha vivido, supone ella y también el lector que de alguna forma la maga Zarasia ha encontrado un modo de vivir dentro de ella. El personaje decide marcharse de la fonda y al pedir la cuenta nota que le han cargado gastos de los cuales no tiene conciencia, unas velas, por ejemplo. Paga sin decir nada y lanza al fuego del fogón todas sus notas y documentos de los últimos días. Se marcha en su coche a toda velocidad por la carretera tan peligrosa. Esa actitud del personaje coincide con una de las variantes señaladas en la propuesta de Herrero: el personaje no logra liberarse del poder del fenómeno extraño y sucumbe de manera trágica y fatal o llega a la postración y angustia. Así se llega al *estado final* del cuento. El lector supone que la alusión a la velocidad y a la carretera peligrosa sella el destino del personaje, probablemente será despeñada por el diablo como lo fue la herética Zarasia. El cuento propone una composición trabajada que se apoya en la superposición temporal y del ambiente, con la finalidad de presentar el tema del doble a partir de la posesión. El fenómeno extraño se ha ido insinuando por medio de la obsesión de la investigadora por la maga Zarasia, de las pesadillas recurrentes y escatológicas y de la toma de conciencia sobre la identificación de la investigadora con su objeto de estudio, Zarasia, semejante a una posesión, lo cual hace que el final del cuento pueda sugerir al lector la recreación de la muerte de la investigadora por despeñamiento.

"El desertor"

El cuento forma parte del libro *Cuentos del reino secreto* (1994) y posee narrador de tercera persona con visión limitada de la conciencia de los personajes. El inicio del cuento ya contiene la *moraleja*: "El amor es algo muy especial" (MERINO, 1994, p. 123). Alrededor de esa afirmación se erigirá el cuento, pues como se había observado anteriormente al describir las fases del texto narrativo fantástico, la *situación inicial* y el *estado final* son interdependientes. El cuento gira alrededor de una historia de amor y dando seguimiento a la afirmación que desentraña el sentido del amor, el narrador introduce al personaje femenino enfrentando una situación singular que ya es una primera *complicación*. Ella no se sorprende al contemplar la sombra ominosa que reconoció como la de su marido pues supone que el esposo ha regresado a casa en la noche de San Juan (fase de *evaluación*). El narrador expone, en una vuelta al pasado, el motivo de la separación: los recién casados interrumpen su felicidad conyugal a causa de la guerra que estalló cinco meses después de su casamiento. El narrador refiere que las cartas que enviaba el esposo desde el frente hacían llorar a su pareja pues hablaban de una aguda añoranza. La esposa no se sentía tan sola pues tenía la compañía de la suegra, una mujer gravemente enferma que al cabo de un año murió. En una de las cartas, el marido dice que no le concedieron permiso para volver pues el entierro de la madre ya había sucedido cuando se supo de su muerte.

Al quedarse sola, la joven esposa se consolaba visitando a su hermana. El pueblo estaba vacío de animación por la ausencia de los jóvenes que estaban en la guerra. También realizaba con energía las tareas diarias y tan absorta quedaba que "llegaba a pensar la ausencia de él como una nebulosa ensoñación no del todo real, de la que saldría en algún inmediato despertar." (MERINO,

1994, p. 125) Esa observación enigmática del narrador supone una incursión en lo anímico del personaje femenino y predispone a lo que se narró al comienzo del cuento, es decir, el reencuentro con su esposo. El narrador prosigue refiriendo las vicisitudes de los aldeanos, la ausencia, las diatribas del cura que pintaba a los enemigos como el demonio, impresión que se deshace cuando los pobladores comprueban que los enemigos presos, conducidos en un convoy, son hombres como ellos. El personaje femenino se pone a imaginar que su marido bien puede encontrarse en la misma situación de esos prisioneros de guerra.

