

JOSÉ MARÍA MERINO,
UN ESCRITOR CONTEMPORÁNEO DE NOVELAS CORTAS
(SOBRE *EL LUGAR SIN CULPA Y OTROS NOCTURNOS*)

Manuel Martínez Arnaldos
Universidad de Murcia
Carmen Pujante Segura
Universidad de Murcia

Abstract

José María Merino has the support of both critics and audience, although the little attention received by another of his narrative facets stands out. We refer to his presence as a writer of short stories in the Spanish literature of the late 20th and early 21st centuries. Among other works, in 1999 he published *Cuatro nocturnos*, a compilation of short stories followed by *El lugar sin culpa* in 2006. These texts were recently collected under the title *El lugar sin culpa y otros nocturnos* (2015). While it would be difficult to give a single reason for his daring to approach this other facet -rather uncommon in the author's long career, we consider that the analysis of the peculiarity of these *novellas*, labelled "nocturnos", merits closer examination. We also anticipate the suitability of comparative works comprising all his narrative production and even that of other authors.

Key words: José María Merino. Long short stories. *El lugar sin culpa y otros nocturnos*. Literary Criticism. Comparatism.



Resumen

José María Merino goza hoy del favor de crítica y público, si bien reluce la escasa atención puesta en otra de sus facetas narrativas: la de ser, además de todo ello, un escritor de novelas cortas en la literatura española de finales del siglo xx y principios del xxi. En el año 1999 publica *Cuatro nocturnos*, recopilación de relatos seguida, entre otras obras, de *El lugar sin culpa* en 2006, textos recopilados en el reciente 2015 bajo el título de *El lugar sin culpa y otros nocturnos*. Si bien resultaría difícil dar una única razón al atrevimiento con esta faceta o *medida* narrativa –rara en la dilatada carrera de este escritor–, será sugestivo analizar la peculiaridad de esas novelas cortas aunadas bajo el marbete de “nocturnos”, así como apuntar prospectivamente hacia trabajos comparativos con toda su obra narrativa e incluso con la de otros escritores.

Palabras clave: José María Merino. Novelas cortas. *El lugar sin culpa y otros nocturnos*. Crítica literaria. Comparatismo.

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2016.

Fecha de aceptación: 29 de noviembre de 2016.

1. José María Merino ante la novela corta

En el panorama literario español de los últimos años es de sobra conocido el excelente territorio conquistado por José María Merino (La Coruña, 1941). Se entiende así el favor del que goza hoy por parte de crítica y público, pero también uno de los efectos colaterales, como sería la escasa atención puesta en otra de sus facetas narrativas: la de ser, además de todo ello, un escritor de novelas cortas en la literatura española de finales del siglo xx y principios xxi del Este. Esta faceta no ha atraído ningún estudio particular hasta la fecha, carencia en la que coincide, por otro lado, con autores españoles coetáneos tales como E. Vila-Matas, S. Puértolas o L. Mateo Díez, entre otros tantos, para cuyas novelas cortas cabe reclamar más investigaciones en adelante.

J. M.^a Merino en el año 1999 publica *Cuatro nocturnos*, recopilación de relatos seguida, entre otras obras, de *El lugar sin culpa* en 2006 (como la anterior, editada por Alfaguara) y *Las antiparras del poeta burlón* en 2010 (editada en Siruela), textos que han sido catalogados en ocasiones como novelas cortas. Esto podría explicar que, en particular las dos primeras, hayan sido recopiladas pocos años después, en el reciente 2015, bajo el título de *El lugar sin culpa y otros nocturnos*. Si bien resultaría difícil dar una única razón al atrevimiento con esta faceta o *medida* narrativa –rara en la dilatada carrera de J. M.^a Merino–, será sugestivo analizar aquí la peculiaridad de unas novelas cortas escritas entre los siglos xx y xxi por un célebre escritor español y aunadas bajo el marbete de “nocturnos”, así como apuntar prospectivamente hacia trabajos que las comparen con el resto de su obra narrativa e incluso con la de otros escritores. Toda su variada narrativa, breve y extensa, tradicional y moderna, realista y fantástica (reconocida por diversos premios, antes y después de escribir las novelas cortas), cuenta con un espacio propio dentro de esa otra faceta de Merino como pensador de la literatura. Sin embargo, Merino (2003) ha dedicado una menor y esporádica reflexión sobre este subgénero de la novela corta que, entre todos sus textos, ciertamente, no es el que más ha cultivado, aunque parece que le acaba cogiendo el gusto en los últimos años de su carrera literaria –*in fieri*–. De hecho, esa variada producción literaria podría explicar una de las primeras particularidades de estas novelas cortas: además de no pertenecer a un género muy cultivado por Merino ni haber sido protagonista de su reflexión crítico-literaria, no se han publicado “sueltas” ni como ejercicios de estilo o de aprendizaje, sino en compilaciones *ad hoc* de la mano de un escritor ya consagrado, y han visto la luz en editoriales destacadas y habituales, de manera que en un sentido amplio no se circunscribiría a una literatura popular, comercial o marginal.

