



ASSUNTA POLIZZI

Università degli Studi di Palermo
assunta.polizzi@unipa.it

VISIONES DE LA REALIDAD Y DISPOSITIVOS DISCURSIVOS EN LA TRAMA OCULTA DE JOSÉ MARÍA MERINO

Resumen

La trama oculta se propone como una *summa* de modalidades, perspectivas, recursos narrativos dentro del género del cuento. El libro se presenta como una estructura organizada alrededor de núcleos temáticos y de dispositivos discursivos que confluyen en un desvelarse del laboratorio poético del escritor. La obra ofrece la posibilidad de investigar, y éste es el intento de este estudio, dentro de las coordenadas fragmentadas y múltiples de la colección de cuentos, y precisamente en los mecanismos de trasvase de la realidad referencial desde un lado del espejo de papel al otro lado de la ficción.

Abstract

La trama oculta presents a *summa* of modalities, perspectives, narrative resources within the genre of the short story. The book is presented as a structure organized around thematic cores and discursive devices, which come together in a revelation of the poetic laboratory of the writer. The work offers the possibility to investigate, and this is the intent of this study, within the fragmented and multiple coordinates of the collection of stories, and precisely in the mechanisms of transfer of the referential reality from one side of the paper mirror to the other side of fiction.

“En la literatura se vierte la vida, disfrazándose en formas de tramas que, paradójicamente, la hacen claramente reconocible”¹.

El volumen que publica José María Merino en 2014, *La trama oculta. Cuentos de los dos lados con una silva mínima*, se propone – en las mismas palabras de presentación – como una *summa* de modalidades, de perspectivas, de recursos narrativos, todos adscribibles, en general, al

¹ J. M. Merino, *La trama oculta*, Madrid, Páginas de espuma, 2014, p. 38. Con referencia a las citas de *La trama oculta*, se indicará solo el número de página entre paréntesis en el texto.

universo literario del escritor del “Grupo leonés”, según la crítica a menudo ha ido enfocando y analizando². Un “arca de Noé” (109) se define el libro en el primer paratexto que el lector encuentra, y parece proponerse como una recolección de los variados modos narrativos que Merino ha ido practicando en su narrativa breve:

En el caso de los cuentos del presente libro, y a estas alturas de la vida y de la escritura, quise componer una colección que recogiese todas mis “modalidades cuentísticas”, es decir, en la que estuviesen presentadas las diversas especies de los cuentos que me han venido interesando como autor desde hace tantos años. (9)

Sin embargo, hay algo más. De hecho, el libro se convierte en una estructura organizada alrededor de núcleos temáticos y de dispositivos discursivos que confluyen en un desvelarse del laboratorio poético del escritor. Además, en su conjunto, el texto pone al descubierto los enlaces metafictivos de la materia narrada, al introducirse cada cuento a través de una serie de elementos supuestamente autobiográficos. Al desvelarse de la trama, que facilita una lectura referencial de las narraciones, sigue ocultándose problemática y proficuamente el mecanismo, el paradigma discursivo que subyace a procesos de construcciones – incluso fantásticas – de mundos posibles y visiones de la realidad. Se trata de un ulterior juego de espejos en la escritura de José María Merino³, y, sin em-

² Dentro de una bibliografía sobre el escritor leonés ya muy amplia, véase, por ejemplo: E. M. Larequi García, *Sueño, imaginación, ficción. Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino*, en “ALEC”, 13, 1988, pp. 225-247; A. Candau, *La obra narrativa de José María Merino*, León, Diputación Provincial de León, 1992; Á. Encinar, K. M. Glenn, *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, León, Edilesa, 2000; I. Andrés-Suárez, A. Casas, *José María Merino, “Cuadernos de narrativa”*, Universidad de Neuchâtel, Arco/Libros, Neuchâtel/Madrid 2005; C. Chan Lee, *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005; Á. Encinar, A. Casas, *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Madrid, Cátedra, 2017; A. Casas, Á. Encinar, *El gran Fabulador. La obra narrativa de José María Merino*, Madrid, Visor, 2018.

³ De aquí parten los escasos estudios sobre *La trama oculta* que se han encontrado y consultado: los artículos Á. Encinar, *Experiencias decisivas y miradas epifánicas en La cabeza en llamas y La trama oculta*; P. García, *Lugares de la memoria y memorias del lugar en La trama oculta* (*José María Merino*, 2014), los dos en Á. Encinar, A. Casas, *El arte de contar*, op.cit., pp. 203-216; 217-231; y el reciente artículo que trata en parte de esta obra: B. Mateos Blanco, *De La glorieta de los fugitivos a las Aventuras e invenciones del profesor Souto: intertextualidad e intratextualidad en los microrrelatos de José María Merino*, en “Artifara”, 20, 1, 2020, pp. 47-57.

bargo – en su peculiaridad – la obra ofrece la posibilidad de investigar – dentro de las coordenadas fragmentadas y múltiples de la colección de cuentos – precisamente en los mecanismos de trasvase de la realidad referencial desde un lado del espejo de papel al otro lado de la ficción.

La colección de cuentos se revela a partir de la organización general de la materia narrativa, la cual está dirigida a un lector siempre acompañado por una voz autoreferencial – el reflejo del autor demiurgo – a través de los andamios de la macroestructura del texto en su totalidad. Además, a esta voz se suma una ulterior proyección de la emisión autorial, dentro del tejido de las páginas de cada unidad narrativa, es decir de cada conjunto de relatos. De esta forma, la dimensión entera del acto narrativo, lo narrado, los personajes y el lector pueden habitar entre lo real y lo imaginario, entre ‘este’ y ‘aquel lado’, como ámbitos de lo verosímil. En cuanto sistema que se instala, en todo caso, en la escritura ‘ego-literaria’, en la teoría de Philippe Forest⁴, es posible definir también *La trama oculta* como un texto en el cual el autor hace de su Yo el lugar vacío de la inquietante disolución de cada colectiva certidumbre acerca de lo real. En este mismo espacio, se instalaría supuestamente también la autoficción⁵, dentro de los ámbitos literarios actuales con actos enunciativos autorreferenciales, que incluyen también la Autobiografía y la Memoria. Y Forest precisa:

Distinguerai ego-letteratura, autofiction e romanzo dell’Io, considerandoli tre stati del processo di spersonalizzazione nel quale il reale si fa sentire con sempre maggior forza all’interno della finzione narrativa. Nelle forme meno meditate dell’ego-letteratura, l’Io si presenta come una realtà (biografica, psicologica, sociologica, ecc.) di cui testimonianze, documenti, racconti di vita esprimono l’oggettività anteriore a qualsiasi atto di scrittura. Con l’autofiction (almeno quando fonde autenticamente progetto autobiografico e progetto romanzesco), ques-

⁴ P. Forest, *Il romanzo, l’io*, Milano, RCS, 2004.

⁵ La definición que de la autoficción formula Daniele Giglioli, al estudiar la narrativa del nuevo milenio, resulta sintéticamente proficua: “I romanzi storici, diceva Manzoni, sono ‘composizioni misti di storia e d’invenzione’. Ma sarebbe difficile trovare una formula più efficace per definire l’altra branca della letteratura dell’estremo: l’autofinzione, stella polare della vasta galassia della non fiction, nebulosa dai confini incerti, cangianti e scontornati, com’è inevitabile per un concetto che si definisce attraverso ciò che nega, la letteratura d’invenzione, la funzionalità esibita e socialmente sanzionata del romanzo nelle sue varie incarnazioni”. D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 52.

ta realtà dell'Io è sentita (o sospettata) come finzione. Ma è soltanto con il romanzo dell'Io che il gioco tra realtà e finzione, anziché rinchiudere la letteratura nel cerchio del solipsismo, fa dell'Io il supporto necessario per un'esperienza da cui il soggetto si assenta per lasciare che il romanzo risponda all'appello esclusivo dell'impossibile reale.⁶

Tres macro-partes vertebran *La trama oculta*: las dos primeras, tituladas "De este lado" y "De aquel lado", cada una con diez cuentos, y una parte tercera, "Silva mínima", que presenta 15 narraciones (mejor 16, luego se explicará) de variada medida, aunque en la mayoría de los casos se pueden atribuir a una "tripulación de minicuentos", en las palabras introductorias (259). La primera y la segunda parte están definidas en ese primer paratexto a partir de perspectivas: "una mirada predominantemente realista" (9) agrupa los relatos de una, mientras que "lo fantástico – y hasta lo futurista" (10) funde los de la otra. Sus títulos, evocativamente deícticos ('este', 'aquel'), aluden a un eje/limen central marcando un espacio conceptual vinculado a la metáfora del espejo, como frontera/umbral entre visiones del mundo o entre fases de ensimismamiento – *mise en abyme* – del yo sujeto que se hace objeto mirado por los ojos de ese mismo sujeto. Los demostrativos 'este' y 'aquel', en todo caso, sitúan con precisión al narrador y al lector en el comfortable 'aquí' de la realidad; mientras que lejos, en un más allá fantástico o irracional, se dirige la atrevida mirada de los dos, como a acompañar la palabra narrada, con curiosidad, hacia la otra 'orilla' de la escritura, del mundo y del ser. En la última parte, que recogería la 'tercera mirada', se introduce el concepto de 'caos' relacionado con la composición lírica de la silva –alternancia desordenada de heptasílabos y endecasílabos. Parece aludirse así a un cierre irónico y, desde luego, a una llamada de atención. Se intentaría romper con la supuesta compactibilidad de la unidad/libro constituida por fragmentos/núcleos narrativos absolutamente acabados cada uno de ellos en sí y, en realidad, capaces de vida autónoma. Un caos ordenado, por lo tanto, vital hasta el final y provechoso, dentro de la continua labor metafictiva con la cual la obra literaria de Merino sigue identificándose, y como posible modelo epistemológico del conocimiento del mundo y del ser en ese mundo. "La unidad en la narrativa

⁶ P. Forest, *op. cit.*, pp. 40-41.

de Merino – opina oportunamente Holloway⁷ – surge del enlace entre el mito y la metaficción, y de cómo ambos intervienen en la representación del sujeto humano contemporáneo”.