El narrador refiere que un año más transcurre, hasta volver al momento del inicio del cuento, la noche de San Juan, durante la cual el rito casi olvidado de la hoguera, encendida por insistencia de los niños, hace más dolorosa la ausencia de los jóvenes. Al regresar a casa, la joven esposa pasa antes a saludar a su hermana, y al seguir camino encuentra una sombra querida a la puerta del hogar. Se abrazan con fuerza. El narrador refiere que el joven había cambiado, estaba más flaco, más pálido y se movía con lentitud. Esa observación del narrador tomará su sentido al final del cuento. Le cuenta a la esposa que había desertado cuando se encontraba en el hospital a causa de una herida. Cuando estuvo curado y repuesto decidió huir. La penosa huida duró semanas. El narrador va describiendo las precauciones que la pareja toma para no delatar la presencia del esposo en el hogar, ella continuaba sus quehaceres mientras él permanecía oculto en algún lugar de la casa cuando había luz y cuando se hacía oscuro salían a la huerta a deleitarse uno en compañía del otro. Las penurias de la guerra habían pasado a un plano secundario y el narrador reitera lo que dijo al comienzo "Y como el amor es algo muy especial, todos los problemas [...] pasaron a una consideración muy secundaria." (MERINO, 1994, p. 128) Pero una tarde, al volver de recoger leña, la joven esposa encuentra a unos guardias a la puerta de la casa. Se habían enterado de los planes de desertión del marido y habían registrado la casa sin encontrar al esposo. Esto sugiere una *complicación*. El personaje femenino, ante este hecho, se preocupa al pensar en la muerte inminente que le aguarda al esposo como castigo por su desertión e intenta llevar su vida como puede (fase de *evaluación*).

El narrador dice que esa situación de miedo y contento se extendió a lo largo del verano. Y que a pesar de que la joven esposa sentía el cuerpo del marido junto al suyo por las noches, un mal presentimiento se insinuaba siempre. En este momento se dibuja la fase de *resolución*. El primer día de septiembre, al despertarse la joven esposa, notó que su marido no estaba. Lo buscó sin éxito y tuvo una intuición temerosa. A la hora del ángelus vio que los guardias se acercaban, llovía fuerte en ese momento. Le venían a decir que lo habían encontrado:

Estaba en lo alto del cerro, entre las peñas, con los miembros estirados para asomar lo más posible la cabeza en dirección al pueblo. Sin duda la herida se le había vuelto a abrir en el largo camino de la huida. El cuerpo estaba reseco como una muda de culebra. Los guardias decían que llevaría muerto, por lo menos, desde San Juan. (MERINO, 1994, p. 130).

Según la propuesta de Herrero presentada anteriormente, el personaje (la joven esposa) logra una momentánea fusión con el fenómeno extraño y accede a un mundo *otro*, pero el orden ordinario y racional acabará imponiéndose y separándolo de ese ideal soñado. Mientras la esposa compartió o creyó compartir algunos meses de felicidad con su esposo, estuvo sumergida en un mundo ideal, ese mundo *otro*, pero cuando los guardias revelan que el esposo está muerto, vuelve a imponerse la realidad funesta dentro del relato: el marido llevaba muerto desde el día de San Juan. El *estado final* del cuento y la *moraleja*

conducen a la percepción de que como el amor es algo muy especial es capaz de vencer a la misma muerte.

“All you need is love”

El cuento, recogido en el libro *Historias del otro lugar* (2010), lleva el título de una de las canciones más conocidas de los Beatles. La letra de esa canción resume la idea de que el amor lo puede todo. El lector, ante el título sugestivo, se inclina a esperar una experiencia de lectura que corresponda a ese mensaje. El cuento posee un narrador en primera persona del género masculino y es al mismo tiempo personaje principal. La narración corresponde a los recuerdos del personaje-narrador acerca de un evento extraño, que pasará a referir. Cuenta una experiencia anterior al momento en que está, la cual tiene que ver con reunirse en compañía de otros para tocar y a raíz de un suceso, del cual el lector no sabe nada, que les provocó pavor, temen que se repita y al mismo tiempo temen que no se produzca de nuevo. El lector se pregunta acerca de la naturaleza de la experiencia y su impacto. El personaje-narrador menciona las palabras y frases “pavor”, “extraño caso”, “temer”, “miedos contradictorios”. Esos vocablos y frases sugieren al lector sensaciones que reconoce en el repertorio de sentimientos que posee y que se inscriben en la tipología del miedo.