Así pues, se beneficiarían recíprocamente el estudio de esta vena narrativa de José María Merino y las investigaciones necesarias que se han de iniciar para dilucidar la coyuntura del género de la novela corta a finales del siglo xx y principios del xxi (Pujante Segura, 2017). El género de la novela corta vivió su apogeo en la España de las primeras décadas del siglo xx (Martínez Arnaldos, 1974), dentro del mundo de las colecciones populares (Sánchez Álvarez-Insúa, 1996). Se explicaría asimismo la maleabilidad del género e incluso su acercamiento al género del cuento, si bien hay especialistas como Chevalier (1999: 21-24) que han contribuido al deslinde de ambos: en lo referente al acontecimiento contenido en el género breve narrativo, la novela corta albergaría un acontecimiento engastado en un tejido más amplio, que en general sería la vida del protagonista; mientras, en lo referente a la acción, la novela corta *contaría*, mientras que el cuento tendería a difuminar la acción en pos de la presentación de un trozo de vida. Pero, por esa cualidad de concentración que hermana genéricamente cuento y novela corta, se buscaría ese acontecimiento decisivo, el momento de crisis, y aunque parezca resucitar el cuento tradicional a través de ciertas técnicas o temas, los asuntos y situaciones serían mayoritariamente contemporáneos y verosímiles, incluso quizás más propiamente en la novela corta. En su dimensión espacio-temporal la novela corta albergaría la posibilidad de duración aunque reducida, a diferencia del cuento, al que le bastaría ese instante, sin ninguna salida temporal.

Por otro lado, para Pierre Tibi, quien señalaba justamente las propiedades de la brevedad y la narratividad (para referirse a la *nouvelle* y también a la *short story*), subrayaba la ironía habitual, especialmente en los principios y finales de estos relatos, así como lo epifánico y hasta lo dialéctico que, con todo, también suele ser referido por otros especialistas desde diferentes ángulos, como por ejemplo, la insistencia en “lo doble”, en lo “binario” de sus estructuras o en la “reversibilidad” funcional de éstas mismas. A partir de la vinculación de ese momento epifánico o de revelación con el género de la *nouvelle*, justificaría este teórico todos los rasgos genéricos que se adjudican a dicho género: “la brièveté, la concentration sur l’objet, le privilège accordé à l’instant, la thématique de la nuit qu’éclaire une lueur fugace, le fonctionnement métonymique ou synecdochique, la présence du cadre, les synthèses et regroupements paradigmatiques” (Tibi, 1995: 235). Pero Merino, en su faceta de escritor-pensador, estaba al tanto del debate y lo resumía acertadamente:

La novela corta tiene palpitación de novela y sin embargo se presenta con la sobriedad del cuento. Su brevedad le da por lo común una tensión poética y dramática a la que difícilmente se sustrae un lector que, por otra parte, ve

premiado a corto plazo su esfuerzo por apropiarse de su contenido. El viaje al centro que la narrativa breve propone es en la novela corta un poco más dilatado que en el cuento, pero suele resultar inolvidable. (2003: 31)