Las partes paratextuales, y más aún las introducciones a los relatos, mantienen el mismo foco narrativo sin dejar nunca la autodiégesis y el absoluto protagonismo del sujeto autorreferencial. Además de producir en el lector la funcional atribución al autor real, a José María Merino, estas porciones de textos, diseminadas ordenadamente a introducir los relatos a lo largo del libro entero – así como diferenciadas a través del uso de la cursiva –, hacen patente su relevante función de cohesión respecto a todas las unidades narrativas, que van a confluir en una estructura compacta. La voz del yo, tan llamativamente autobiográfica, influye en la recepción del lector, el cual naturalmente es llevado a percibir la verosimilitud de lo narrado ya que está presentado en relación con experiencias vivenciales de ese yo, llamativamente repletas de datos que se pueden vincular al oficio de la escritura literaria. Además, se le va desvelando el taller poético – todo el proceso creativo y productivo – como dándole la posibilidad de situarse voyerísticamente en el umbral entre el aquí del espejo junto al autor y el allá de la verdad narrada y de los personajes de las habitan. Unos ejemplos:

En el cuento siguiente [“El último viaje”], y aprovechando el escenario del ferrocarril, además de homenajear a unos cuantos poetas admirados y recordar espacios que yo he recorrido en tren, me propuse también que lo más dramático de la historia estuviese medio velado y que la peculiar sabiduría poética del personaje anciano sirviese de consuelo a sus sentimientos... Y ahora me doy cuenta de que todos estos cuentos están cargados de sombras de recuerdos personales que tienen que ver con el tiempo de mis años [...]. (65)

El cuento que presento a continuación tiene mucho que ver con mi gusto por el mundo submarino, que se inició cuando era muy joven y que jamás he perdido [...]. (119)

En muchas de las ciudades que visito encuentro el embrión de algún cuento, pero pocas veces lo dejo germinar, porque el regreso a casa suele llevar consigo la vuelta a la costumbre y al olvido.⁸ (165)

⁷ V. Holloway, *El postmodernismo y otras tendencias en la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 291.

⁸ La cursiva, cuando no determinada por otra necesidad tipográfica, está en el texto.

De esta forma, todas las unidades acabadas de los relatos se aglutinan como partes de un texto total, aunque parcelado, en la dimensión de la memoria autorreferencial. La autobiografía, así, podría considerarse “no como reproducción de una vida sino como un acto que es a la vez discursivo, intertextual, retórico y, fundamentalmente, ético”⁹. De hecho, superando la precariedad del sujeto del relato testimonial en las soluciones literarias modernas y postmodernas, la vertiente ‘hipermoderna’ de la cultura, a partir de los años Noventa, revela un sujeto que vuelve a ‘apoderarse’ de la palabra y de la posibilidad de conocimiento de sí mismo y del mundo con ella relacionado, y se sitúa en un espacio intermedio entre lo no fictivo y lo fictivo, entre la narración autoeferencial reconocible por el lector y la narración hasta fantástica de acontecimientos verosímiles. Lo explica, por ejemplo, Donnarumma¹⁰, al decir que:

L’io posto a fondamento della scrittura testimoniale è precario, instabile, dubitoso, ma tenace. La strada percorsa dagli scrittori ipermoderni è dunque opposta sia a quella modernista (dove il problema era appunto disarcionare l’io, abbassandolo o disgregandolo), sia a quella postmoderna (che proclamava, invece, la morte del soggetto e dell’autore). In questo senso, la scrittura testimoniale non può essere ridotta in alcun modo alle pratiche derealizzanti postmoderne (poiché la desoggettivazione è solo un momento della testimonianza, che prevede pure la soggettivazione) e neppure al modernismo, che invece ha combattuto contro l’io battaglie senza numero. È in effetti questo che la cultura ipermoderna registra, e per cui molta filosofia contemporanea lavora: la riabilitazione del soggetto. (31)

El estudioso, por lo tanto, constata que la escritura testimonial de los autores hipermodernos se aleja bien de la praxis modernista bien de la *derealizante* postmoderna, puesto que la de-sujetivización de la escritura autobiográfica – que descompone y cuestiona el yo hasta llegar a la autoficción en los textos de la segunda mitad del siglo XX – vuelve a centrarse – a partir de las últimas décadas – en la re-habilitación del sujeto y en la autoridad de su palabra y de su mirada.

⁹ Á. G. Loureiro, *Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible*, in “Anales de la literatura española”, 14, 2000-2001, pp. 135-150.

¹⁰ R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi di congedo dal postmodernismo*, in “Allegoria 64”, XXIII, 64, 2011, pp. 15-50.

Teniendo en cuenta estos conceptos, la tradicional fórmula de la colección de cuentos se reestructura en *La trama oculta* como una novela – es decir como un texto más bien unitario y compacto, por lo menos en la percepción del lector – constituida por las diferentes experiencias del mismo sujeto que las ordena y las relata en porciones autónomas, las cuales – al mismo tiempo – son partes de un todo reconocible en cuanto hilvanado a partir de la presencia de un sujeto emisor asimilable a la praxis autorreferencial y, por lo tanto, a la voz autodiegética autorial. Por lo tanto, *La trama oculta* se ofrece como ejemplo de esa hibridez de modelos formales, también relevada por la crítica al estudiar las implicaciones del sujeto en la biografía de las últimas décadas:

[...] amplio abanico de posibilidades que va de la creatividad estilizadora hasta el tratamiento novelesco de la materia biográfica – fruto de la síntesis de dos opuestos tradicionales como la historia y la ficción. [...] también la invasión entre discursos afines (crónicas, semblanzas, retratos, etc.) está complicando el panorama de los géneros referenciales al desfigurar los modelos canónicos impidiendo la nítida clasificación textual¹¹.

Siguiendo en el análisis, más allá, o más acá de ‘tramas’ – aunque ‘ocultas’ – la obra se estructura enfocando la cuestión de los ‘modos’ narrativos, los cuales, en el intento reiterado de superar la tradicional clasificación en géneros en el magma de los textos que la historia literaria ha ido produciendo, se corresponderían con ‘constantes’ fuertemente connotadas y que permitirían al lector/espectador reconocer y relacionarse con la obra que se presenta en sus manos o delante de sus ojos. Como es sabido, en *Anatomy of Criticism*, Frye, recuperando los postulados aristotélicos acerca de la relación de superioridad o inferioridad entre los protagonistas literarios y los hombres – expone su teoría de los ‘modos’, centrándose en la figura del héroe y llegando a concluir que en la literatura se han desarrollado cinco ‘modos’, que, a la vez, pueden recoger en sí lo trágico o lo cómico, lo enciclopédico y lo episódico. En el orden: el ‘mítico-épico’ en época clásica, el ‘romance’, en la

¹¹ A. Molero de la Iglesia, *Los sujetos literarios de la creación biográfica*, in José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbaj, *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor, 1998, pp. 525-536.

Edad Media, el 'mimético alto' en el Romanticismo, el 'mimético bajo' en el Naturalismo y el 'irónico' en el siglo XX. Más sintéticamente, del modo épico de la Antigüedad, pasando por el lírico y el novelesco de la modernidad, se culminaría en el modo irónico postmoderno. Como un ulterior desarrollo de la teoría de Frye, se podría proponer aquí el modo 'hipermimético', el cual se correspondería con un replanteamiento del modo realístico. De naturaleza mucho más amplia respecto al modo practicado en el Realismo/Naturalismo decimonónico, se observaría a partir de un reposicionamiento híbrido del yo sujeto 're-habilitado', entre discursos textuales multiperspécticos y umbrales entre mundos.

