

MÍMESIS Y FANTASÍA  
EN CUENTOS DEL REINO SECRETO  
DE JOSÉ MARÍA MERINO

Francisco Manuel Gómez Domingo  
*Universidad Autónoma de Madrid*

*La ceguera crítica, con el temor a la imaginación, ha creado los géneros y el ghetto de la “literatura fantástica”; pero una vez más debe proclamarse que la literatura auténtica escapa de las clasificaciones. Marginal a estas alturas al puro género tantas narraciones fantásticas de calidad como ha habido en la historia sería podar con ignorancia –y por tanto, de modo brutal– el árbol de la literatura.*

José María Merino, *Sobre literatura fantástica*

La literatura fantástica, a pesar de lo lábil y difuso de su caracterización, siempre ha mantenido como base el enfrentamiento de dos planos: *mimesis* y *fantasía*. Ya Goya ilustró cómo el sueño de la razón produce monstruos y, realmente, cuando la racionalidad no consigue explicar ciertos acontecimientos e intuiciones, aparecen los *monstruos de la irracionalidad*, que provocan sentimientos de inquietud, de extrañeza, de miedo o de terror, es decir, algunas de las emociones más antiguas e intensas de la humanidad. El temor a lo desconocido, a lo incontrolable e inexplicable, a todo lo que supone un desafío a la razón, porque escapa a los parámetros con los que el hombre intenta aprehender y definir la realidad, está en el origen de lo fantástico literario. El intento de facilitar una vía de escape a dichas emociones encuentra en el cuento su cauce perfecto, ya que, por sus características genéricas, se moldea perfectamente a la expresión y objetivos de lo extraño, sobrenatural y misterioso (Rosenblat 225-45).

En la literatura española, aunque la tendencia realista haya sido considerada la más significativa –para algunos críticos la esencial–, lo fantástico ha tenido siempre una presencia constante, desde sus orígenes en la Edad Media, cuando un deán de Santiago<sup>1</sup> es escarmentado por un “famoso nigromante” o cuando los caballeros andantes luchan contra endriagos, al tiempo que una vieja alcahueta llamada Celestina prepara un ritual de invocación al demonio. En el Siglo de Oro retoñan flores curiosas en los jardines de Torquemada, un hidalgo llamado Alonso Quijano ve su vida transformada en una pesadilla por un falso Avellaneda –y vuelve a su “normalidad” por obra y gracia de un “manco encantador”– y Quevedo tiene “sueños infernales”. En el siglo de la razón, Villarroel se enfrenta con una casa habitada por duendes y Cadalso pasa en vela unas “lúgubres noches”. Por fin los románticos, bajo la bandera de la libertad y el irracionalismo, abren sus obras a espectros y vampiros, que pueblan cementerios, ruinas e iglesias abandonadas; pero también aparecen «blancas fantasmas» con forma de mujer por las calles empañadas de niebla de Madrid, Salamanca o Soria. Ya en el siglo XX Augusto Pérez le cuestiona a Unamuno su propia existencia y al “caprichoso” Ramón se le paraliza el espejo mientras se mueve y remueve angustiado. El poeta del amor inventa una “bomba increíble”, don Torcuato propone una nueva “teoría de la evolución” y la ciudad de Castroforte levita ensimismada. Don León tiene un caballo que nada por los océanos, aunque dicen que quien realmente surcaba esos mares era Cunqueiro, que descubrió, en la “televisión del pasado” de Tomelloso, que en otra vida había sido Simbad el marino y llegó incluso a escribir un drama gallego titulado *Don Hamlet*, según verídica información de un juez y “fantástico botánico” catalán llamado Joan Perucho, que gustaba mucho de “fantasmas y apariciones”. Por esas fechas, un pariente lejano de Cadalso, que quería ser “Sastre”, escribe “desde el exilio” interior durante “noches lúgubres” y *Alfanhuí* aprende a encender el fuego. Algunos años más tarde, en plena democracia, y en tierras catalanas, el exiliado retornado Calders, cansado de jugar a la “ruleta rusa”, provoca una “rebelión de los objetos” que, a las órdenes del maño Martínez de Pisón, “observan en secreto” al profesor Souto, como únicos testigos de su desaparición en la *Costa da morte*. También hay noticias de que Cristina Fernández Cubas, tras una trágica experiencia con un “reloj de Bagdad”, se ha retirado a territorios de “Brumal”; de que a Luis Mateo Díez le ha llegado, desde “el pozo”, una carta de su hermano Alberto; de que Juan José Millás ha pasado la última “primavera de luto” porque “ella estaba muerta”, y de que José María Merino, en una “noche de mal dormir”, fue visto por última vez entrando en una vieja “casa con dos portales”, buscando el “libro de la noche”... A pesar de la presencia constante de lo fantástico en la literatura española, fue en las dos últimas décadas del siglo pasado cuando se produjo un aumento del interés de críticos y lectores. Los escritores de la llamada *generación del 68* (Fernández Cubas, Mateo Díez, Millás, Merino, etc.) fueron los responsables, en buena medida, del resurgimiento y auge del género, al dotarlo de un reconocimiento hasta el momento inusitado.

Ese cambio de actitud ante la literatura fantástica se ha visto asimismo respaldado con un gran número de estudios que intentan establecer unos patrones de análisis para delimitar el género. Críticos como Tzvetan Todorov, Ana M. Barrenechea, Antonio Risco, Juan Herrero Cecilia o David Roas<sup>2</sup> se han interesado tanto por el origen de lo fantástico como por su definición; empeño, no obstante, que se encuentra lejos de estar concluido, quizá porque los mismos conceptos de realidad y de literatura son difíciles de reducir a un simple esquema. Podría argumentarse que lo fantástico –en un sentido amplio– ha existido desde siempre<sup>3</sup>; sin embargo, la mayoría de los críticos coincide en señalar los albores del siglo XIX como período en el que nace tal y como lo entendemos hoy y se transforma en “entidad literaria”<sup>4</sup>. Heredera directa de la literatura gótica del siglo XVIII –castillos embrujados, caserones malditos, pantanos ponzoñosos y nieblas misteriosas–, la literatura fantástica evoluciona notablemente desde el Romanticismo, a partir del cual se pueden encontrar textos en los que, cada vez de forma más nítida, lo fantástico queda incrustado en una realidad ordinaria, sólida, resquebrajando así unas leyes inamovibles e inviolables. Esta forma de entender el género se mantiene hasta nuestros días<sup>5</sup>, en que los relatos fantásticos “se han vuelto intensamente realistas por su sólida coherencia y su perfecta fidelidad a la naturaleza...” (Lovecraft 86).