Por esas particularidades, que entran en conexión con las expuestas por Tibi (incluso con la temática de la noche), se podría abrir el análisis con *El lugar sin culpa*, publicado en 2007 pero rescatado en 2015 en el volumen rebautizado como *El lugar sin culpa y otros nocturnos*. Un análisis somero de *El lugar sin culpa* (ELSC) ofrecería un interesante contraste con la anterior y también con la posterior de las obras escogidas, entre otros motivos, para poder descartar o no que, como tal, se trate de una novela corta con sus algo más de 150 páginas. Por las primeras de esas páginas sabremos que se subtitula *Los espacios naturales*, de modo que se nos abren varias vías para una lectura que, por otro lado, cuenta con cierta “garantía” y reclamo. Y es que sabremos también por los créditos del libro que fue galardonado en 2006 con el XVIII Premio de Narrativa Torrente Ballester (nótese que no especifica un género concreto) y publicado un año después en Alfaguara (si bien el premio carece de editorial de cabecera). Además de encajar en la convocatoria de ese premio, sus dimensiones le permiten ser publicado suelto, pero también le facilitan el ser rescatado posteriormente en otro volumen en el que, tal y como se nos dice en la sinopsis de su contraportada original, se recopilan cinco *novellas* escritas entre 1999 y 2006 que comparten un espacio común: son historias sobre las posibilidades y los peligros de la imaginación”.

2. Los nocturnos del escritor

Aparte de cierta conciencia de género literario –interesante por cuanto permitiría asociar de nuevo el término de novela corta con ese otro de *novella*–, para un título que logre ser abarcador J. M.^a Merino decide decantarse por uno menos preciso –y, por tanto, más evocador– como “nocturno”, esto es, decide retomar el membrete empleado para esa publicación anterior, el de *Cuatro nocturnos*. Todo ello obliga a ver conexiones, al margen de una oportunidad de reedición que siempre invita a reformular y ser leída de otra forma. Así pues, además de poder releer estos relatos a manera de ciclo literario –tan del gusto del escritor–, se podría confirmar la maleabilidad característica de la novela corta para este periodo comprendido entre el final del siglo xx y comienzos del XXI así como la necesidad intrínseca de este género narrativo de adaptarse a unas exigencias editoriales para ser publicado. En este sentido, ya comienzan a aflorar otras razones que hacen interesante y fructífero el estudio de estos relatos de J. M.^a Merino: en el panorama literario español de las

últimas décadas son raras las novelas cortas, pues ya no existe esa eficaz plataforma de las colecciones literarias *ad hoc* de principios del siglo xx, pero también resulta una rareza que se publiquen sueltas –si no es con motivo de un premio– o incluso que un autor de renombre se preste o se dedique a ese género (tal vez lo raro es que, al menos, declare hacerlo, o incluso que sea estudiado como tal escritor de novelas cortas).

2.1 *El lugar sin culpa*

No cabe duda de la confianza que un escritor consagrado puede dar a una editorial ante el mercado lector, más allá del género ofrecido, pero se puede corroborar que no se trata de las obras de Merino más examinadas por la crítica literaria. Excepcionalmente, Senabre (2007) sí ha hablado “de este desarraigo íntimo, de este afán –patente sobre todo en la doctora Gracia, que es el personaje más finamente matizado de la novela– por alejarse de los conflictos sin enfrentarse a ellos”, presentes en *El lugar sin culpa*, un relato sobrio y medido que es, como se ha comprobado, calificado como novela. Por su parte, Celma Valero (2001) destaca la ausencia de diálogos, la variación entre omnisciencia y flujo de conciencia (especialmente de la protagonista), el uso despersonalizador de los apodos de los personajes, el tratamiento del cronotopo, o la presencia de temas como el del fracaso, la identidad o el contraste de pueblo y ciudad. En la línea de ambos estudiosos, además debemos destacar el protagonismo recaído en un solo personaje, el valor simbólico y estructural de un cronotopo unitario –remarcado en el propio título del relato–, la concentración de motivos anteriormente tratados por el escritor o la alternancia sin riesgos de un hilo cronológico con otros tiempos y otras voces narrativas; por el contrario, el relato se aleja propiamente de las novelas cortas (por ejemplo, de otros autores contemporáneos que habrán de ser analizados en otro lugar) porque desde su título se le otorga un simbolismo interpretativo ciertamente encauzado o evidenciado o porque la vida del personaje protagonista alcanza una mayor evolución personal y “psicológica” (aunque sea en solo dos días), en lugar de limitarse al motivo del cambio o a esa anécdota, un “clic” en una transformación que sí se ve enfatizado por el cierre en círculo del relato y en oscilación entre el sueño y la duda.