La teoría 'tetraédrica', que temprana y metafictivamente expone el protagonista meriniano de la novela *La orilla oscura* (1985), parece ya preconizar este concepto, si relacionamos la idea del yo autorreferencial con la función cohesiva de las superficies del tetraedro que juntan en sus ángulos lados en sí independientes:

[...] mi libro respondía a un esquema tetraédrico [...]. Uno de los dos lados, precisamente el que servía de base, era el lugar en el que sucedían los hechos [...]. Los otros tres lados estaban formados por tres personajes [...]. En realidad, eran tres historias en apariencia independientes, ajenas, pero yo había intentado que hubiese entre ellas una mínima, pero imprescindible relación, del mismo modo que las superficies del tetraedro se unen en sus aristas y en sus ángulos [...]¹².

En *La trama oculta*, los ejes modales emblemáticos, puesto que patentemente citados por el yo-sujeto arquitecto de la obra en el paratexto, son el modo mimético-realista y el modo fantástico. Profundizando en los respectivos conceptos, deberíamos por lo menos centrarnos en el debate contemporáneo sobre 'mímesis' que ha cuestionado profundamente el concepto tradicional de realismo. Asumiendo que el verosímil es una categoría histórica muy mutable y estrictamente vinculada al sentido de lo real que los lectores de cada época reconocen en el texto, ya Barthes¹³ pone énfasis en el 'operador realístico' o Genette¹⁴ en su 'connotador de

¹² J. M. Merino, *La orilla oscura*, Madrid, Alfaguara, 1985, p. 155.

¹³ Cf. R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in "Communications", 8, 1, 1966, pp. 1-27.

¹⁴ Cf. G. Genette, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

mímesis', producido por un detalle aparentemente superfluo y abandonado a lo largo de la narración y que, proficuamente, va a producir un 'efecto de realidad' en el lector al reconocerle posible como dentro del flujo complejo y totalizante de la realidad, que él mismo experimenta de este lado del espejo. Y así, más allá de las convenciones clásicas, la descripción en la escritura realista del siglo XIX va introduciendo la realidad referencial en su conjunto en el texto – como transvasándola en la narración – con la finalidad de hacerla 'creíble' para el lector. Sin embargo, con Pavel¹⁵ se pone énfasis en la extrema labilidad de las fronteras entre lo realísticamente literario y la realidad, puesto que están históricamente determinadas por las diferentes percepciones de la realidad como base ontológica para la constitución de 'mundos alternativos', alimentados por deseos, convicciones, creencias, utopías, etc.

Pasando al 'modo' fantástico, probablemente uno entre los más autoconscientes entre los modos literarios – tanto que bien en su praxis bien en su teorización se ha ofrecido a variadas aplicaciones –, e intentando centrarnos en el debate teórico en el siglo XX, recordamos primero las reflexiones de Caillois¹⁶. El estudioso francés opina que en el modo narrativo fantástico lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal, establecida por la concepción científica del orden racional de los fenómenos naturales. De ahí, el efecto inquietante de la desrealización. Sería lo Imposible que irrumpe en una realidad en la cual lo Imposible mismo ha sido desterrado, junto a la posibilidad del prodigio y del milagro. Todorov¹⁷ preferirá subrayar el efecto, la 'vacilación', que la irrupción del modo fantástico en la narración produce en el personaje y en lector, y a partir de allí matizará entre los conceptos de 'fantástico', 'extraño' y 'maravilloso':

Le fantastique occupe les temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à

¹⁵ Cf. T. G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge MA/London, Harvard University Press, 1986.

¹⁶ Cf. R. Caillois, *Images, images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti, 1966; R. Caillois, *Obliques. Précède de Images, images...*, Paris, Stock, 1975.

¹⁷ Cf. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Édition de Seuil, 1970.

un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire [...]»¹⁸.

La actividad receptivo-interpretativa a cargo del lector lo llevará a la oportunidad de juzgar acerca de la verosimilitud de la vinculación entre su propia visión de lo real y la transgresión de la 'irrupción' fantástica. Al quedarse entre los límites de lo 'verosímil', tal injerencia pasará a identificarse con lo 'extraño', en la mente del lector; mientras que la superación inverosímil, y su efecto de modificación del sistema de referencias en el cual está anclada la realidad empírica del lector, abrirá paso a la recepción de lo 'maravilloso' narrativo.

Es precisamente a partir de las reflexiones de Caillois y de Todorov que Francesco Orlando, en un libro publicado póstumo como fruto de sus últimas clases¹⁹, propone una ampliación de las categorías de referencia de lo 'sobrenatural' en las obras literarias basadas en las transformaciones culturales entre las diferentes épocas y en sus normas. La literatura que deja demorar en su espacio lo fantástico presupone, desde luego, la ruptura de estas últimas. La fórmula sintética utilizada por el estudioso es la reconocible en obras con un máximo de crédito y un mínimo de crítica, en el caso de que lo sobrenatural quede convalidado por creencias tradicionales o compartidas por los sistemas culturales; mientras que obras con un máximo de crítica y un mínimo de crédito permiten el acceso al sobrenatural con la finalidad de ridiculizarlo. En el cruce entre los dos opuestos estarían las obras en equilibrio entre la difidencia y la tentación de creer o como el *Quijote*, del cual Orlando ofrece una original lectura bajo este aspecto, en el cual es la identificación empática del lector con el caballero y sus visiones fantásticas la que impulsa su aceptación dentro de un sistema narrativo absolutamente realista e irónicamente irreverente.

Entre otras posturas teóricas que intentan superar el canónico modelo de Todorov, Lugnani opone a esta teoría la propuesta de entender como condición del modo narrativo fantástico no tanto la todoroviana 'vacilación', sino una inequívoca 'inexplicabilidad', un bloqueo gnosológico delante de la ausencia de soluciones al cuestionamiento acer-

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ Cf. F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forma*, Torino, Einaudi, 2017.

ca de la realidad: “dubbio gnoseologico assoluto connesso appunto alla non soluzione del racconto, alla sua chiusura perfettamente imperfetta [...] un insuperabile inceppamento del paradigma della realtà”²⁰. Con el concepto de ‘paradigma di realtà’, Lugnani identifica el conjunto de elementos – convencionales y mutables – en el cual – en una determinada cultura – se concretiza la ‘norma’. En todo caso, lo que sobresale es una perspectiva conflictiva entre dos mundos, entre visiones del mundo, entre lógicas existenciales.

En las últimas décadas del siglo XXI, el debate teórico sobre lo ‘fantástico’ o lo ‘insólito’ en la narrativa, o, más en general, sobre la declinación literaria de lo ‘inverosímil’, ha ido promoviendo la actividad reflexiva y productiva de investigadores y de escritores, los cuales – por las dos vertientes de la escritura literaria – han ido forjando nuevas y cada vez más refinadas definiciones (Ceserani, Campra, Arán Pampa, Herrero Cecilia, Roas, entre otros)²¹ al compás del filtrarse de las visiones fantásticas de la realidad en la narrativa actual. Proficua síntesis la ofrece el número de 2002 de la revista *Quimera*, que incluye una amplia sección dedicada a “Lo fantástico: literatura y subversión”, coordinada por David Roas. Entre las valiosas aportaciones, que van matizando entre conceptos teóricos y praxis literaria, precisamente el artículo de José María Merino – situándose en el acostumbrado umbral de su reflexión intelectual y de su escritura naturalmente metafictiva – recupera el tradicional concepto de ‘limen’, junto a los de contención y de superación de este como parámetros clasificatorios, y propone unos personales factores influyentes en el proceso:

Hablando desde mi propia experiencia, creo que la impregnación fantástica es una cuestión de límites entre el concepto de lo posible y de lo imposible, que pertenecen con toda naturalidad a la comprensión de lo real. Y que entre los factores que determinan la quiebra y modifica-

²⁰ L. Lugnani, *Per una delimitazione del ‘genere’*, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 72.