Puede considerarse que la literatura intenta ordenar el caos de la realidad en la que vivimos. La palabra, de alguna forma, “crea” dicha realidad, así como también ayuda a entenderla, porque toda narración constituye una *mimesis* de los acontecimientos, sean históricos o literarios: “Era el acertado relato de los sucesos humildes, insignificantes, lo que, además de darles sentido, los engrandecía. Las cosas existían en tanto que se contaban, pues sólo su relato conseguía que adquiriesen alguna dimensión apreciable” (Merino, *50 cuentos...* 12)<sup>6</sup>. En este sentido, la narración ficcional “ofrece hechos simplemente verosímiles, aquellos que son creíbles aunque no sean reales” (Álvarez 29), de forma que los “mundos” creados obtienen su adecuada coherencia. En la ficción, todos los aspectos que componen la estructura narrativa (narrador, historia, actantes, tiempo, espacio, discurso) aparecen organizados y tienen su lógica, y así los escritores logran “presentar mundos imaginarios [...] como algo no sólo verosímil sino instituyéndolos con una amplia pretensión de realidad” (Álvarez 29). Por lo tanto, el espacio de la ficción se convierte en uno de los ejes sobre el que gira todo el relato y marca las coordenadas de dicha estructura, ya que se expone “como un espacio con vida propia y, a su vez, vivido” y “se presenta como un elemento que, en el marco de su funcionalidad simbólica, contribuye al ensamblaje de otros integrantes de la narración, como pueden ser los acontecimientos y los personajes” (Álvarez 38). Ahora bien, si consideramos que toda ficción es creación, la ficción fantástica es, tal vez, aquella que mejor lo demuestra, porque según afirma el propio Merino:

confirmaba ante todo aquella intuición adolescente, casi traicionada por mí, de que en lo fantástico se refugia una peculiaridad profundamente literaria, pues al no apoyar toda su estructura en los datos de la realidad exterior, debía sostenerse muy principalmente en la calidad de la pura invención [...] los cuentos fantásticos creaban una realidad propia, singular, cuyos fundamentos sólo se sostenían en la propia imaginación. (“Prólogo” *50 cuentos...* 14-5)

De todos los escritores de su generación, quizá sea José María Merino el que ofrezca las creaciones más idóneas para el estudio de lo fantástico. Toda su narrativa está marcada, de una u otra forma, por el elemento fantástico; sin embargo, el autor reconoce y reafirma en el prólogo a *50 cuentos y una fábula*<sup>7</sup>, una mayor presencia de los “requerimientos de lo irreal”<sup>8</sup> en sus cuentos y ofrece algunas de las claves para entender su concepto de lo fantástico literario: “ante el agobio realista que padecí en mi juventud, por designios muchas veces extraliterarios, yo me propuse, a mi aire, naturalizar lo fantástico en ciertos espacios de mi experiencia vital y literaria” (Merino, *50 cuentos...* 15)<sup>9</sup>. Cuando el autor habla de “naturalizar lo fantástico” no está refiriéndose a convertir lo fantástico en algo normal o natural. Al contrario, se trata de dar a lo fantástico un espacio natural en el que desarrollarse. Ésta es una de las claves y columna central de toda la narrativa de Merino; al mismo tiempo que sirve como eje para que podamos entender la relación existente entre mimesis y fantasía. Porque “naturalizar lo fantástico” es hacer que lo insólito aparezca en un ambiente espacio-temporal realista y ordinario. Es justamente este espacio el que le es natural, porque solamente en mundos semejantes lo fantástico cobra sentido; ya que, “la transgresión que define a lo fantástico sólo se puede producir en relatos ambientados en nuestro mundo, relatos en los que los narradores se esfuerzan por crear un espacio semejante al del lector...” (Roas, *Teorías...* 17). No se trata de inventar un mundo en el que lo fantástico sea “natural”, porque de ese modo perdería su esencia y estaríamos ante otro tipo de literatura, la literatura maravillosa, en la que, a diferencia de la literatura fantástica:

lo sobrenatural es mostrado como natural [...]. El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural/sobrenatural, ordinario/extraordinario) no se plantean, puesto que en él todo es posible [...]. Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso. (Roas, *Teorías...* 10)

A pesar del interés mostrado por la crítica literaria hacia la obra de José María Merino, muchos de los trabajos se centran en sus novelas o en la producción cuentística a partir de 1990, cuando se publica *El viajero perdido*, momento en que se hace patente una evolución y una mayor complejidad en su narrativa. Tal vez por eso su primer libro, *Cuentos del reino secreto* (1982), haya sido poco estudiado, aunque no faltan artículos y referencias críticas a los relatos que componen el volumen. Sin embargo, es importante señalar que *Cuentos del*

*reino secreto*, lejos de ser un libro “primerizo”, tiene una importancia fundamental en el conjunto de la obra del autor. En este volumen están ya presentes los temas y motivos nucleares que conforman la estética narrativa de Merino, lo que podríamos llamar la *semilla de un universo narrativo*, porque, como opina Carme Riera, “su trayectoria está perfectamente anclada en una serie de aspectos fundamentales. Constituye la marca de fábrica de un escritor de verdad, capaz de levantar un mundo propio a través de sus obsesiones personales para compartirlo con el lector” (28). Se trata de preocupaciones literarias e intereses temáticos que aparecen de forma latente en la *Novela de Andrés Choz* (1976) y *El caldero de oro* (1982), que empiezan a aflorar en *Cuentos del reino secreto* y que se desarrollarán en toda su magnitud a lo largo de su producción posterior, constituyendo su universo ficcional. Me refiero a temas y motivos como la identidad personal (y la pérdida o confusión de ésta), presente en *El soñador*, y después en *Imposibilidad de la memoria*; el poder sobrenatural de los objetos en *El museo*, en *El anillo judío*, en *Los valedores*, y posteriormente en *Del Libro de Naufragios*; la conexión de tiempos y espacios distantes y diferentes en *La tropa perdida* y en *Oaxacoalco*; la ruptura del tiempo lineal en *Expiación* y en *Bifurcaciones*; los sueños y el tema del soñador soñado en *El soñador* y en *Cautivos*; las posibilidades después de la muerte en *El acompañante* y en *Los espíritus de doña Paloma*; el regreso confuso de personas y almas y el tema de los fantasmas en *El desertor*, en *La torre del alemán* y en *La costumbre de casa*; la existencia de tiempos circulares en *El nacimiento en el desván* y en *El soñador*; el protagonismo de los niños, con su mirada ingenua—esto es, no mediatizada—hacia el mundo en *La prima Rosa* y en *Buscador de prodigios*, así como en *El inocente* y en *El viaje secreto*; el guiño irónico y humorístico en *Genarín y el Gobernador* y en *Los de allá arriba*. Esta primera obra supone una excelente muestra de cuentos elaborados de acuerdo con el concepto de lo fantástico literario mantenido por Merino; a la misma bien podría aplicarse el marbete de “realismo fantástico”, pues todos los relatos responden a una base narrativa realista y tradicional, en la que, normalmente, se introduce un elemento fantástico (sea una situación, un hecho o un personaje) que altera esa realidad, con la intención de perturbar la tranquilidad del lector y mostrar que, a pesar de que creemos que la naturaleza se rige por leyes fijas, lo insólito se cuela, de vez en cuando, en nuestro mundo<sup>10</sup>.