Logrado es el comienzo del relato con esa lagartija, que se acabará convirtiendo en una figura recurrente (aparecía en “Avatares”, pasaje de *El libro de las horas contadas*, de 2011). Se trata de un animal que, por su pequeño tamaño, se puede asociar con el género narrativo breve (Baquero Goyanes, 1949: 489-521) y en particular con los microrrelatos de Merino (Pujante Cascales, 2008: 54), y que, por sus resonancias literarias, puede recordarnos algunos

relatos de Kafka. Con ese elemento se produce la sensación casi cinematográfica de estar ante una especie de racor de mirada: “19.45 Hay una lagartija sobre el alféizar. El cuerpo turquesa salpicado de pequeñas manchas malvas y rojas, los dedos tan largos que parecen ramificaciones vegetales, una lagartija ha subido al alféizar y permanece inmóvil, la cabeza vuelta hacia la doctora Gracia” (ELSC, p. 9). Observar las lagartijas es una costumbre diaria de la protagonista: aparece ese tiempo iterativo que ha de ser roto, como en tantas otras narraciones, para arrancar el propio relato. Ello alternará con el tiempo presente de algunos momentos y también con otros *leitmotive*, tales como el desciframiento de mensajes o signos o el de las lagartijas. Igualmente, en el fragmento siguiente se reúnen muchas de las claves del relato como son la alternancia de voces y la inclusión del lector, además de motivos como el poder de la naturaleza, la imaginación, el sueño ante la realidad, las reminiscencias del pasado, el contraste entre lo pequeño y lo grande o el papel de la memoria y del destino. A este evocador comienzo le sucederá poco después la descripción de esa isla que es la otra protagonista, aunque sea pasivamente: es el lugar para “el aislamiento, la desmemoria, un silencio que sube hasta los mínimos rumores de la conciencia, la felicidad de sentirse vacía de recuerdos” (ELSC, p. 11). Además, es así como se lanzan las expectativas y enigmas que han de mover al lector de este relato: por qué la protagonista está ahí y en ese momento, o lo que es lo mismo en un relato –de ciertas dimensiones–, qué ha sucedido antes y qué va a suceder después.

Así, poco a poco (el ritmo es lento y dilatado, con descripciones que rayan en lo poético al inicio y que alternan con reflexiones sobre la memoria, ralentizando la llegada de la *cuestión* novelesca de ese relato) sabremos de la vida anterior de la protagonista y de su presente en la isla: con la excusa de investigar está allí para huir de algo, aunque la felicidad transmitida por esa isla resida justamente en que nada suceda. Sin embargo, acaba sucediendo algo que le obliga a repensar su pasado: logran rescatar a un joven pero no a la chica. Ésta porta un anillo que a la doctora le hace pensar en su hija (a quien llama “la Nena enfurruñada”), acontecimiento que le llevará a desplazarse para asistir al reconocimiento forense, donde finalmente se confirmará que no se trata de su hija. Sin embargo, no se conocerá su futuro con ese “primer” final del relato, un final circular pero abierto, pues realmente termina con la determinación de Gracia de marcharse de allí para solucionar los problemas y empezar de nuevo, decisión que se quedará, no obstante, en una nebulosa entre el sueño, la imaginación y el deseo, acentuada en esas últimas líneas por más cambios de voces y tiempos narrativos.

Esa manera de aprovechar y escanciar el tiempo narrativo hace de este un relato de adscripción genérica más próxima a la de novela. Además, se ha de considerar el hecho de que, con ese personaje femenino central, conviven otros tantos personajes secundarios que suelen poseer apodos o nombres caracterizadores y algo cuentísticos: la Alegre Rosita, el Hombre de los Tesoros, el Escamillo, la Rubia Cantinera, el Apuesto Oficial o el Guapo Nadador, sobre los que da más detalles Celma Valero (2011: 46-47). Todos y cada uno de ellos posee, aunque pequeña, su propia historia, con su pasado y su presente. Hay otros motivos como ese que también serían propios de los cuentos y que, sin embargo, adquieren en *El lugar sin culpa* otras dimensiones o profundidades, incluso a manera de claves que se esparcen por un relato ciertamente más novelesco. Por ejemplo, con motivo de su ansiado hallazgo el arqueólogo por fin está contento, a raíz de lo cual se dice que en él se ha producido “otro desdoblamiento, [pues] estamos desdoblándonos continuamente” (ELSC, p. 134). Justo a continuación se va a explicitar el desdoblamiento de la protagonista, anunciado de algún modo al inicio del relato (como en otros relatos de Merino, por ejemplo, “El hechizo de Iris”, que se verá más adelante), y tras ello, la decisión de cambio que toma la protagonista. Así pues, desde el punto de vista narrativo, en esa isla al final sí pasa el tiempo y pasan cosas: de este modo, se podría afirmar que se hubiera tratado de un cuento si se hubiera quedado en ese “instante”, o de una novela corta si se hubiera explotado el motivo del cambio en una línea argumental/vital que continúa, pero los ingredientes de la narración acaban adquiriendo otras dimensiones y tratamientos.