²¹ Véase, entre otros, Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996; R. Campra, *Terminatori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000; O. Arán Pampa, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Madrid, Tauro Producciones, 1999; J. Herrero Cecilia, *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; D. Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.

ción de esos límites están, por un lado, el sueño, con toda su carga de imágenes y relatos misteriosos; por otro lado, la mirada del autor, su asunción literaria, poética, de hasta dónde puedan llegar las convenciones de lo ordinario; por último, aunque no sé si con ello se agota el repertorio, el sutil vaivén ente identificación y desidentificación que, a través de la memoria, está en el fundamento mismo de nuestra personalidad individual y social.²²

Y, como desarrollando esta misma reflexión (el uso de la misma palabra ‘impregnación’ sería un indicio) en el entramado mismo de la estructura permeable de *La trama oculta*, entre los dos ‘lados’ de la realidad y entre el afuera y el adentro del paratexto y el texto, desde un espacio umbral se le sugiere al lector que:

Desde estas consideraciones, tal vez no sea inoportuno insistir en que, aunque haya literatura puramente fantástica, existe también una mayor o menor impregnación de elementos misteriosos provenientes del sueño, la intuición, la mirada poética, la memoria confusa, en la ficción no estrictamente fantástica, de manera que puede haber extraordinaria variedad en los resultados de la escritura, y no está del todo delimitada la entrada al reino de lo fantástico. (224)

Haciendo camino entre las páginas de *La trama oculta*, el primero de los diez relatos que componen el primer apartado del libro, los de ‘este lado’ o de “mirada predominantemente realista” (9), repite modélicamente su título, presentándose no sólo con una patente función de preludio que cohesiona la obra, sino que además pone en tela de juicio el sistema paradigmático de lo real y de lo que puede subvertirlo, a pesar del reconfortante espacio realístico – en ‘este lado’ del espejo de papel – en que supuestamente se sitúan autor, narrador y lector. De hecho, en las palabras del emisor del paratexto que lo introduce leemos:

Al observar con atención cómo se va tejiendo la vida, puede descubrirse en las relaciones entre nosotros – amor, amistad, rivalidad, colaboración, simpatía, aversión... – por debajo de lo que pudiéramos llamar el argumento visible, palpable, que con todos los matices que se quiera parece el único existente, otro argumento silencioso, otra trama muchas veces invisible, que acaso nunca se

²² J. M. Merino, *La impregnación fantástica: una cuestión de límites*, en “Quimera. Revista de literatura”, 218-219, 2002, pp. 25-29; también en *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 89-90.

desvele o que de pronto nos sorprende al revelarse de modo súbito, de manera incongruente con lo que parecía la única existente. (13)

Respecto a la instancia productora del discurso narrativo en los diez relatos, aunque las tres enunciaciones de la primera, segunda y tercera persona están representadas, predomina el uso de la autodiégesis (“El filtro de Venus”, “Dios nos libre”, “El último viaje”, “La degollina”, “La aventura invisible” y “El mundo del silencio”), respecto a la extradíégesis omnisciente (“La trama oculta”, “El fin del mundo”, “El día menos pensado”), presentándose también el caso de la intradíégesis de segunda persona (“La mirada de Flora”), a mitad entre el desdoblamiento interior del narrador homodiegético y la patente emisión hacia un lector explícito por parte de la omnisciencia.

Intentando seguir los andamios de la arquitectura del libro, y teniendo en cuenta los postulados teóricos recordados, vamos marcando su camino y recuperamos lo esencial de cada etapa narrativa. En el primer relato de esta sección, “La trama oculta”, el pretexto narrativo intertextual se produce a partir del casual encuentro – por parte del protagonista Arturo – del programa de una obra teatral, *El jardín de los cerezos* de Chékov, el cual, a nivel sensitivo, se convierte en un dispositivo asociativo de la memoria. Este lo lleva a recuperar el recuerdo del periodo de su infancia y del trauma que conlleva su cómplice silencio de entonces delante de la muerte de uno entre los dos hermanos, Doro, provocada por el otro, Jaime. El pasado removido se condensa en un constante presente obsesivo, puesto que la supuesta amistad con el superviviente a lo largo de toda la vida, hasta la estrecha relación laboral, se manifiesta como vil complicidad que ahora adolece todo su ser y le pone “la memoria en carne viva” (21), revelándose a través de “los zarpados, los mordiscos de esa bestia feroz que había vuelto a salir de su cubil” (21). En un nivel metaliterario, la referencia intertextual de la obra teatral toma vida en la memoria del personaje y abre las heridas aparentemente sanadas por la silenciosa aceptación y la incapacidad de reacción delante de un crimen inaguantable para el niño. La condensación narrativa del relato se cierra con la necesidad de abrirse a un futuro, aunque igualmente obsesivo, imposible de sanar, porque poblado por los monstruos de la necesaria venganza: “En aquella ocasión, o en la siguiente, o en otra, alguna vez lo conseguiría. Un desdichado accidente de caza, una desgraciada casualidad, querido Doro” (26).

“El filtro de Venus” relata, en primera persona, el pasaje vivencial de la infancia a la madurez, enfocando la primera experiencia sexual entre lo mágico y su decodificación realística. La homodiégesis del cuento de memoria facilita la focalización desdoblada entre el sujeto que recuerda el pasado a partir de su presente y el yo adolescente que relata desde el pasado. Al mismo tiempo, se mantiene la coherencia de la dimensión psicológica en la narración, centrada en el asombro y en el temblor de cotidianos atisbos de la iniciación a la sexualidad. El dispositivo desencadenante de la aventura narrativa será un filtro mágico, que el joven Pedrito utiliza para enamorar a su dama, la pintora rubia y extranjera Anja, que encuentra durante un verano en casa de una amiga de familia, donde los padres lo habían dejado para castigarlo por las malas notas. El ayudante mago es Paco, el amigo ya mayor, que encamina la aventura amorosa y el motor narrativo, con su intervención: “Paco llegó el sábado, me entregó con solemne cautela un frasco con tapón cuentagotas y me dijo que era el filtro, ‘el filtro de Venus’, lo llamó pomposamente: - Tres gotas cada vez, ni una más. Y, sobre todo, mucha conversación, muchos halagos” (34-35). El ritual iniciático tiene lugar y el adolescente tímido e introvertido se convierte en el joven consciente. Sin embargo, el hombre elegirá recordar siempre ese ritual como una dimensión mágico-fabulosa, es decir manteniendo viva su percepción infantil de la realidad, hasta que el mismo mago rompe el encantamiento y, ya mayores, Paco le revela con sarcasmo la banal composición del célebre filtro.

El axioma virgiliano del *tempus fugit*, entrelazado con un tema muy aprovechado en la escritura meriniana, el de la enfermedad, vertebrará el tercer cuento, “La mirada de Flora”. La referencia iconotextual al retrato de Lucrecia Borgia por Bartolomeo Veneto, que el lector encuentra en estas páginas, se hace emblema del libro entero. De hecho, se trata de la misma imagen, velada por una manipulación gráfica, que da acogida al lector desde la portada del libro. Entre las páginas del relato reitera su presencia en forma canónica – mejor realista – reproduciendo en blanco y negro la pintura de Veneto, y reivindica su potencial proléptico y exegético dedicado al destinatario/lector. Se trata del ocultarse de ‘tramas’ entre los intersticios de las miradas sobre la realidad, rasgo fundante de la poética de Merino, siempre en hilo entre lo realístico y lo fantástico. De hecho, hay que recordar no solo el propio talento gráfico

del Merino ilustrador, que en la colección *Cuentos del libro de la noche*²³ se había convertido en un experimento iconotextual bien logrado, sino también el correlativo retórico del recurso de la écfrasis, presente en la obra meriniana en general y en este cuento. El dispositivo narrativo óptico es capaz de activar aquí la representación intertextual de visiones metafóricas, que se van renovando en la mirada de Flora, así como en las del protagonista y del lector:

Y ahora contemplas el original de ese cuadro. Hoy no has tenido molestias y solo conocerás los resultados de las pruebas al regreso de tu viaje a esta ciudad, pero vas comprendiendo lo que significa la mirada de la muchacha que una vez más se dirige a ti desde su imagen pintada. En el cuadro está la dulzura de la primavera, la ternura de la primera adolescencia, la belleza de las galas flamantes, pero en su presencia brillante está también la sombra invisible de su fragilidad: las flores se volverán mustias, las hojas han de secarse, los cabellos de oro se tornarán canos y el breve seno se acabará desplomando, arrugado, las limpias telas se harán harapos, y hasta esas joyas relucientes acabarán desbaratadas por los asaltos del tiempo. (43)

El estatuto narrativo de una voz que se dirige a la segunda persona de un tú revela en seguida la dimensión psicológica del desdoblamiento interior. Este recurso enunciativo, a la vez que perspectivo, se pone en relación con la refracción especular del cuadro frente al protagonista, y su contemplación es capaz de activar un proceso *à rebours* hacia el pasado traumático (la muerte del hermano, de la madre), a través del cual adquiere sentido el presente con su personal y grave enfermedad. La aparente casualidad del acontecimiento, a lo largo de un viaje del personaje a Frankfurt y la visita del Museo Städel, y el trasladarse a un 'aquí' y del pasado al presente para recuperar ese mismo pasado – tal vez para mirarlo desde la justa perspectiva simbólica – se convierten en dispositivos de la memoria, entendida como bergsoniana 'duración' psíquica y reconciliación entre los fragmentados 'yos' que el trauma había producido:

Él te miró con lástima, pues al fin y al cabo la noticia de tus pruebas médicas está muy reciente entre tus compañeros. Pero luego, cuan-

²³ Madrid, Alfaguara, 2005.

do todos se hubieron ido, saliste del hotel y has venido aquí, al otro lado del río, para visitar este Städel que tanto ponderan. Y de modo inesperado reconoces la imagen que ha marcado los momentos más dramáticos de tu vida. (39)