Los espacios ficcionales de *Cuentos del reino secreto* son, como el mismo autor confiesa en el prólogo a *50 cuentos y una fábula*, “una recreación de ciertos parajes leoneses de mi infancia y adolescencia, con la intención de introducir en ellos historias fantásticas” (19). A excepción de tres de ellos, *El soñador*, *Expiación* y *Valle del silencio*, que están situados en épocas remotas—lo que no es motivo suficiente para hacer una lectura maravillosa que elimine su carácter fantástico—, todos los demás cuentos tienen como trasfondo espacios físicos que corresponden

a la realidad contemporánea; esto es, los valles, ríos, pueblos, ciudades, calles, plazas... que aparecen pertenecen a un *reino secreto* que se presenta como fiel trasunto del Noroeste español, más concretamente del reino de León. Merino pretende en estos cuentos reinventar dichos espacios con un toque de fantasía, con el propósito de “llevarme lo fantástico a mi ciudad, a mis aldeas, a mis primeros paisajes, para colorear con ello aquel mundo que, subyugándome en ciertos aspectos, me resultaba al tiempo tan adusto y hermético” (19).

Los cuentos de esta primera obra de Merino presentan una clara división entre relatos ambientados en el mundo rural y otros en el mundo urbano. En el primer caso, los espacios ficcionales tienen su lograda verosimilitud como paisajes reconocibles y perfectamente imaginables, ya que reciben un tratamiento completamente mimético. El cuento que abre el volumen, *El nacimiento en el desván*, juega precisamente con los espacios, es más, éstos llegan a convertirse incluso en protagonistas. El espacio, su creación (el poder de la creación artística)<sup>11</sup> y una interesante vuelta de tuerca del mito de *Pigmalión*<sup>12</sup> permiten a Merino escribir uno de los mejores cuentos tanto de este volumen como de su obra. El protagonista de este relato, un viejo solterón que vive con una criada y un gato, decide construir un belén que sea una copia exacta de la aldea en la que vive. El narrador muestra desde las primeras páginas, e insiste en ello constantemente a lo largo del cuento, la similitud entre la realidad y la copia. El protagonista monta primero su casa que, aunque solitaria en la ladera, “tenía, sin embargo, una presencia singularmente verosímil” (*50 cuentos...* 28)<sup>13</sup> y continúa levantando la aldea en miniatura; para ello reproduce el espacio físico y, como haría un escritor, crea los personajes, los habitantes de la aldea. Así, salen de sus hábiles manos “el alcalde –que era al tiempo propietario de la tienda–, el guarda del coto, la maestra, [...] gallinas, palomas, ovejas. Y Gregoria. Y él mismo, con su bufanda de los inviernos” (29). Todo ello con una rica profusión de detalles; algunos de ellos de fundamental importancia para la comprensión final del cuento, como la bufanda del protagonista. Es tal el grado de semejanza con el modelo, que él mismo llega a dudar de cuál de los dos es el mundo real y cuál es la copia (29). En el momento en que la maqueta está terminada, cobra vida y comienza a funcionar con las mismas leyes del modelo. La aldea de este cuento puede interpretarse como metáfora de nuestro propio mundo; de suerte que el hecho fantástico lo que intenta es, si no explicar esa realidad, por lo menos dotarla de algún sentido por medio de aquello que está fuera del alcance de nuestra comprensión racional. Tras dicha intención se esconde toda una preocupación filosófica y existencialista, de la que el autor es consciente cuando afirma:

...los que hacemos literatura, sea o no fantástica, nos conformamos con poco si a través de ella no intentamos filtrar algunas de las inquietudes mortales del ser humano. Por eso procuro en mis cuentos que la incertidumbre fantástica se produzca entre gentes obligadas a las rigideces y restricciones de la vida real. (*50 cuentos...* 16)

Este primer cuento sirve como introducción simbólica al volumen y abre las puertas de un reino erigido con intencionada fidelidad al modelo, pero en el que suceden hechos fantásticos o, cuando menos, insólitos. En este sentido, David Roas opina que “Merino se comportaría como el protagonista de *El nacimiento en el desván*, quien escoge para representar su belén un ‘paisaje insólito’: ‘el mismo del pueblo y de su entorno, repetido en una escala minúscula’. Es decir, la realidad cotidiana” (Roas, “La persistencia...” 140). Una realidad detallada con la misma técnica realista en el resto de los cuentos. Por ejemplo, el molino en los primeros párrafos de *La prima Rosa*: “La estancia estaba iluminada sólo por un ventanuco de vidrios polvorientos. Unas escaleras subían al desván. Estaban hechas de losas de piedra que embutían un extremo en el muro y apoyaban el otro en una larga viga de madera...” (34); los parajes y el pueblo que aparecen en *Madre del ánima*, descritos con calidad pictórica: “A la luz amarilla del sol, el color y la sustancia de los suaves oteros se incorporaban al adobe de los muros y de las tapias [...] En un lugar, las edificaciones se apartaban de repente, abriendo espacio para una breve plaza con una fuente —llena de algas su pileta cuadrada— un enorme negrilla...” (187), o el pantano de *La torre del alemán*, construido en la época de la dictadura y que, en época de sequía:

muestra sus orillas desnudas y peladas, como los bordes descarnados de una mala herida [...] asoman muchas de las colinas y de los viejos cerros. El cieno los embadurna de una uniformidad ocre y los muñones de los árboles, los restos carcomidos de las bardas, los atisbos verticales de las paredes desmoronadas... (203)