El suceso al cual se refiere el personaje-narrador es la ejecución de una pieza musical, la cual provoca un “asombroso fenómeno” que deja a los músicos “satisfechos y aterrorizados” y al final del cual dice “nos separamos [...] despavoridos” (MERINO, 2010, p. 65) Luego del enigmático preámbulo, que ha planteado el enfrentamiento con un fenómeno extraño, el personaje-narrador expone la fase de orientación (apertura): con respecto al tiempo en que narra, el fenómeno sucedió “hace un par de años, en las Navidades.” (MERINO, 2010, p. 65) cuando era alumno becado de un conservatorio y comienza a tocar el violín, repasando sus lecciones en la estación para ganarse algún dinero a instancias de un compañero. Refiere el éxito de la experiencia, lo cual hace al personaje-narrador acudir todos los fines de semana a la estación. De vez en cuando le acompaña con la viola su amiga Raquel, que no tiene problemas económicos. Prueba sitios un par de veces hasta dar con un vestíbulo intermedio de la estación Príncipe de Vergara. Un aspecto importante es que el personaje-narrador, al referir su historia, utiliza los tiempos en pretérito, sin embargo, en algunos momentos, como la caracterización de algún personaje, utiliza el tiempo presente. Esa opción crea en el lector la impresión de que el narrador se encuentra en el presente y se vuelve al pasado, al que siente cercano, por medio de recuerdos cuidadosamente escogidos y recompuestos.

En la fiesta de la Constitución el personaje-narrador descubre que no es el único músico tocando en la estación. Hay otros dos, una chica pelirroja y un chico alto y moreno. Utilizando el tiempo presente, describe a ambos. La chica es escocesa y se llama Fiona, toca un fuelle pequeño. El chico es guatemalteco y se llama Anastasio y toca la marimba. El personaje-narrador refiere que se da cuenta de que cuando tocan los tres en la estación su renta disminuye, suponiendo que lo mismo les sucede a los chicos. Entonces les propone o tocar cada uno en una estación diferente o formar un trío para ganarse el dinero juntos. La última opción fue la escogida por los chicos. Enumera las ventajas de tocar en trío, tanto las del dominio de su instrumento, como las económicas, pues gana más dinero que estando solo. Afirma que la combinación de instrumento, violín, gaita y marimba debía cautivar a los viajeros, pues se mostraban más generosos. Habla de las preferencias del público de una cierta

edad, que es el que dispone de dinero para ofrecer a los músicos, y nota que prefieren la música más suave y romántica. Tocan durante varias semanas un pequeño repertorio y al cansarse deciden incorporar otras melodías. "Para empezar, *All you need is love*" (MERINO, 2010, p. 68). Surge entonces una complicación. Cuando el trío tocó la nueva melodía la muchedumbre se quedó quieta. El personaje-narrador habla de "inmovilidad instantánea" de la gente, dice que los miembros del trío estaban "deslumbrados por un fenómeno del todo ajeno a la normalidad de las cosas" (MERINO, 2010, p. 69) y relata lo que experimentaron:

pues aquel vestíbulo, que se encuentra separado de la superficie por dos tramos de escalera, el equivalente a dos o tres pisos de un edificio corriente, quedó de repente desnudo de sus techos y paredes, y el gran espacio rectangular en que nosotros y los viajeros inmóviles nos encontrábamos apareció al aire libre, al ras del suelo, pero no rodeado por las calles y casas de Madrid sino por un espacio de vegetación frondosa, que cubría también las laderas de unas colinas cercanas. La visión fue tan asombrosa que dejamos de tocar, y en el mismo instante todo lo que nos rodeaba recuperó su apariencia anterior y habitual, la sólida estructura que conforma el espacio subterráneo de los pasadizos, la luz de neón con su blancor sin sombras, y las gentes continuaron moviéndose con esa prisa ensimismada que el metro parece propiciar. (MERINO, 2010, p. 69).