El mensaje estaba ya en el legado del hermano suicida, en la misma imagen del retrato de Lucrecia, entre los cuadros que había pintado durante una estancia lejos de casa y que había dejado a cargo del protagonista. Era un indicio y, tal vez, una clave exegetica acerca de la ineludible fugacidad de la vida, ese 'desnacer' y 'desmorir' de unamuniana memoria, en fin, la exhortación del *collige, virgo, rosa* frente al *tempus fugit*, condensados en la fuerza iconográfica de la imagen y la alegoría representada. El recurso de la éfrasis al final del relato pone énfasis en la función evocativa del arte y de la literatura, es decir su sublimación de lo individual a lo universal, para volver a ensimismarse en la soledad del ser, que puede encontrar consolación descubriendo redes de sentido entre los acontecimientos de su existencia. En el último intercambio de miradas, las palabras del narrador desdoblado:

«Todo esto pasará», está indicando Flora, y tú la miras durante largo rato con afecto, como a una vieja amiga que hace mucho que no veías, y por fin le respondes en voz alta «Adiós», seguro de que no vas a volver a verla nunca más, antes de abandonar la sala, salir del museo y recorrer sin prisa el paseo que va bordando el río.²⁴ (44)

En el paratexto fictivo que introduce el siguiente relato, "El fin del mundo", se hace referencia a otro componente imprescindible en la escritura de Merino, el mito que estructura no sólo nuestras existencias, sino que también todos los mecanismos narrativos que este va imponiendo a la manera de percibir la realidad. Un día de encadenamientos de acontecimientos trágicos, aunque reconocibles en la verosimilitud del discurso realista (la muerte del gato, el ataque de corazón del abuelo, la decepción amorosa), un narrador omnisciente relata un día entero, el 21 diciembre de 2012, de la joven protagonista Nina, día anunciado por los medios como el de la profecía maya «sobre el final de los tiempos» (47). La distancia del discurso irónico de la voz paratextual («profecía

²⁴ Las palabras entre comillas están en el texto.

bastante dudosa en una cultura, como la maya, basada sobre la idea del “tiempo circular”», 47), predispone al lector a cierta desconfianza emotiva, y sin embargo la narración es capaz de atraerle cada vez más hacia la tensión dramática que vive la adolescente en ese día. Todo el relato va a representar, de esa forma, un ritual iniciático en el atávico pasaje de la infancia a la madurez, puesto que el mito vuelve a representarse en tal ritual a través del descender de la realidad en la vida del individuo y en cada momento en que deja una marca en su piel y en su alma. El narrador abandona así el alejamiento de su personaje al despertarse de Nina a la realidad de la pérdida, a la congoja abrumadora y compasiva, al desengaño del sueño amoroso y también el lector comparte ese dolor del vivir. El cierre del cuento lo pone de relieve:

La noche era fría, pero el frío tenía una cualidad más incisiva de lo acostumbrado, como en la luz de las calles había esa opacidad que había descubierto al salir del hospital aquella misma mañana. Y de pronto, su despertar en la conciencia de que Yonqui había muerto, y luego, en el hospital, la imagen de cuerpo inerte del abuelo conectado a las máquinas, y hacía solo un rato la mirada de Lauro resbalando sobre ella como una brisa inocua y ajena, le dieron la medida exacta, precisa, de las circunstancias: los mayas tenían razón, porque todo había terminado ese mismo día. Y al ser consciente del fin del mundo, sintió una congoja abrumadora. (56)

También el cuento “Dios nos libre” relata un pasaje iniciático, esta vez de la ingenuidad a la malicia, y a través de la mirada autodiegética del narrador. Una infancia marcada por la culpa de la gordura y por las consiguientes mortificaciones por parte de los coetáneos de Julito. La fiambre leonesa de la cecina y su correlato simbólico del chivo se convierten en el dispositivo dinámico del cuento, es decir en el elemento que desencadena la narración y ata cabos sueltos a lo largo de la economía enunciativa del relato. En la voz del yo, que explica su presente de hombre por fin aceptado en su aspecto físico precisamente a partir de la ‘iluminación’ sobre su condición – provocada por el dolor de la traición de parte del amigo y de la joven amada –, el tono irónico revela la preminencia del sujeto adulto recordando la experiencia de la infancia. Al mismo tiempo, la descodificación de significados desde otras perspectivas devuelve una realidad irreverente y obliga al niño o a la ingenuidad

del joven a cruzar el limen y convertirse en alguien plasmado por los demás, “en el otro que ahora soy” (63).

El siguiente relato, “El último viaje”, enunciado por un narrador intradieético que narra de forma testimonial acerca del protagonista, se configura como un verdadero homenaje literario con respeto a figuras, pasajes y versos del universo de la tradición de la literatura en general. El no lugar y la inestabilidad temporal de un viaje en tren propician el encuentro entre el narrador y el personaje anciano, el cual activa sus recuerdos al compás de continuas citas literarias. Se trata de una autobiografía poética en la cual el hombre vierte su existencia, sublimándola gracias a la palabra literaria que provoca sus recuerdos, los estructura y los completa.

A mí el tren me llena de sugerencias poéticas – afirma el anciano – después de tantos años y de tantos trenes, porque para mí el tren siempre fue símbolo de libertad, de cambio, de descubrimiento de nuevos espacios vitales. *El tren de la una, el tren de las dos, el que va para las playas, se lleva mi corazón*, escribió Rafael Alberti” (68-69).

Así que el viaje del tren hacia adelante se ofrece a un movimiento una vez más *à rebours*, por los recovecos de la memoria y sus grietas doloridas – como cuando relata el suicidio de la mujer amada enferma a raíz de su traición con la hermana – un viaje siempre entrelazado con la dimensión literaria, que, de forma osmótica, da vida al recuerdo y ayuda a narrarlo: «Usted recordará que Emma Bovary se envenenó con arsénico. *Con frecuencia, el calor de un hermoso día hace soñar a las muchachas con el amor...* Ella no, ella se tomó de golpe todos los calmantes. Cuando nos dimos cuenta ya no había nada que hacer» (72). Al final, los planos de la intertextualidad literaria y los de la ficción narrada acaban asimilándose en el plano metaliterario, puesto que el narrador testigo se revela en el acto de escribir y de leer a la vez, en una continua refracción y, de hecho, elige un final abierto y circular para este cuento: «Lo he recordado ahora, tras encontrarme con el poema de Neruda, y luego he ido buscando los demás, para escribir esto, y esta noche voy a empezar a releer *Madame Bovary*» (73).

Como una secuela del anterior “La mirada de Flora”, según las palabras introductorias recuerdan, el cuento “El día menos pensado” vuelve al mismo tema de la pérdida trágica del hermano, Carlos, por parte

del protagonista, Pedro, y de la siguiente alteración de las relaciones familiares a partir de ese momento. El cronotopo de referencia que informa el relato como desencadenante del acontecimiento o revelación narrativa se funda en el día de Navidad y en la vuelta a la casa paterna para participar en una reunión familiar alargada con parientes que no se habían vuelto a ver desde hacía mucho. Un narrador omnisciente organiza la narración en tercera persona con un uso muy pródigo de discurso indirecto libre, a través del cual llegan los pensamientos, las sensaciones, la interioridad toda de Pedro. La vuelta al lugar familiar, con todos los elementos propicios para volver, en realidad, al trauma que cada objeto y su disposición cristalizan en un pasado nunca superado, abre el camino de la memoria, no solo hacia el punto exacto del origen del dolor, sino también del recorrido siguiente, hasta el presente, identificable con la culpa de haber sobrevivido al hermano que los demás le imputan:

Entonces le fue revelado lo que latía en lo profundo de aquella situación y de aquella casa, y hasta qué punto, a lo largo de todos los años anteriores, se había dejado engañar por las apariencias: claro que él había salido ileso del accidente, claro que él había suplantado al autor de aquellas acuarelas que se repartían por las paredes del comedor. En la ternura de su madre se había seguido manteniendo el reflejo, el residuo, de una ternura que le había pertenecido principalmente a Carlos. Y de repente descubrió también que no recordaba con claridad a Carlos, que estaba inmerso en una escena donde se iban desdibujando el sentido y la justificación de todos los personajes que, con él, estaban sentados alrededor de aquella mesa. (86-87)

La epifanía final, que la estructura de cualquier relato propicia, le revela a Pedro una total extrañeza respecto a su familia y a su misma existencia; la memoria se resuelve en una inquieta sucesión de elementos que no le pertenecen, de ficciones o hipocresías, bien sintetizados en la expresión oximórica “sólida inconcreción impregnada de desdicha” (87), que cierra el relato.