Algo similar sucede también en los cuentos de ambientes urbanos y cuyas ciudades tienen como referente León capital. Ahora incluso con detalles más precisos como los nombres de las calles, de las plazas o de los parajes cercanos. Son los espacios de cuentos como *El acompañante*, en el que el protagonista persigue al hombre que le ha robado la novia sin sospechar que ese hombre es realmente un vampiro: “Lleno de rabia, fui detrás de él una vez. Caminamos un rato muy largo, dejando Pinilla, donde vivía Marisa, y recorriendo el Crucero, la calle Astorga, la estación, el puente, Guzmán, Papalaguinda y la plaza de toros. Habíamos pasado la Hispánica y nos acercábamos a la Venatoria” (118). O de *La tropa perdida*, en el que un batallón francés de la época de Napoleón aparece de repente en la Colegiata; al final del relato, cuando los soldados se marchan, el narrador ofrece la descripción de la prodigiosa desaparición: “El Abad vio cómo aquella abigarrada masa iba penetrando en la calle del Sacramento [...] Entonces se produjo el prodigio: justo en el momento en que la tropa iba llegando al final de la pequeña calle, para desembocar en la plaza de Santo Martino, desaparecía, se esfumaba en la apacible soledad” (202). Lo mismo ocurre en *La noche más larga*, que se inicia precisamente ofreciendo las coordenadas espaciales precisas: “Antes de entrar en Benavente, los carteles señalaban el desvío” (43), un desvío que lleva al protagonista, casi sin querer, a la ciudad de la infancia; cuando llega, comienza a

deambular por las calles: “Recorrió Papalaguinda, atravesó Guzmán. Y cuando entraba en La Condesa, la imagen del templo de la música [...] se le coaguló en los ojos...” (44); poco después se reencuentra con los amigos y salen a tomar unas copas por el barrio húmedo, donde de jóvenes iban “de Los Pelayos a La Gitana y de ésta al Burro y a Benito...” (47). En otro de estos cuentos, *La casa de los dos portales*, el espacio ficcional adquiere un papel fundamental en el desarrollo del relato, ya que el lector va a descubrir, como sucedía en *El nacimiento en el desván*, que la realidad puede no ser única, sino doble, y que el hecho de atravesar una simple puerta, cuando se trata de ficción, puede resultar sorprendente: “En literatura, las puertas familiares, al abrirse pueden no concedernos el refugio inmutable de una domesticidad segura y confortable, sino una presencia adversa y hasta peligrosa” (Merino, *Ficción...* 25). En este caso, unos muchachos, obsesionados con una vieja casona abandonada y el misterio que ésta produce, deciden descubrir sus secretos; al salir por la puerta de atrás descubren que la ciudad ha cambiado completamente. A pesar de lo fantástico del hecho, la “otra” ciudad no es un mundo de hadas, no es una realidad mágica o maravillosa, sino que aparece descrita del mismo modo que la ciudad “real”, y, aunque extraña a los ojos tanto del lector como de los protagonistas, sigue siendo la misma ciudad; cambiada, diferente, pero la misma. El relato nos sitúa desde las primeras líneas en un espacio ficcional que remite directamente a la ciudad de León. Los muchachos solían encontrarse en la plaza y emprendían “la marcha recorriendo la calle Julio del Campo y atravesando Padre Isla, para tomar la de la Torre” (87). En uno de esos puntos estaba la casa abandonada, “un enorme caserón de ladrillo, cubierto de pizarra, con un primer piso y un alto abuhardillado” (87), que recibe también un tratamiento realista, a pesar del clima de misterio que provoca en los chicos:

Entre la vegetación hirsuta, quedaba una fuente de piedra con un angelote desnudo [...] En la cochera, cuya puerta tardó bastante en ceder a nuestros empujones –ya que la madera estaba crecida y raspaba contra el suelo– había un Hispano-Suiza de color morado oscuro, cubierto de polvo, y entre los resquicios del alero [...] habían anidado las golondrinas y los pardales. (89)

Cuando ya se encuentran en “la otra ciudad”, los espacios siguen siendo reconocibles: la calle de Ordoño, la plaza de Santo Domingo, los edificios..., aunque parece estar todo cambiado: el ambiente alegre y bullicioso de una tarde de verano se ha vuelto totalmente silencioso, solitario, gris, feo y sucio; no se ve ni se escucha a nadie por las calles, en las que las farolas están apagadas y las basuras se acumulan. Se trata ahora de un lugar que transmite una sensación de tristeza, de pobreza y de decrepitud generalizadas que se manifiestan en los bares, que “estaban casi a oscuras, albergando una clientela muy escasa de hombres viejos, pasmados ante los mostradores bajo una luz mortecina” (92), en sus objetos: “en las farolas había un fulgor mínimo, un resplandor propio de una época de grandes restricciones [...] Hacia la plaza de toros avanzaban por la carretera tres

enormes carretones como los del circo, despintados y llenos de desconchones, tirados por una recua de mulas flacas” (93), en el aspecto de la ciudad y en todos los parajes que ellos reconocen como propios:

La estatua de Guzmán estaba rodeada de vegetación vigorosa [...] A lo lejos brillaba tenuemente la Catedral y pudimos ver con horror que los remates de las torres estaban carcomidos [...] Los castaños de La Condesa y los chopos de la ribera ofrecían también el ramaje desnudo de los inviernos. Entre los brillos de las ventanas se apreciaban numerosas manchas opacas: faltaban muchos cristales y había en todo la misma apariencia de abandono y deterioro (93-4).

Todos los detalles que los diferentes narradores proporcionan permiten al lector situarse en un espacio completamente mimético, porque las descripciones, tanto del ambiente como de los personajes –sus actitudes, apariencia, sentimientos, etc.–, remiten directamente a la realidad, ya que, como el mismo autor afirma: “Nunca he sentido la necesidad de inventarme territorios imaginarios, replicantes o fantásticos...” (Merino, *Ficción...* 26). La intención del narrador es mantener al lector dentro de los parámetros de la realidad que conoce y conseguir que entre en el mundo que se le propone; para ello la descripción mimética es fundamental: “...las descripciones realistas se caracterizan por su precisión, motivada por la pretensión de que el espacio ficcional se asemeje al del mundo real y de que los acontecimientos de la narración se presenten como factibles” (Álvarez 47). Lo cual está directamente relacionado con la exigencia de verosimilitud que la literatura fantástica tiene y el uso que del lenguaje debe hacer para crear esos mundos creíbles, pero en los que aparecen elementos insólitos o irreales que los desarmen; ello es además esencial para que lo fantástico cause el efecto deseado, porque, como mantiene Cristina Fernández Cubas: “cuanto más alejado de la supuesta realidad se encuentre el cuento, más creíble y verosímil debe resultar” (Fernández Cubas 22). En este sentido, la literatura fantástica exige un esfuerzo redoblado de medios que le garanticen credibilidad, porque, si en los relatos realistas el mundo ficcional que se propone es de fácil aceptación, por motivos evidentes:

en el relato fantástico instaurar y hacer aceptar el mundo intratextual constituye un desafío especial porque el autor debe reforzar ante el lector la impresión de verosimilitud haciendo que resulte verosímil lo que parece racionalmente inverosímil y que resulte admisible (aunque produzca sorpresa e inquietud) lo que rompe los moldes del orden natural. (Herrero 139)

Precisamente en ese esfuerzo reside su especial carácter literario, porque una de las preocupaciones fundamentales de lo fantástico es defender y afirmar su propia existencia, “ofreciendo al destinatario elementos para que éste lo acepte como verificable [...] El género fantástico, pues, se ve, más que cualquier otro género, sujeto a las leyes de la verosimilitud” (Campra, *Lo fantástico: una isotopía...* 174).