Como siempre, en este escritor brillan por su importancia las intertextualidades, con alusiones, por ejemplo, a Robinsón, a la Tierra Prometida o a la Bella Durmiente, retomadas de hecho en una charla recogida como “Diez jornadas en la isla” en *Ficción perpetua* (2014). Es profunda la unidad dentro de esta obra, así como respecto al resto de sus obras, todas interconectadas, por ejemplo, con el motivo del sueño ante la realidad (Larequi, 1988). Así, cuando llega el final de *El lugar sin culpa*, a la misma hora del principio del relato y con el mismo párrafo, se continúa diciendo que ahora esa lagartija es “una imagen turbadora” pero “el motivo principal”: “esa lagartija soy yo, era yo, empezaba a ser yo en esta isla que me recibió sin rechazo ni amor, en este lugar sin culpa donde debería haber acabado disolviéndome” (ELSC, p. 166). Además de la alusión al título, sale a flote una mayor conciencia literaria, cuando la protagonista compara la isla con la Tierra Prometida y califica todo aquello como “una ficción, una novela, un consuelo de la imaginación”, pues es lo que le pareció el lugar en el momento en el que vio la isla por primera vez, a saber, en la consulta

del psiquiatra (solo al final lo sabremos). Juega con la duda entonces, afirmando que en realidad nunca ha salido de la ciudad, que está despierta, que delante de ella está su hija borracha, pero que también se halla ante la policía y está hablando por teléfono con su madre, quien la llama a menudo para insultarla en plena demencia.

2.2 *Cuatro nocturnos*

Así pues, habremos de ver qué tiene en común –y de “nocturno” – el relato de *El lugar sin culpa* para ser agrupado en 2015 con aquellos otros que fueron reunidos en 1999 bajo el título de *Cuatro nocturnos*, obra interesante por ser diferente entre la producción de Merino, a pesar de no haber recibido muchos estudios críticos. Ignacio Soldevila sí la ha estudiado, justamente, para ratificar tanto su coherencia dentro de la obra de J. M.^a Merino como la presencia de esas “dos caras de la luna” –la de lo realista y la de lo fantástico–, a pesar de las disensiones de la crítica a este respecto. Resulta interesante su explicación de la estructura circular de esos relatos (partiendo y volviendo a lo cotidiano o realista o incluso “diurno”, pero pasando por lo extraño o invisible o incluso “nocturno” de una aventura tras la cual volverá el equilibrio), así como la de la “nocturnidad” también presente en la novela *Los invisibles* (un año posterior), donde Merino prolonga, entre otras cosas, el motivo de la invisibilidad o del desdoblamiento así como el simbolismo del personaje, especialmente respecto a “El misterio Vallota” (2005: 69-70). Así, Soldevila analiza desde esta perspectiva los relatos que en ocasiones califica de novelas cortas, oscilación que también se aprecia en el estudio de Noyaret (2005), quien alterna entre el término de cuento y de novela corta en el análisis de las duplicidades en “El hechizo de Iris”, o en el de Encinar, quien llega a hablar de *nouvelle* en su estudio sobre el *alter ego* de Souto en “La dama de Urz”, además de la reseña de Joaquín Marco (1999), quien lo turna con el marbete de cuento largo (y quien, a colación de ello, también habla sobre ciertas debilidades narrativas).