En esa descripción se le da al lector de forma inmediata la experiencia vivida por los músicos. El personaje-narrador describe las reacciones del trío: "nos dejó muy asustados, incapaces de hablar" (MERINO, 2010, p. 69). La solución (fase de *evaluación*), encontrada por la intuición de los tres, fue seguir tocando, escogieron Ansiedad. Dice el narrador "fuimos volviendo poco a poco al sentido de lo cotidiano." (MERINO, 2010, p. 69) El personaje-narrador califica de "incomprensible" la experiencia que tuvieron y no se les ocurrió asociarla con la melodía *All you need is love*. Pero a la tarde siguiente el fenómeno se repitió y tras algunas repeticiones de la música, la chica intuye la relación entre la ejecución de esa melodía y el fenómeno extraño. Una nueva *complicación* acentúa el efecto de lo ocurrido. Comprueban la relación entre una cosa y otra y se arriesgan a seguir tocando sin interrumpir la melodía (fase de *evaluación*). El narrador usa para calificar el fenómeno los vocablos "alucinante", "absurdo". Se describe el lugar al que se transportan cuando tocan la melodía, el paisaje y la gente que allí se encuentra realizando diversas tareas. Observa que el paisaje infunde paz y júbilo, serenidad y armonía. Pero al terminar la melodía todo vuelve a ser como antes, todo se desvanece.

Con la intención de acomodar el fenómeno en el marco de su comprensión (fase de *evaluación*) el personaje-narrador presenta una explicación de cómo se alcanza a producir el fenómeno: procede de la conjunción de los tres instrumentos, otros no surten el mismo efecto. El narrador constata que se sienten frustrados porque no pueden penetrar en el paisaje solamente pueden verlo desde el umbral y solo cuando ejecutan la melodía. El narrador describe el paisaje como "meta de belleza y placidez, acaso de dicha" (MERINO, 2010, p. 71). Nadie más podía penetrar. Su experiencia los lleva a compartirla con otros, pero al invitarlos a presenciarla, se quedan tan inmóviles como los demás viajeros de la estación. El narrador usa vocablos y frases como "hallazgo nuestro tan misterioso", "propio de los milagros o de los hechos sobrenaturales", "fantástico descubrimiento", "espacio de paz jubilosa". El narrador incluso observa que al contar su experiencia podría ser "tomado por un loco" (MERINO, 2010, p. 72).

En la fase de la *resolución* el personaje-narrador observa que la imposibilidad de penetrar en ese paisaje causó la separación del trío, pero se valieron de excusas diversas para no confesarlo. Sin embargo todavía se reúnen

de vez en cuando para tocar la melodía. Según la propuesta de Herrero expuesta anteriormente, los personajes logran una momentánea fusión con el fenómeno extraño y acceden a un mundo *otro*, pero el orden ordinario y racional acabará imponiéndose y separándolos de ese ideal soñado, pues ninguno de los tres músicos logra ir más allá del umbral de ese paisaje ideal y dichoso. Con esta *moraleja* finaliza el relato "ese paraje donde todo parece estar en orden y en el que ninguno de los que vivimos en este mundo entrará jamás." (MERINO, 2010, p. 72) Esta *moraleja* enfoca la experiencia de frustración de los músicos: ellos provocan la aparición del fenómeno extraño, que es una especie de paraíso, pero no pueden acceder a ese lugar por mucho que se esfuercen. Quizá sintetice la idea que muchos artistas tienen de la belleza, que en su estado puro es inalcanzable y toda obra es el pálido reflejo de ese ideal. El título de la canción también alude a otro ideal, el del amor que suele estar junto con la belleza. Amor y belleza en su estado puro son lo sublime, algo inalcanzable para los humanos.

Lo fantástico en los tres cuentos

En "Zarasia, la maga" tenemos el caso de una investigadora que intenta descubrir el destino de una antigua visionaria herética de nombre Zarasia. El cuento conduce al lector, por medio del narrador de tercera persona, a pensar que la investigadora llega a identificarse tan fuertemente con Zarasia que asume su forma física y su destino en un proceso de transformación que sugiere el surgimiento del doble por medio de la posesión. La ambigüedad se instala a partir del momento en que el lector no es capaz de afirmar si la investigadora está poseída por Zarasia o no o si tendrá su mismo fin trágico, es decir, si morirá o no despeñada. En "El desertor" tenemos un cuento que está urdido para cumplir la máxima que el narrador expone al comienzo: "El amor es algo muy especial". Tan especial que supera la misma muerte, como lo atestigua la historia de amor que se cuenta por medio del narrador de tercera persona. El lector, al enterarse del final del cuento, es conducido a creer que el esposo desertor ha vencido a la muerte para estar junto a su esposa. Sin embargo, el desenlace permite pensar que la joven esposa ha proyectado sus deseos con tal fuerza que se ha sumergido en ensoñaciones y delirios de tal modo que ha creído reencontrar a su esposo en el ambiente familiar cuando él ya estaba muerto. Estos dos cuentos se inscriben en una tradición más clásica de lo fantástico, pues se tiene la ambigüedad que se crea a partir del juego con las percepciones de los personajes y del lector, que tanto pueden ser fruto de una obsesión, como en "Zarasia, la maga", o de una ilusión amorosa como en "El desertor".