Los espacios de la realidad de *Cuentos del reino secreto* remiten tanto a lugares propios de la vida cotidiana (*La prima Rosa* o *El enemigo embotellado*) como a lu-

gares y construcciones que sugieren escenarios de misterio, de los cuales algunos se ubican en edificios civiles como cementerios (*El acompañante*), viejos caserones (*El museo*, *La casa de los dos portales*) y otros en edificios religiosos como iglesias, monasterios o catedrales (*Zarasia*, *la maga*, *La tropa perdida*). No creo, sin embargo, como algunos críticos piensan<sup>14</sup>, que la región de León sea una tierra ni más ni menos propicia que cualquier otra para los acontecimientos sobrenaturales, ni que sus habitantes sean más o menos proclives a ciertas creencias o a aceptar lo sobrenatural como algo “normal”. León, Galicia o Sudamérica son lugares que aparecen descritos en varios de los cuentos fantásticos de Merino, y el hecho de que estas regiones abriguen una cultura popular ancestral en la que las leyendas, los mitos, las fábulas están muy presentes, no implica la transformación de esos espacios en territorios maravillosos, donde las cosas más inverosímiles suceden y a nadie le extraña. No se puede negar que la riqueza cultural vinculada al ámbito fantástico en dichas regiones es importantísima, que ha influido directa y notablemente en la capacidad fabuladora y que buena parte de todo ese acervo cultural ha pasado a los cuentos de escritores como Álvaro Cunqueiro, Luis Mateo Díez, José María Merino, Manuel Rivas, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. Pero ello no supone defender que, en estas regiones del Noroeste español o del continente americano, las personas se enfrenten al hecho insólito y lo asuman como normal. Porque, ¿acaso la realidad es diferente dependiendo del país o de la región? En este sentido, hay autores, como Ignacio Soldevila, que defienden que los relatos de Merino están “dentro de la tradición de lo que se conviene en llamar maravilloso-fantástico” (“Introducción...” 17); no obstante, creo que es evidente la diferencia entre literatura fantástica y literatura maravillosa. En el mismo artículo, al hablar de *El viajero perdido*, Soldevila afirma que lo fantástico y la duda que provoca en los personajes se consigue más intensamente “cuando los espacios de la experiencia paranormal se ubican en un país adecuado a la misma (la costa de Galicia en ‘Del Libro de Naufragios’, o en un país tropical americano en ‘Oaxacoalco’)” (“Introducción...” 22). Ahora bien, si lo fantástico provoca duda, miedo, temor, ¿cómo es posible que eso se produzca con mayor intensidad en un lugar donde, por lo propicio, las personas lo aceptarían como normal? Para este autor, estos espacios conforman un “dominio apartado en el que subsisten viejas tradiciones culturales y una predisposición pre-racional a la aceptación natural de lo prodigioso” (“La fantástica realidad...” 94). Si fuese como Soldevila pretende, estaríamos anulando el carácter fantástico de *Cuentos del reino secreto*, para adentrarnos en el terreno de lo maravilloso; pero como acabo de mostrar, los cuentos se ubican en León, una ciudad y una región que el autor presenta en su cotidianidad. Por tanto, coincido plenamente con David Roas cuando dice que adoptar este tipo de interpretación “supondría una naturalización de lo sobrenatural que llevaría a los *Cuentos del reino secreto* al ámbito de lo maravilloso, puesto que los fenómenos narrados no supondrían una transgresión del mundo representado en el texto” (“La persistencia...” 140), con lo que quedaría destruida la posible lectura-interpretación fantástica.

Además de los espacios en los que las acciones se desarrollan, tienen una gran importancia también los personajes a los que se da vida en los diferentes relatos. Y de la misma forma que los espacios ficcionales son representados con una técnica realista, los personajes reciben el tratamiento adecuado y pertinente para contribuir a la necesaria verosimilitud. Están creados de tal forma que aparecen como figuras con vida propia, con carácter, con personalidad. Muchos de ellos son personajes serios y reciben un tratamiento de respeto, como el contexto exige, ya que estamos ante situaciones críticas en un momento de la vida (*El nacimiento en el desván* o *El desierto*); otros cargan con un toque de ironía que invita al lector a una sonrisa (*El enemigo embotellado*, *Los de allá arriba*, *Genarín y el Gobernador*). Todos ellos bien definidos tanto por sus acciones como por sus diálogos, recurso éste utilizado de forma genial en algún relato como *Buscador de prodigios*. Las afirmaciones que Soldevila hace sobre lo “fantástico-maravilloso” de estos cuentos se fundamentan también en la actitud de los personajes ante los hechos sobrenaturales; unos personajes que reaccionan, según él, “con una aceptación absolutamente normal de su realidad [...] sin la menor reacción de duda ante la realidad de lo que les ocurre o de lo que a otros les sucede” (“Introducción” 18). No obstante, los personajes tienen un concepto sólido de la realidad, se sorprenden, sienten miedo ante los hechos vividos, dudan de lo que ven o simplemente no tienen más remedio, ante la duda, que aceptar lo irreal, tal y como le sucede al Abad de *La tropa perdida*, que “sentía una angustiosa ansiedad, ante aquella situación que, siendo del todo verdadera, era también del todo imposible” (198). Recordemos también al protagonista de *El nacimiento en el desván* en el momento en que el belén cobra vida: “Lo vio de reojo y quiso suponer que había sido una ilusión óptica [...] Retrocedió ante el inesperado descubrimiento y la sorpresa se convirtió rápidamente en miedo –un miedo frío que se le enredaba con fuerza en el cuerpo” (30). O la reacción del personaje de *El soñador* ante el fenómeno que observa en el valle: “Tardó unos instantes en comprender lo que contemplaban sus ojos y, cuando lo aceptó, sintió que toda su piel se contraía, como en el espeluzno de un resplido helado” (215). En el caso de los muchachos de *La casa de los dos portales*, ese espeluzno se manifiesta incluso físicamente y aparece descrito en el texto cuando uno de ellos regresa gritando tras descubrir que su casa no es su casa: “Publio venía corriendo con los brazos levantados en un gesto desmesurado. Le mirábamos acercarse llenos de angustia, a punto de gritar nosotros también y de levantar los brazos con idéntico pavor [...] El pelo se la había levantado y tenía las orejas rojas como tomates” (92). Tal vez la expresión del miedo de los personajes –de la que participa también el lector– esté representada de forma más explícita y constante en el cuento *Los valedores*, que es el único que utiliza la segunda persona como forma de autorreflexión del protagonista unos instantes antes de morir. El uso de esta segunda persona otorga al cuento un fuerte componente dramático, así como verosimilitud; este “tú” narrativo “funciona como una primera persona objetivada”

(Merino, *Ficción...* 161). En este caso, dos hombres y una mujer entran a la fuerza en un monasterio para robar las imágenes de madera allí guardadas; cuando están comenzando el expolio, las estatuas cobran vida y los tres personajes acaban muertos<sup>15</sup>. La última frase eleva de forma extraordinaria la tensión narrativa que ha ido creándose en las páginas anteriores hasta conseguir el clímax buscado: “Tú estás aquí trémulo, sin atreverte a volver la mirada, esperando el desenlace” (130). Una frase que concluye la narración, pero que, al mismo tiempo, permite y obliga al lector a pensar e imaginar ese “desenlace” final.