Ya por el título es diferente al resto de las obras de Merino: no es habitual el numeral en detrimento del artículo, pero sí parece de su gusto la alusión a la noche, como ocurre en *Cuentos del libro de la noche* (de 2005) o en otras obras donde aparece como leitmotiv (por ejemplo, en el cuento “Extravíos nocturnos”, situado “De aquel lado”, esto es, junto con los cuentos fantásticos de *La trama oculta*). Seguramente en su elección tampoco se olvida de la conexión de la noche tanto con lo cuentístico como con lo musical, homenajeando a grandes compositores de nocturnos como Chopin, Satie, Mendelssohn o Debussy: como esas piezas musicales, podríamos leer las obras de Merino como cuatro (o cinco) nocturnos por su

brevedad, por su tono melancólico y por su nocturnidad. Rosa Regás, de hecho, decía en la presentación del libro (tal y como se rescata en la reseña aparecida en *El País* en el año de su publicación, 1999) que estas piezas de Merino tienen un estilo ciertamente “musical”. También podría tratarse de un homenaje a los ocho *Nocturnos* de Hoffmann, autor de la cita introductoria del libro (“Es el fantasma de nuestro propio yo, cuyo íntimo parentesco y cuya profunda influencia nos arroja al infierno o nos lleva al cielo”), cuyos célebres cuentos también inspiraron una ópera a Offenbach y Barbier en 1879. Por otro lado, el cuento, tal y como afirma sin cesar Merino en artículos y entrevistas (como los rescatados aquí), sería el mejor género para lo fantástico y misterioso, en la estela de autores como su preciado Kafka. Dedicados a Jerónimo Norverto Ibáñez y Paco Rubio Pascual, se reúnen por este orden “El hechizo de Iris”, “La dama de Urz”, “El mar interior” y “El misterio de Vallota”, estos sí, títulos más propios del estilo de Merino, al margen del género al que se esté dedicando. Los cuatro textos poseen una extensión similar en torno a las 60 páginas. Habrá que ver, como se decía, qué poseen de “nocturnos” estos textos, pero también qué tienen de novelas cortas, marbete que se escoge para la contraportada de la primera edición (ese género definido ahí por “una distancia narrativa de especial dificultad”).

a) “El hechizo de Iris”

El primero de ellos, “El hechizo de Iris” (EHDI), no está estructurado por partes sino que está construido sobre la alternancia –con el debido espacio en blanco entre una parte y la otra– entre narración “tradicional” (desde una omnisciencia en tercera persona del singular) y comentario personal (desde la reflexión de una primera persona, acotada entre paréntesis) en un amago metaliterario. Comienza con la despedida de una mujer y un hombre, despedida acompañada y acompasada por una naturaleza, descrita bella y poéticamente en presente, en plena quietud: se asegura que, para él –aún anónimo–, tras esa despedida todo volverá al sosiego y a la realidad (tema visto en *El lugar sin culpa*, obra con la que comparte también ese paisaje selvático e isleño), mientras que ella sí se ha transformado, pues sus facciones “ya no presentan los rasgos serenos de Laura sino la acechante viveza de Iris”. El tema anunciado también recuerda a *El lugar sin culpa*, tema que aquí, podemos decir, tiene un tratamiento de novela corta: en ese presente repentino se produce una situación a la que se ha llegado tras un tiempo pasado que el lector desconoce, de manera que el relato arrancará y avanzará hacia un final gracias a un misterioso y atrayente motivo, motivo que no va a necesitar la información de toda la vida anterior sino solo una serie de anécdotas. Aquí la

preocupación por la otredad y la identidad se desplegará con un juego metaliterario propio de Merino: en “El hechizo de Iris” el protagonista de algún modo también hace de escritor, pues iremos sabiendo (de manera dudosa) que él es el dueño de esa primera persona que (casi) en presente está escribiendo y explicando lo que acaba de vivir, todo ello en un (amago de) escrito epistolar o confesional que tiene conciencia de la existencia de un lector o lectores. Según la justificación del protagonista masculino, esa tercera persona le ayuda a contar los hechos con distancia y a sentirse “un ser intemporal y sin nombre”, de manera que él también se siente desdoblado, entre el presente y el pasado, éste a su vez desdoblado en el pasado reciente y en el pasado lejano de la infancia (baste recordar de nuevo *El lugar sin culpa* o la cita de Hoffmann).