Con el cuento “La degollina”, Merino incluye en el volumen un ejercicio de cuento policíaco, en realidad un cuento en el cuento, puesto que, a través de una *mise en abyme* de las voces de los narradores, un narrador intradieгético refiere la narración del abuelo acerca de lo que le había contado su padre sobre una serie de asesinatos acaecidos en el

pasado. La voz referida del primer narrador se activa en la dimensión de la memoria y, por sus trampas y prodigios, ella se deja evidentemente llevar, puesto que el segundo narrador conoce ya el cuento que el abuelo seguía repitiendo, y, sin embargo, se queda atrapado en él y lo vuelve a vivir gracias a los nuevos recursos narrativos que el buen narrador es capaz de introducir. De esta forma, entramos, a la vez que en el mecanismo receptivo del cuento policíaco, también en la praxis metaliteraria tan propia de la escritura meriniana y el relato puede convertirse en una muestra más del taller del escritor, el cual reflexiona acerca de los mecanismos de producción y de recepción de la palabra literaria. “Ahora te he visto absorto en ese libro – observa el abuelo, primer narrador – y me ha enternecido tu entusiasmo lector, que reproduce el mío de cuando tenía tu edad, aunque entonces el género policiaco casi no existía” (91). La solución definitiva a los asesinatos parece explicar realísticamente el misterio de esa aldea y de esos macabros delitos nocturnos, y, sin embargo, la circularidad del paradigma narrativo, que la *mise en abyme* potencia, mantiene el eficaz suspense.

Una forma de autobiografismo y la autodiégesis informan el relato siguiente, “La aventura invisible”. El paratexto introductorio hace referencia a otra constante metaliteraria, es decir el oficio del escritor más cercano a cierta capacidad de activar en la narración un pacto de verosimilitud con el receptor, más que representar lo dictado por la personal experiencia. Esta clave de lectura dosifica los patentes elementos autobiográfico que el yo narrativo pone en juego. La ‘aventura’ narrada está situada en el pasado y contada a través de la perspectiva del niño, el cual describe unos episodios de su convivencia con el tío Jero, médico en un pueblo y motorista. Precisamente un accidente con la moto, al volver de una urgencia médica, un parto, que había requerido su presencia, la herida del tío que lo obliga a quedarse atrapado en un riachuelo obligan al niño tímido a vivir su gran aventura y vestir los trajes del salvador. Al cabo de unos años, esa ‘aventura’ marcará su destino, puesto que el joven ingresará en la Academia militar, y su presente – desde el cual sigue narrando en los párrafos conclusivos – va a ser una continua prueba de heroicidad. Y, sin embargo, en la memoria se produce como un efecto épico al recordar al héroe de aquel niño: “Hacía mucho que no había vuelto a ver al tío Jero, pero comprendo que aquel parto azaroso, y la caminata entre el crepúsculo

para pedir ayuda, fueron acaso las dos aventuras más intensas de toda mi vida" (117).

"El mundo del silencio" cierra la sección realista de "Este lado" del libro. El relato parece representar más bien un umbral a la siguiente sección, la "De aquel lado", es decir, a la modalidad fantástica, puesto que la suspensión de la verosimilitud no se anula al cerrarse el cuento, gracias a la perspectiva narrante a cargo del niño que relata los acontecimientos y que mantiene su férrea lógica híbrida entre lo realístico y lo fantástico. Así que el descubrimiento en el río de una cabeza de dragón por parte del niño y su primo Rodrigo, abre paso – en la narración – al ámbito de la cultura popular que – entre leyenda y superstición – había ido tejiendo posibles y maravillosas razones para explicar acontecimientos en el pueblo, desde las desgracias hasta las malas rachas meteorológicas. "Aquella imagen de piedra del enfrentamiento entre el dragón y el caballero – resume el niño de los cuentos que había ido pidiendo y recolectando entre los vecinos – estaba relacionada con una vieja leyenda del valle, la de un culebrón monstruoso [...]. Solo san Lorenzo, [...], pudo acabar con él" (125). El ambiente rural propicia, de esta forma, la osmosis entre la visión fantástica de la infancia y una visión cultural de la realidad empapada por el mito y el niño se autodetermina en cuanto actúa heroicamente. Después de uno días de incesantes tormentas, a pesar del escepticismo cínico de Rodrigo – el cual había vuelto a poner la cabeza en su lugar, en la fachada del Torreón – el niño decide volver a 'degollar' al dragón, devolviendo su cabeza al río.

Pasamos, así, al análisis de los diez relatos que componen la sección fantástica de *La trama oculta*. Dos de ellos, "El relevo" y "Prisa", reaparecen aquí después de una primera inclusión en dos antologías de género, respectivamente el primero en *Drácula* editada por Fernando Marías en 2008 (451 Editores), el segundo en *Steampunk. Antología retrofuturista*, por Félix Palma en 2012 (Fábulas de Albión). Su presencia en *La trama oscura*, dentro del proyecto antológico del libro – *summa*, se ha dicho, de modalidades merinianas de la narrativa breve – desarrolla precisamente el papel de representar dos géneros peculiares y estrechamente relacionados con lo fantástico: el cuento de vampiros y el de ciencia ficción del *steampunk*. Hay que añadir a esta muestra de género también el cuento "Mal carácter", con su motivo del *doppelgänger*, es decir del doble espectral de sí mismos o de otra figura antagonista, como en este caso, en que la proyección de la mujer Teresa muerta se

presenta en la mirada castigadora de una joven que ve al viejo viudo, el cual la había maltratado continuamente.

Respecto a la emisión de la narración, también los diez relatos de esta sección presentan las tres instancias enunciativas de la primera, la segunda y la tercera persona. De hecho, aunque la más utilizada es la de la tradicional omnisciencia (“Una tarde de buceo”, “Mal carácter”, “El túnel”, “Más allá del estanque” y “La vieja pálida”), seguida por la autodiegesis en primera persona de tres cuentos (“El peregrino”, “Extravíos nocturnos” y “Prisa”), encontramos también dos relatos en segunda persona (“El revelo” y “Duplicado”). Esta última instancia narrativa suele mantener su potencial de experimentación, probablemente a partir del choque de perspectiva que sigue representando para el lector, además de proporcionar al autor provechosos recursos narrativos. Y, de hecho, en el paratexto de “El relevo” leemos: *“Creo que es un cuento que, para los que no gusten de las historias de vampiros, puede al menos ayudarlos a reflexionar sobre las posibilidades del punto de vista en segunda persona...”* (204).

El primer relato, “El peregrino”, cuenta la intromisión de lo insólito ‘quijotesco’ en la realidad ya por sí misma peculiar y mística del camino de Santiago. De hecho, llega a una posada a lo largo del camino un peregrino herido por el atropello de un coche que, de forma inexplicable, se recupera muy velozmente, habla un latín raro, mira todo con curiosidad como si fuese la primera vez, se pasa el día escribiendo, para pronto desaparecer. “Es como don Quijote – dice el abuelo del joven narrador – se cree un peregrino antiguo, y además un peregrino famoso, el que escribió la última parte del *Codex Calixtinus*, la primera guía que se hizo para recorrer el Camino de Santiago, en el siglo XIII” (142). Se trataría de un motivo ampliamente utilizado en el género fantástico, es decir una alteración temporal capaz de crear un cruce o portal para la descolocación de seres en épocas diferentes. Sin embargo, los personajes del mundo de ‘este lado’, el del presente, el narrador y su abuelo, responden a la intromisión de lo insólito de forma racional, imputándola a la pérdida patológica de la razón, al mismo tiempo que recurren al modelo del canon literario de la locura quijotesca inducida por la lectura/escritura.

José Mari, recuerda lo que te he dicho tantas veces: sentido común, lógica, razonamiento. Cuando veas algo raro, utiliza todo eso. Este hombre no tiene nada de extraño más que el delirio que lleva dentro de su ca-

beza. Se cree un personaje del siglo XII y se ha acomodado totalmente a ello, en la ropa, en el habla, en su forma de comportarse. En ese cuaderno que lleva, toma nota de los tramos del Camino, con su cálamo mojado en tinta, convencido de ser ese personaje. Y las heridas se le curan enseguida porque eran aparatosas, pero solo rasguños. En eso se ha equivocado el doctor Viñuela. No hay otro misterio, y además la explicación es razonable. En caso de duda, aplica siempre el sentido común. (143)

Se trata de un intento consolador, intento de ordenar el caos irracional del mundo, ya que para el lector se reserva la duda del mismo narrador protagonista, que cierra el relato contando una extraña sensación de tacto en su bolsillo, acariciando el dinar de oro del peregrino pagado al abuelo y regalado al niño, el cual seguía llevándolo consigo desde entonces.