El miedo, sin embargo, no es el sentimiento presente en todos los *Cuentos del reino secreto*<sup>16</sup>. Los acontecimientos fantásticos, como queda dicho, causan en algunos personajes sorpresa, duda, incredulidad e incluso una cierta impotencia ante lo que parece la inexorable voluntad de los objetos, tal y como le sucede al protagonista de *El museo*. En este caso, los objetos acumulados en una vieja casona rural que el tío del protagonista tiene como museo parece que adquieren el poder de obligar a la persona a custodiar el “museo” por tiempo indeterminado. El mismo protagonista se da cuenta de ello cuando intenta abandonar la casa después de algunos años cuidando dichos objetos: “Percibí entonces dentro de mí una inesperada crispación [...] sentía mi mirada y mi presencia reclamadas desde el museo como una enorme voluntad que no estuviese dispuesta a dejarme partir” (147). Y esa sensación que él atribuye a una alteración psicológica tendrá que admitirla y reconocerla como algo diferente: “luego iría comprendiendo que aquella impresión, la de estar atrapado en el ámbito de un poder arcano que no me permitía alejarme, no era una simple fantasía” (148). Efectivamente, no es miedo lo que este personaje siente, sino duda y aceptación resignada ante lo que no puede evitar y que entendemos como algo fantástico, porque los objetos no tienen poderes, son inanimados en nuestra realidad cotidiana<sup>17</sup>.

Por otra parte, es necesario señalar que la ausencia del miedo, motivo típico de los relatos fantásticos clásicos, no implica, en modo alguno, la pérdida del carácter fantástico de estos cuentos. Puede afirmarse, de hecho, que el miedo no es, en la actualidad, un elemento definitorio del género. Después de Poe, uno de los autores más prestigiosos de este tipo de literatura ha sido Julio Cortázar. La influencia del mismo en *Cuentos del reino secreto* de José María Merino es perceptible fundamentalmente en dos de los aspectos que definen su poética; a saber, el *modus operandi* y la *intención*. En cuanto al primer aspecto, dicha influencia se percibe en la elaboración de algunos ambientes, a partir de la idea cortazariana de que lo sobrenatural puede suceder en cualquier lugar y momento, sin necesidad de que haya un espacio o un tiempo más o menos *propicio*. Por lo tanto, lo fantástico aparece en los relatos de Merino, normalmente, de forma abrupta, sin premoniciones o avisos, aunque suele estar precedido, a diferencia de los cuentos del escritor argentino, por la descripción de una atmósfera determinada, que recibe un tratamiento específico para ayudar a crear un clima de tensión que propicie la verosimilitud, co-

mo sucede, por ejemplo, en *El acompañante*, *El desertor* o *La casa de los dos portales*. El comienzo “ex abrupto” del relato, la presencia inmediata de un elemento *misterioso* (un extraño personaje, una vieja casona), la vuelta al pasado para narrar el núcleo del cuento en cuyo transcurrir se van acumulando acontecimientos (una historia de amor frustrada, la visita clandestina a la casona), el hecho de que el narrador vaya dando pequeñas pistas sobre los acontecimientos futuros —que se perciben, en una primera lectura, de forma casi inconsciente—... son algunos de los recursos que el autor utiliza para captar la atención del lector desde las primeras líneas, para conducirlo, inexorablemente, hacia el final fantástico a través de un ambiente cada vez más tenso que suele resolverse, en muchos casos, en las últimas frases. Frente a la aparente *normalidad* con la que el hecho sobrenatural o insólito sucede en lo fantástico —*neofantástico*, según Alazraki<sup>18</sup>— de Cortázar (y que puede conducir, en algunos casos, a lo “maravilloso”), en *Cuentos del reino secreto* se crea dicha atmósfera de tensión sin salir —aunque la narración pueda alejarse— del mundo real, lo que permite la credibilidad de lo imposible. Aun reconociendo su influencia, Merino difiere de Cortázar en *la concepción de la realidad*. En los mundos ficticios que aparecen en *Cuentos del reino secreto*, la realidad —aunque no llegue a ser definida ni delimitada claramente— sí se presenta como algo sólido. No se trata de mundos *extraños* ni propicios a lo fantástico, sino de ambientes y espacios del ámbito cotidiano; es decir, lo insólito se presenta en Merino en un mundo ficcional completamente mimético, rompiendo el mundo lógico y produciendo una ruptura en él. Mientras que el concepto de lo neofantástico se sustenta en una concepción relativa del mundo que nos rodea.

En relación al segundo aspecto mencionado, la *intención*, los cuentos de Merino no transmiten, como acabo de señalar, el miedo y el terror propios de lo fantástico clásico (salvo alguna excepción), sino que provocan más extrañeza que miedo, más inquietud que pavor. Asimismo, en ocasiones, el guiño humorístico y la ironía —típicos de la obra de Julio Cortázar— que aparecen en algunos de los *Cuentos del reino secreto* eliminan, prácticamente, el factor miedo; como sucede en *Los de allá arriba*, *El enemigo embotellado* o *Genarín y el Gobernador*. Sin embargo, no se menoscaba por ello el carácter fantástico de los textos; así como tampoco se pierde la seriedad con la que el narrador trata el asunto del cuento. El autor no se ríe de los personajes o de lo que sucede, sino que el humor proviene de los mismos acontecimientos, de las actitudes de los personajes:

Si el escritor cree firmemente en lo fantástico, en ese cuento, aunque haga un guiño para que el lector sonría, sí funciona lo fantástico. Es decir, es una cuestión de toma de conciencia del escritor [...] mi cuento de humor sobre los duendes de la catedral, *Los de allá arriba*, lo escribí desde la pretensión de la verosimilitud [...] Es un cuento de humor, pero mientras lo escribía, intentaba reconstruir verosimilmente la posibilidad de que esos seres invisibles existan en lo alto de la catedral<sup>19</sup>.