Por su importancia al espacio se le dedican varios pasajes de la narración, sobre todo para contrastar con otro lugar: se describe un espacio selvático, un “aquí” (deliberadamente impreciso) del que tendrán que salir en avión. No menos importante es el tiempo, ese tiempo interior o ese tiempo detenido (como la *durée* de Bergson) que contrastaría con el de la realidad. El protagonismo también descansa en pocos personajes, los de una pareja en la que, además, uno de ellos se muestra “desdoblado”, pues el femenino jugará a ser uno y otro a lo largo de todo el relato. Serán acompañados de personajes secundarios, especialmente las familias de ambos y, en concreto, el hermano en silla de ruedas que acaba muriendo trágicamente por accidente y que detona, no obstante, un cambio en sus vidas. También funciona el relato por asociaciones, la primera de las cuales se produce al ver ese avión en el que ella se marchará y que le recuerda a otro avión, el de un accidente: de repente retorna al tiempo presente para contar lo que sucedió en ese avión antes del accidente y cómo después los llevan a una especie de sala de espera. Es ahí y entonces cuando él mira a esa mujer “de rasgos reconocibles” sentada enfrente. Se dirigen la palabra y así sabremos que se conocieron de pequeños en Maia y que él es Javier. Entonces deciden ponerse al día de sus vidas, para lo que disponen de tiempo, el de una noche, mientras solucionan el problema de los vuelos: he aquí la importancia de la noche, en la cual se produce el relato, el que ellos hacen de una historia que es la suya. Hablarán de todo menos de Iris, sobre todo ella, que es médica (recordemos que doctora en Biología era Gracia en ELSC, la que se embelesaba mirando lagartos, que también aparecen en ese momento de EHDI).

Acabarán bañándose y durmiendo juntos esa misma noche en la que ella (anónima aún) le confiesa que volvieron a Maia después, cuando vendieron la casa. Eso motiva otro *flashback* para contarnos cómo se conocieron: eran adolescentes cuando él, yendo con su

primero Nacho, conoció a una chica que parecía gustarle a su primo uno de eso veranos en los que ella iba a la casa de una tía rica en Maia, junto con su familia y su melliza. Acaban entablando una amistad y viéndose, pero Javier o bien ve a Laura o bien a Iris, porque siempre una de las mellizas se tiene que quedar con su madre enferma. Van a menudo a la playa, en realidad con la excusa de acompañar al hermano de él, a quien dejan apartado en su silla de ruedas. Con esas citas Iris y él se van iniciando en el amor y el sexo, hasta que un día, por una ola, el hermano es arrastrado y muere. Justo entonces ellas se tienen que marchar y no vuelven a verse más. Además, en ese relato nocturno (en el que hay situaciones extrañas, pero que no descubren nada), ella le desvela que después, en una ocasión yendo por aquellas playas, llegó a tener un accidente con el coche, en el que moriría Iris. Ese relato está en boca de ella, pero él lo está escribiendo, hasta que llega el final, momento en el que se refiere al papel y a la interrupción de ese hombre rubio que iba en el avión con él y que, casualmente, le menciona a la doctora Chacón, a Iris... Por lo tanto, sabremos al mismo tiempo que el protagonista –y escritor– masculino el hecho de que ella se había hecho pasar por Laura. Ese es el “caso”, que tiene algo de simulacro y de imaginación, tal y como se dice en el relato (que hace pensar en ese simulacro epistolar que, a su vez, recordaría así al del *Lazarillo*). En la parte final (tras unos asteriscos) se añade que, además de un caso, se trata de un “memorial, o confesión”, para que una segunda persona del singular (la de Nacho, el primo) lo conozca, para que conozca “la verdad” con esos “papeles” o esa especie de “informe”. Ello le serviría para revivir la infancia y también la culpabilidad por su hermano muerto. Incluso va a haber espacio para contar algo más, lo que le sucederá e intentará cerrar tras salir de la isla: Javier vuelve a Maia y visita a Herminia, quien le confirma que Iris y Laura eran una sola persona; incluso, va a ir al hospital donde trabaja Iris, a la que solo verá desde fuera. Y así acaba el relato.

b) “La dama de Urz”