Ya el cuento "*All you need is love*" se configura a partir de un narrador de primera persona, el cual es también el personaje principal, que establece un juego con el tiempo y el espacio, pues los sucesos narrados ya han ocurrido cuando el narrador-personaje los presenta. Eso supone contar con una reelaboración de los sucesos a partir su voluntad e intención. Se puede apreciar que el cuento contiene un componente maravilloso, pero el cuento no propone la construcción de un mundo paralelo al mundo conocido rigiéndose por leyes propias, según la propuestas de Todorov (2001, 65-81), el cual afirma que cuando el lector o los personajes deciden que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno se pueda explicar, la obra pertenece a lo maravilloso o sobrenatural aceptado. En este cuento en particular, hay un suceso que se inscribe en la esfera de lo mítico, de lo maravilloso, capaz de evocar los buenos sentimientos, el placer estético, como es el caso de la música que abre un portal a un mundo de maravillas inaccesibles para los músicos que lo franquean. No obstante, el enfrentamiento de los músicos con

ese mundo maravilloso atisbado por medio de la ejecución de la melodía de "All you need is love" supone una ruptura del orden natural dentro del texto, caracterizando el surgimiento del fenómeno extraño propio del relato fantástico.

Según lo que M. Lord propone con respecto a la composición del relato fantástico, podemos afirmar que en los tres cuentos de Merino cada ensayo de volver a lo normal emprendido por el personaje que se ve sorprendido por el fenómeno extraño va constituyendo las secuencias narrativas, las cuales van revelando la intensidad con que se impone el fenómeno extraño. Y el fracaso del personaje cuando intenta volver a lo normal y acomodar las percepciones que el fenómeno extraño le trae, conforman la trama que desemboca en el desmoronamiento del escenario normal construido dentro del texto narrativo. Así la acentuación del impacto sucesivo de las *complicaciones* se puede apreciar como una característica propia de la composición del relato fantástico según lo expone M. Lord. Además el camino que el personaje toma con respecto a su experiencia con el fenómeno extraño acaba por decidir el desenlace según propone Herrero. Ambas perspectivas se complementan en la comprensión y delimitación de los elementos constitutivos de los textos narrativos fantásticos y su dinámica.

Agradecimientos

Agradecimientos especiales al Prof. Dr. Juan Herrero Cecilia por su valiosa supervisión del proyecto de Posdoctorado que desarrollé en la UCLM en 2013-2014, parte de cuyos resultados presento en este artículo, y a la FAPESP por haberme concedido la beca para realizar la investigación.

HERRERA ALVAREZ, R. G. Around the Composition of Three Fantasy Short Stories of José María Merino. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 38-53, 2014.

Referencias

ENCINAR, A.; GLENN, K. M. Introducción. In: _____. *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*. León, Edilesa, 2000. p. 09-20.

HERRERO CECILIA, J. Sobre la organización estructural y la configuración narrativa del relato fantástico. In: _____. *Estética y pragmática del relato fantástico*. (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector). Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. p. 108-127.

LORD, M. La organización sintagmática del relato fantástico. (El modelo quebequés). In: RISCO, A.; SOLDEVILA, A.; LÓPEZ-CASANOVA, A. *El relato fantástico*. Historia y sistema. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998. p. 11-42.

MERINO, J. M. All you need is love. In: _____. *Historias del otro lugar*. Madrid: Alfaguara, 2010. p. 603-608.

_____. El desertor. In: _____. *Cuentos del reino secreto*. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 123-130.

_____. Zarasia, la maga. In: _____. *Cuentos del reino secreto*. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 243-256.

TODOROV, T. Definición de lo fantástico. In: ROAS, D. (Ed). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 47-64.

_____. Lo extraño y lo maravilloso. In: ROAS, D. (Ed). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 65-81.