Finalmente, en relación al tratamiento de lo fantástico en general, *Cuentos del reino secreto* ofrece una propuesta de fusión de elementos clásicos y modernos. Queda comprobado que una característica común y fundamental en los relatos es la presencia de lo fantástico en espacios completamente miméticos y que tienen un referente real, el espacio geográfico del Noroeste español; en estos espacios, los elementos sobrenaturales (en muchos casos con una tipología cercana a la de la novela gótica y romántica) irrumpen de forma súbita, rompiendo las leyes lógicas que sustentan la realidad. Esta concepción de lo fantástico es una influencia que proviene de lo fantástico clásico (Hoffmann, Maupassant, Poe), y que acompaña al género desde el Romanticismo, manteniéndose y recreándose a lo largo del siglo XX. Asimismo, existe una clara influencia de lo neofantástico, por un lado, en la irrupción súbita de lo fantástico y, por otro, en la ausencia del miedo como elemento caracterizador y la presencia del humor. En relación a los elementos de la panoplia fantástica, en *Cuentos del reino secreto*, aparecen los mismos de lo fantástico clásico: fantasmas, vampiros, almas en pena, personas que sufren metamorfosis fantasmales, entes fruto de la llamada Maldad Primordial; saltos en el tiempo, tiempos circulares, tiempos y espacios paralelos, sueños perturbadores; objetos que caen del cielo o tienen poderes sobrenaturales; caserones viejos, cementerios, iglesias y monasterios abandonados (Merino, *Ficción...* 91)...; aunque no se llega a las exageraciones de la novela gótica, que *desnaturalizan* el elemento fantástico y propician la pérdida de la verosimilitud, ni se trivializan hasta el punto de parecer totalmente inocuos, como sucede en lo neofantástico.

Gracias a la convivencia armónica de lo fantástico clásico y los recursos de autores más modernos como Cortázar, José María Merino consigue transformar el cuento fantástico y darle un aire de excepcional renovación, mostrando así una gran originalidad creadora.

En definitiva, el “reino secreto” de José María Merino es un reino de este mundo, con sus mismas leyes y restricciones, perturbado repentinamente por la aparición del elemento fantástico. El hecho de que los espacios ficcionales de estos cuentos sean completamente realistas es una de las características fundamentales para que la ruptura con las leyes de lo que consideramos normal y lógico se produzca de forma evidente y, de este modo, lo fantástico adquiera mayor intensidad, provocando el efecto deseado (miedo, sorpresa, perplejidad...), tanto en los personajes como en el lector. José María Merino consigue resolver la aparente paradoja de la literatura fantástica: el maridaje de mimesis y fantasía, unidos para lograr que lo fantástico se inserte de forma verosímil en un mundo “real”.

## NOTAS

<sup>1</sup> Blanco White tradujo y editó en inglés dos *exemplos* del *Conde Lucanor*: el de don Illán y su discípulo el deán de Santiago y el del conde don Rodrigo el Franco, considerados por algunos críticos co-

mo antecedentes de la literatura fantástica. También se debe a él uno de los primeros artículos románticos reivindicando la imaginación literaria: “Sobre el placer de las imaginaciones verosímiles”. *Apud* Vicente Llorens, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989, 2ª ed.

<sup>2</sup> *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972 sigue siendo una obra indispensable para todos los estudiosos interesados por el tema.

Barrenechea tiene varios artículos de gran interés: “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972), en *Revista Iberoamericana*, 80: 391-403; “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género” (1980), en *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*, Madrid, 1980: 11-9, y “El género fantástico entre los códigos y los contextos” (1991), en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela. 75-81.

Antonio Risco está considerado uno de los críticos españoles más importantes de la literatura fantástica. Véanse sus trabajos: *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982 y *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987.

Juan Herrero Cecilia, en *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, hace un recorrido por los orígenes del género fantástico y estudia las cuestiones teóricas más importantes sobre el mismo.

David Roas es editor de *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, 2001, obra en la que, además de una interesantísima introducción, se recogen varios artículos teóricos de diferentes autores. Ha publicado el libro *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002 y *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mírabel, 2006.

<sup>3</sup> Algunos estudiosos, al plantear el origen de lo fantástico, retroceden a la época de Homero, Luciano de Samósata, Apuleyo, don Juan Manuel... y a obras como *Las mil y una noches* o *El bestiario medieval*. Francisco González Castro es uno de los críticos que mantiene que la literatura fantástica tiene su origen en la antigüedad y llega a la conclusión de que aquello que en los orígenes “se concibió como fantástico, sigue siendo fantástico hoy en día”, y esa evolución sufrida demuestra que “lo fantástico literario no ha cambiado de forma, repetida a lo largo del tiempo; sino que su relación con los seres humanos ha sufrido alteraciones de acuerdo con las revoluciones y cambios epistemológicos que han afectado a la humanidad”; en *Las relaciones insólitas: literatura fantástica española del siglo XX*, Madrid, Pliegos, 1996. 9. También H. P. Lovecraft piensa de este modo: “Como es lógico esperar de un género tan estrechamente relacionado con las emociones primitivas, el cuento de horror es tan viejo como el pensamiento y el lenguaje humanos”, *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza, 2002. 13.

<sup>4</sup> *Vid.* a este respecto la introducción de David Roas a *Teorías de lo fantástico*, pp. 7-44. Y el artículo de José Luis Martín Nogales: “Evolución del cuento fantástico español”, en *Lucanor* 14: 11-21. Este número de la revista *Lucanor* está dedicado enteramente al cuento fantástico. Asimismo, Jaime Pont es editor de un volumen que recoge artículos crítico-teóricos que analizan textos fantásticos decimonónicos: *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, 1997.

<sup>5</sup> *Vid.* “Sobre los antecedentes literarios del género fantástico y la formación de la estética de lo fantástico moderno en la literatura europea de la época del romanticismo”, en Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico*. 32-50; y Montserrat Trancón Lagunas: “Modelos estructurales del cuento fantástico en la prensa romántica madrileña”, *Lucanor*, 9: 91-117. De igual manera, Remo Ceserani dedica un capítulo de su libro *Lo fantástico*, Visor, 1999 al estudio de los orígenes de lo fantástico y su formación como género en el siglo XIX: “Las raíces históricas de lo fantástico”, pp. 129-150.

<sup>6</sup> La importancia que la literatura, la palabra, tiene para Merino es patente en toda su obra. Y es que el lenguaje y nuestra capacidad narrativa es para el autor una llave hacia el conocimiento e incluso aporta las claves para entender la realidad: “...descubrí que todas las formas narrativas eran mensa-

jes que, procediendo de aquella realidad exterior, me daban claves para establecer con ella ciertos enlaces de comprensión, y que incluso me ayudaban a aceptarla”, “Prólogo” a *50 cuentos y una fábula*, p. 11.

<sup>7</sup> En este volumen se recoge la narrativa breve del autor de 1982 a 1997.

<sup>8</sup> José María Merino: “En mi caso, la escritura de cuentos [...] me sirve para establecer con toda libertad una comunicación profunda entre el aparente sosiego de las cosas de cada día con los diferentes acechos que amenazan destruirlo o al menos desequilibrarlo y modificarlo. En el cuento me entrego decididamente a la tentación de lo imposible. En consecuencia, creo que casi todos mis cuentos pudieran adscribirse al género fantástico” (“El narrador narrado” 22).