“Una tarde de buceo (Tres variaciones)”, segundo relato de la sección, recoge la fórmula fantástica de la representación multiperspectiva del mismo acontecimiento. De esta forma, las tres ‘variaciones’ se instalan también en la dimensión metanarrativa en cuanto ejercicio literario, laboratorio de afabulación a partir de los pocos elementos sinópticos: una tarde en la playa, una pareja, el buceador vive tres experiencias supuestamente verosímiles con el elemento en común de la desaparición de la mujer. Al mismo tiempo, las variaciones narrativas se asimilan a extravíos de la memoria, mejor, a intentos de recomponer el trauma de la pérdida del ser amado. La lógica narrativa de lo fantástico se pone aquí al servicio de la necesidad del alma dolida de imaginar respuestas y soluciones a una realidad ilógica e inaceptable. Lo relata en sus últimas palabras el narrador omnisciente:

Ha visto llegar la noche, aparecer las estrellas. Ha decidido quedarse aquí, sin saber muy bien por qué, acaso esperando el milagro de recordar ese tiempo tan vivo en su memoria, tan vivo que no puede aceptar que se haya esfumado del todo. (164)

De forma una vez más metanarrativa, sería posible leer el modo fantástico del cuento siguiente, “Extravíos nocturnos”, recordando en síntesis el título de la ponencia que el profesor protagonista presenta en un Congreso en una ciudad de la República Checa, *La invención literaria: la razón del sueño*. Desde luego, en la dimensión onírica cobra consistencia una antigua leyenda sobre el poder castigador de una piedra que marcaba el lugar de ajusticiamientos medievales: “Se la conoce como “piedra errante”, y una leyenda asegura que quien pase sobre ella después

de las diez de la noche [...] quedará obligado a perderse, cada noche, en las calles de la ciudad" (171). Se trataría aquí de introducir el motivo fantástico del 'hechizo del extravío', en el cual incurren justamente los viajeros curiosos e ingenuos como nuestro protagonista narrador, que, atrapado cada noche en la red de las calles de la ciudad checa y condenado a andar y andar – a pesar de su vuelta a la cotidianidad de su país – durante el día, vive lo 'maravilloso' de la leyenda a través de la percepción de la realidad. "No me parecía un sueño – dice el narrador – pues mis sentidos tenían la firme certeza de la experiencia real" (174).

El paratexto único de los últimos cuatro relatos introduce un ulterior apartado en el que aparece la célebre y recurrente figura meriniana del profesor de lingüística Eduardo Souto. Nacido hace más de treinta años con otro nombre, el de Carlos Granda, en la primera edición del cuento "Las palabras del mundo" que Merino publicó el 9 de agosto de 1987 en *El País Semanal*²⁵, se dio el caso, como ha explicado el escritor y como volvemos a leer en *La trama oculta*²⁶, que tal nombre coincidiese con el de un real profesor de lingüística de la Universidad de Salamanca, según se lo hizo notar un atento lector. Fue así que, en la colección *El viajero perdido*²⁷, que incluía ese mismo cuento, Merino decidió rebautizar a su personaje, que renació como el profesor Souto. Personalidad trastornada de un estudioso obsesionado por la interpretación de los signos, su consistencia literaria se produce cuando el profesor empieza a notarse incapaz de reconocer el significado de las palabras que oye y que pronuncia. De ahí, la elección de la escritura para salvar la comunicación humana:

Acabó optando por hablar sólo lo imprescindible y por comunicarse principalmente mediante la escritura, pues hasta las palabras habladas por él se tornaban un cúmulo de sonidos absurdos al resonar en

²⁵ Pp. 2-8.

²⁶ "También es cierto que, en este caso, no me ha costado nada cederle protagonismo al profesor Souto. Hace muchos años escribí un cuento, "Las palabras del mundo", cuyo personaje central era un lingüista. El cuento se publicó en un periódico, y un lector amable me pidió la razón de haberle dado al personaje el nombre de un lingüista auténtico, profesor de la Universidad de Salamanca, lo que yo desconocía. No me agradó aquella estridente agresión a la realidad, y cuando el cuento se editó en libro le cambié el nombre al personaje, llamándolo Souto, profesor Souto. Desde entonces, no es raro que, cuando empiezo a escribir ciertos cuentos, el profesor Souto reclame protagonizarlos. Suelo acceder a ello, pero siempre le encomiendo directamente aquellas historias que me producen desasosiego..." (224-225).

²⁷ J. M. Merino, *El viajero perdido*, Madrid, Alfaguara, 1990.

su interior cuando las decía. Llevaba siempre consigo un cuaderno en que apuntaba sus preguntas y respuestas, y solicitaba del interlocutor la misma manera de comunicarse²⁸.

«En las palabras escritas está el único indicio de las cosas» – escribía el profesor –. «Las cosas sólo se sostienen en letras». «Sólo son cosas que tienen nombre». «Las palabras del mundo». [...] «Solo lo escrito existe». [...]. «No olvidar las letras o todo desaparecerá»²⁹.

Su excentricidad se va convirtiendo, a lo largo de la escritura meriniana que vuelve a darle a menudo protagonismo no solo en su narrativa breve, en la *summa* de las inquietudes literarias de Merino, esencialmente las que giran alrededor de la pérdida de la identidad, el doble, la enajenación del individuo, los dudosos límites entre lo real y lo onírico, la cordura y la locura. En la definición de Encinar³⁰, su identidad ficticia está plasmada por una ‘personajeidad’, una ‘hiperpeculiarización’ de obsesiones profundamente compartibles por parte del lector, que reconoce al personaje tanto más real cuanto más evanescente y paradójico, hasta percibirle como el mismo doble de su autor. “La figura del profesor Souto, con su manifiesta personajeidad – opina la estudiosa – y en algunos casos *alter ego* del autor, será la clave para facilitar al lector la búsqueda de significación y podrá considerarse moneda segura en la apuesta de fidelidad a las sugerencias narrativas [...]”³¹.

Los cuatro cuentos presentes en *La trama oculta* en los cuales Eduardo Souto reaparece, “Duplicado”, “El túnel”, “Más allá del estanque” y “La vieja pálida”, se presentan de forma compacta gracias a su presencia – tan real y literaria como el mismo Merino –, la cual va a proporcionar motivos, temas y perspectivas relacionables con lo fantástico. Así que, respectivamente, aparece el doble como esencia de la identidad cuando el sujeto de la narración se convierte en una proyección de sí

²⁸ J. M. Merino, “Las palabras del mundo”, en *El viajero perdido*, op. cit., p. 264.

²⁹ *Ibid.*, p. 267.

³⁰ M. Á. Encinar, *Tras las huellas de Souto: el arte de convertirse en auténtico personaje*, en I. Andres-Suárez, M. Á. Encinar, *José María Merino*, cit., p. 85.

³¹ *Ibid.*, p. 94. Véase también la reciente colección de textos protagonizados por el profesor Souto, *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (Páginas de espuma, Madrid 2017), prologada por la misma estudiosa especialista de la obra meriniana, *El profesor Souto, alter ego o suplantador*.

mismo, es decir cuando Souto se descubre ‘duplicado’, al presentarse por segunda vez a lugares y citas; también se cuenta la alteración sensorial de un cuerpo enfermo, en el ‘túnel’ entre vida y muerte que Souto experimenta; y, en el relato siguiente, se hace hincapié en la animación de lo inanimado, como la serpiente en la escultura del Ángel Caído, y en el sueño como umbral hacia la realidad traumática relacionada con la pérdida de la amada y del trabajo, a partir del extravío de la memoria producido en un accidente; finalmente, lo insólito metafictional, cuando cobra vida el personaje y la historia que está imaginando el profesor Souto, mientras que un ladrón va a encontrar su destino de muerte/castigo en la vieja a la que acaba de robar un sobre en el bolso.

La tercera sección de *La trama oculta*, “Silva mínima”, aparece vinculada a la sección anterior precisamente gracias al minicuento/epígrafe firmado por Eduardo Souto que acoge al lector: “Érase una vez un cuento tan breve, tan breve, que no consiguió empezar ni terminar” (257). En una ambigua posición entre lo textual y lo paratextual, en un proceso narrativo que ha ido desdibujando fronteras de diferentes ámbitos y haciendo permeables hasta cánones y géneros, Souto aquí llega a suplantarse incluso la proyección autorial de la voz del espacio del paratexto, hasta hora percibida por el lector como guía demiúrgica del universo narrado, aunque revelando una vertiente de autoficción. Y así, el minicuento que parece abrir la sección, “Minicuento brevísimo” – aunque, en realidad, sería más bien el segundo – enlaza temáticamente con el anterior y la firma de Eduardo Souto adquiere formalmente la autoría de la “Silva” entera:

Me pidieron el cuento más breve posible para una antología. Cuando se lo envié, les pareció demasiado largo, pero lo publicaron. Dice así:
«No érase ninguna vez». (259)

Como lugar rotundo de la síntesis, de la conmixción y de la hibridación, de la ruptura propia del fragmento y de la explosión imaginativa de la palabra, el microrrelato concluye, así, el recorrido trazado en las páginas de *La trama oculta*. Una vez más con “muestras de diversas miradas y tamaños: desde lo fantástico al sarcasmo y al homenaje, pasando por diversos desconciertos ante nuestra irremisible condición temporal” (259). Como fórmula narrativa estrechamente vinculada a la modernidad por varias razones, y esencialmente por su irreverencia respecto al canon,

esta forma de ‘narrativa brevísima’, ha ido produciendo, en las últimas décadas un especial interés por parte de los creadores y por la crítica, produciendo – sobre todo en ámbito hispánico – un proficuo debate, capaz de ir más allá de cuestiones relacionadas con la posibilidad de definirla y de los nombres que se le han atribuido³². “La iluminación de lo breve”³³, llama Merino a esta forma de escritura, en una entrevista en la cual también sintetiza su propia relación con el género:

[...] para mí, el microrrelato, o minicuento, como el cuento, surge de una súbita iluminación, al contrario que la novela, que surge a través de un proceso de búsqueda, de exploración³⁴.