<sup>9</sup> Ese “agobio realista” hace referencia a la época de los años cincuenta y sesenta, en los que impera el realismo: “Lo que sí quiero recordar es que los ángeles de la culpa, que entonces tanto nos acuciaban, llegaron casi a convencerme de que mi gusto por lo fantástico [...] debía ser pospuesto, e incluso apartado, si quería conseguir un talante literario políticamente adulto y civil y estéticamente aceptable. Por esa vía, casi sacrificial, me entregué como lector a la fe realista y a un sentido del *compromiso* que consistía en entender la literatura al servicio de la política, y llegué a leer los relatos y las novelas –y otros textos– más monótonos y menos estimulantes de mi vida” (14).

<sup>10</sup> Vid. José María Merino, *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004. 85-95. Según José María Merino, el rótulo de realismo fantástico “me parece que es el concepto preciso y a partir de ahí lo adoptaré, pues, como una de las maneras más exactas de calificar mis cuentos”. Francisco Manuel Gómez Domingo. “José María Merino: el realismo fantástico”, *Ínsula*. [Entrevista en prensa].

<sup>11</sup> Ya explorado, en todo caso, desde el Romanticismo. No olvidemos la creación de *Frankenstein* por Mary Shelley.

<sup>12</sup> Cuenta la leyenda que Pigmalión, rey de Chipre, labró una estatua de mujer de la que se enamoró y con la que se casó después de que Afrodita le diese vida. Prosper Mérimée reelabora el mito en *La Venus de Ille* (1837), transformándolo en un clásico del género fantástico. George Bernard Shaw escribe una comedia con el título de *Pygmalion* (1912); Manuel Vázquez Montalbán publica también otro *Pigmalión* en 1973, y Carlos Fuentes, en *Chac Mool*, retoma la historia, abriendo nuevas posibilidades interpretativas. El tema de lo animado/inanimado está muy presente en la literatura fantástica (*Teorías de lo fantástico* 164). Este aspecto aparece en otros cuentos de Merino como *Los valedores*, *El museo* y *El anillo judío*.

<sup>13</sup> A partir de ahora, las páginas se citarán de acuerdo con esta edición.

<sup>14</sup> Me refiero a estudiosos de la obra de José María Merino como Ignacio Soldevila o Antonio Candau.

<sup>15</sup> La estatua que cobra vida para vengar un delito o ultraje es el tema de *El beso* de Bécquer. Vid. *Lezendas*, ed. de Pascual Izquierdo, Madrid, Cátedra, 1990, 7ª ed. 347-62.

<sup>16</sup> Escritores como Lovecraft piensan que el miedo es uno de los elementos esenciales en la literatura fantástica, ya que la conciben como “literatura de horror” o de terror cósmico. A este respecto es interesante el libro de Lovecraft: *El horror en la literatura*, sobre todo la “Introducción”, en la que se señalan algunas de las características inherentes al género.

<sup>17</sup> En relación al vínculo que se establece entre el espacio y los objetos que en él aparecen, Natalia Álvarez Méndez señala que éstos últimos ayudan a organizar el espacio novelesco y que su función “se potencia todavía más cuando cobran vida dejando de ser formas inertes” (56), como hemos visto que sucede en *El nacimiento en el desván* y en *Los valedores*. En el caso de *El museo* y de *El anillo judío*, los objetos no cobran vida propia, pero sí adquieren una gran importancia y se transforman en protagonistas del cuento, y es que “los objetos no tendrían tanto contenido significativo si no fuera por su intensa relación con sus dueños, ya que son ellos los que les dan vida al poseerlos y utilizarlos [...] pues el objeto que no es poseído por alguien deja de existir” (Álvarez 56).

<sup>18</sup> Vid. Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983; y “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Mester*, XIX, 2, 1990: 20-33. Recogido en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. 265-82.

<sup>19</sup> Para Merino, efectivamente, dos elementos en apariencia disonantes como lo fantástico y el humor pueden perfectamente convivir: “He leído que algún crítico afirma que es imposible mezclar lo fantástico y el humor. Yo creo que no, que es un error, porque lo fantástico, lo inquietante, no tiene por qué producir sólo desazón y miedo. No estoy de acuerdo con esos críticos y creo que se puede conjugar perfectamente, pero siempre que tú creas en el cuento. [...] me he dado cuenta de que el problema de los españoles al escribir fantasía es que parece que nunca nos lo hemos tomado en serio. Clarín, que escribió cuentos preciosos, tiene un cuento de Adán y Eva en el que el mundo desaparece y es un cuento fantástico estupendo, pero el autor no se lo cree. En este caso, si el humor sirve para reírte del cuento que escribes, desde luego no puede haber componente fantástico [...] Es, en definitiva, un problema de la actitud o mirada que el escritor tiene ante el texto”. Francisco Manuel Gómez Domingo. “José María Merino: el realismo fantástico”, *Ínsula*. [Entrevista en prensa].

## BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- . “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester* 19. 2 (1990): 20-33.
- Álvarez Méndez, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002.
- Candau, Antonio. *La obra narrativa de José María Merino*. León: Diputación Provincial de León, 1992.
- Campra, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 153-91.
- . “Fantástico y sintaxis narrativa”. *Río de la Plata* 1 (1985): 95-111.
- Cesarani, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999.
- Fernández Cubas, Cristina. “En China, donde viven los chinos”. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Bécerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006. 21-6.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Lovecraft, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza, 2002.
- Merino, José María. *50 cuentos y una fábula*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- . *La casa de los dos portales y otros cuentos*. Barcelona: Octaedro, 1999.
- . *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- . “Reflexión sobre mi narrativa a la luz del Quijote”. *Cuadernos de narrativa* 1 (1996): 67-93.
- . “El narrador narrado”. *Cuadernos de narrativa* 6 (2002): 9-24.
- Riera, Carmen. “José María Merino, como en sí mismo al fin”. *Cuadernos de narrativa* 6 (2002): 25-39.
- Risco, Antonio. *Literatura fantástica en lengua española*. Madrid: Taurus, 1987.
- Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Visor Libros, 2001.

- . *Hoffmann en España. Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- . *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel, 2006.
- . “La persistencia de lo cotidiano. Verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino”. *Cuadernos de narrativa* 6 (2002): 133-47.
- Rosenblat, María Luisa. “Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento”. *Del cuento y sus alrededores*. Ed. Carlos Pacheco y Luis Barrera. Caracas: Monte Ávila, 1997. 225-45.
- Soldevila Durante, Ignacio. “La fantástica realidad. La trayectoria narrativa de José María Merino y sus relatos breves”. *España Contemporánea*, 9.2 (1996): 89-106.
- . “Introducción”. *La casa de los dos portales y otros cuentos*. Barcelona: Octaedro, 1999. 7-60.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.