En lo que toca al papel de los microrrelatos – minicuentos, nanocuentos – ciertamente he descubierto que en ellos he planteado supuestos narrativos de una forma que no había intentado tan claramente con

³² Y, sin embargo, “Tal vez no esté de más precisar – escribe la estudiosa Andres-Suárez – que cuando hablamos de microrrelato nos referimos a un texto literario ficcional en prosa articulado en torno a los principios básicos de brevedad, narratividad, calidad estética, casualidad, acción, concisión, elipsis, movimiento y progresión dramática. No hay microrrelato sin una historia, sin una trama (una acción), sustentada en un conflicto de/ entre los personajes, y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos. Sin esa progresión dramática estaremos ante un cuadro de costumbres o un poema en prosa, pero no ante un microrrelato” (I. Andres-Suárez, *La estética de la brevedad. Tres clásicos del microrrelato*: L.M. Díez, J. M^a. Merino y J.P. Aparicio, en “Signo XXI. Literatura y cultura española”, 5, 2007, p. 153). La definición se completaría, en nuestra opinión, con la aportación de Fernando Valls: “[...] la extrema precisión del lenguaje, que suele estar al servicio de una trama paradójica y sorprendente. A menudo, se presta a la experimentación y se vale de la reescritura o lo intertextual: tampoco debería faltarle la ambigüedad, el ingenio ni el humor” (F. Valls, *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Páginas de espuma, 2008, p. 20). Véase, entre los numerosos estudios, también: R. Martín, F. Valls (eds.), *El microrrelato español*, en “Quimera”, 222, 2002; L. Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004; A. Cáceres, E. Morales (eds.), *Asedio a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Valparaíso, Universidad de la Playa Ancha, 2005; D. Langmanovich, *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006; I. Andres-Suárez, A. Rivas (eds.), *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008; AA. VV., *El microrrelato en España: tradición y presente*, en “Ínsula”, 741, 2008; D. Roas, (ed.), *Poética del microrrelato*, Madrid, Arco/Libros, 2010; I. Andres-Suárez, *El microrrelato español: una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010; A. Calvo Revilla, J. Navascués, *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012; I. Andres-Suárez, *Antología del microrrelato español (1906-2011)*, Madrid, Cátedra, 2017.

³³ F. Noguero, José María Merino: *descifrar la realidad en la ficción (entrevista)*, en “Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española” (RANLE), 2, 4, 2013, p. 12.

³⁴ *Ibid.*, p. 34.

la novela o con el cuento. La relatividad de lo humano, mi visión desconcertada del cosmos en ejemplos domésticos, ciertas especulaciones ecologistas. La práctica del minicuento no solo me ha ayudado a reflexionar mejor sobre la escritura, sino sobre aspectos fundamentales de lo humano³⁵.

De hecho, la Silva se puebla de una "tripulación" de intuiciones, perspectivas, visiones, así como de modalidades y recursos: el doble, la ambigüedad del ser ("Convivencia"); las interferencias entre la percepción de lo real y la atracción de lo imaginado, que también puede abarcar el diálogo osmótico entre los vivos y los muertos ("Malevolencia", "Habitación 201", "Cenizas", "La poza en el atardecer"); la metaficción ("La perspectiva del gato", "Autoficción"); la multiplicidad del ser ("El intruso", "El fantasma", "Horóscopo"); el sentimiento del tiempo ("El amonites"); la reflexión metafísica ("Mundo peonza", "El bicicielo", "Origen nonato"); el juego verbal, la ironía ("Levantamientos"). En la mayoría de los casos, la autodiégesis ancla el discurso sobre experiencias 'extraordinarias' en la autoridad de la voz testimonial, que llega desde la profunda interioridad y conecta hechos, incluso banales y cotidianos, con la dimensión impalpable y metafictiva de la psique, de la memoria, del más allá. Como en "La perspectiva del gato":

Está encendida la lámpara de la mesa y la luz hace destacar una carpeta azul donde se encuentran materiales de mi última novela. ¿Estaré sentado a la mesa, trabajando? En cualquier caso, el gato no quiere verme, y me sospecho no absorto en la escritura de este texto – mientras un silencio apacible me rodea y el gato, que no quiere verme, me mira en embargo fijamente – sino solo existente durante unos instantes en alguna imaginación extraña y ajena. (264-265)

A menudo, la conclusión siempre epifánica del minicuento produce, de hecho, un salto repentino al otro lado, que revela una visión puntual desde otra perspectiva, como en "Habitación 201", donde una banal estancia en un hotel, con motivo de la invitación de un escritor a una conferencia, convierte el repetirse de las acciones en la misma habitación en un indicio de pérdida de la existencia: "Estoy vestido y empiezo

³⁵ *Ibid.*, p. 33.

a sospechar con angustia creciente que la habitación 201 es mi destino definitivo, eso a lo que yo antes, en un tiempo que no recuerdo muy bien, me refería como El Más Allá” (270-271). O también en “La poza en el atardecer”, donde el pasado incrustado en la memoria del niño de once años, en su primera experiencia de buceo, avanza hacia el presente atemporal de la muerte:

Aquella poza bajo el sol de la tarde permanece fulgurando aquí dentro, y desde ese mismo espacio los contemplo ahora rodeándome. Está toda mi familia. El agua me hace imaginar que tienen gestos tristes, que lloran. Yo me he acostumbrado tanto a la inmersión que permanezco quieto, sin ni siquiera respirar” (277).

Los minicuentos donde más vigorosa resulta la iluminación irónica son los que se acercan a una actitud metafísica, una revisión de las coordenadas tradicionales de la física, como en “El bicicielo”, con su teoría acerca del espacio que recoge el cementerio de las bicicletas que allí se mantendrían funcionando de forma permanente recorriendo el planeta, o en “Mundo peonza”: “Al despertar, comprendió que vivimos engañados: este planeta no es una esfera que vaga en el espacio, sino una inmensa peonza, pieza de un juego inescrutable, en rotación sobre una superficie infinita. [...] «Esta se va a parar de un momento a otro», dice una y otra vez, aterrorizado [...] (273). De la misma forma, funciona el mecanismo de deconstrucción de esquemas culturales sedimentados, para avanzar atrevidas hipótesis filosóficas, a partir de una lógica grotesca e irreverente. Es el caso del último minicuento, “Origen nonato”:

Ciertos documentos recientemente aparecidos, cuya noticia se mantiene oculta por poderes muy eficaces, aseguran que Eva no mordió la famosa manzana, porque aborrecía las manzanas, afectada como estaba por el *síndrome de alergia oral*. En consecuencia, Adán y Eva nunca fueron expulsados del Edén y la humanidad es solamente una extraña, misteriosa entelequia. (285)

A modo de conclusión, el recorrido analítico desarrollado nos lleva a observar que en *La trama oculta* Merino recupera, a primera vista, las constantes de los modos de la narración realista y de la fantástica y propone al lector un universo literario ordenado y gobernable, intensificado por las estructuras poderosamente intensas del cuento. En ‘este

lado' los elementos catalíticos o desencadenantes pueden asimilarse a 'operadores realísticos' o 'connotadores de mimesis', bien situados en posiciones oportunas para que el lector pueda recibir un 'efecto de realidad'. La prevalencia del uso de narradores homo o heterodiegéticos en esta sección coadyuva el efecto de una perspectiva fidedigna sobre lo narrado y se revela un recurso eficaz en el pacto de verosimilitud que el autor establece con el lector. En 'aquel lado', en los cuentos irrumpe lo 'insólito', lo 'imposible', produciendo 'vacilación' y más aún 'inexplicabilidad', para que el lector se disponga a aceptar, en todo caso, la naturaleza intensiva, a-temporal y a-espacial propia del relato, además de su autonomía semántica – su 'esfericidad' en la idea de Cortázar³⁶ –, que autosustenta su implícita autenticidad. Y, sin embargo, los dos lados del espejo se reflejan, se desdoblan hasta confundirse o, más bien, multiplicarse, en esa 'tripulación de minicuentos'. Como en un recorrido iniciático para el lector, la realidad y la mimesis desembocan en los ámbitos difuminados de lo fantástico, aunque siempre reconocibles y experimentables, hasta sublimarse en el poderoso fragmento, rotundamente acabado, de la micronarración. «Así, pese a lo evanescente de su materia – leemos en *La trama oculta* – la invención literaria se nos muestra, hecha al fin solamente de palabras y de sueños, como un contraste sólido, verdadero, fiel, de lo que llamamos realidad» (224).

³⁶ Cf. J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, in "Revista Casa de las Américas", 15-16, 1963.