El siguiente relato, “La dama de Urz”, es diferente a los demás y está muy bien construido (hasta el punto de poder considerarlo el mejor, como tal relato y como novela corta). Sin rehuir de sus temas predilectos, aflora un Merino más detectivesco: hasta bien avanzada la historia, no sabremos a qué se refiere el título, el cual vuelve a girar en torno, como sabremos, a un objeto y un enigma. Consta de 70 páginas y 22 partes numeradas muy breves (que oscilan entre las dos y las cuatro páginas), cada una de las cuales incluye un corto episodio que hace avanzar la trama. En este sentido, éste es un relato tradicional en su

linealidad, a pesar de ser más “ajetreado”, con más la acción, a la manera de otras novelas cortas, tal vez más en la línea de las de las primeras décadas del siglo XX. Aunque aquí prime más la acción sobre la reflexión o la descripción, se repiten los campos léxico-semánticos de los relatos anteriores así como las reflexiones en torno a la memoria, el vacío o la identidad (e incluso aparece un símil con los lagartos). Se suman también otros motivos habituales como el de la dudosa locura, el poder del instante, el papel del escritor/lector, el hombre de vida sin sorpresas (pero muy leído, hasta el punto de ver “gigantes” donde hay molinos) y cierta metaliteratura o reflexión sobre la literatura.

Se trata, pues, de un relato bien escanciado y, quizá en ocasiones, muy explícito. Comienza como otros relatos del escritor, de manera ciertamente evasiva, en este caso con una reflexión sobre los nombres cuando se dicen, pues es así como empieza la acción: cuando parece que alguien llama al protagonista por el nombre de Ribaldo, “Ri-bal-do” (irónicamente, un poco a lo Lolita, salvando las distancias). Relato *in medias res*, arranca la acción desde ahí, pero no se renuncia a reconstruir la manera como se ha llegado hasta ahí, al tiempo que entra “en acción” la voz de Soutín, el nombre de la conciencia del protagonista, llamado Souto (con esa especie de Pepito Grillo podremos llegar a dudar de su cordura). Y es que esa anécdota no ha hecho sino interrumpir lo que Souto estaba haciendo, a saber, hojear unos libros en una librería con total tranquilidad (esa tranquilidad interrumpida es la que arranca el relato, como en los anteriores, lo cual podría representar una buena metáfora de los comienzos literarios, especialmente los de novelas cortas). Todo cambia, pues, en un solo instante. Pero (aunque no lo sepamos) en el primer párrafo de la primera parte se hace un resumen en clave simbólica de lo que va a acontecer y que iremos conociendo a lo largo de la lectura: “Sin duda era otra señal. Primero el ángel, luego el dragón, más tarde un hombre desplomándose, aquella librería después, ofreciendo en su escaparate una vieja traducción de un libro clásico sobre el significado de los sueños, y por fin el joven extranjero dándole un nombre extraño, pero súbitamente inteligible en todo su significado.” (LDDU, p. 83) Así, a cada capítulo le corresponderá un lugar, una de esas anécdotas, los mismos que se repetirán en el camino de vuelta de los últimos capítulos.

En la segunda parte se continúa con el motivo de la curiosidad o de la lectura de señales (las que surgen en la librería) y escuchamos la voz de Soutín (con una explicación de esa voz o ese “habitante interior” que se escondía en su “imaginación”). En la tercera parte se narra el idéntico trayecto diario de su casa a la editorial donde trabaja (con ese tiempo iterativo que será roto), alternando con una enumeración larga de todo lo que ve entretanto

y con otra reflexión digresiva sobre las palabras (esa familiaridad le da la tranquilidad, la que perdió cuando “las palabras habían dejado de tener sentido” en esa época de delirios y confusión, según dice). Es en la cuarta parte cuando, tras haber quedado claro el trayecto y sus motivos, se produce el cambio en su “singladura urbana”, cambio que se produce porque no encuentra en el sitio habitual el periódico (del que solo miraba las fotografías) y que conlleva una digresión en torno al tiempo. Cuando espera en un semáforo, ve un ángel de espaldas, que es el motivo en torno al que gira la siguiente parte (enlazándose bien). Así pues, en la quinta parte sabremos que, en realidad, ese ángel es un niño disfrazado y tiene una flecha que produce un resplandor contra una fachada: esa es la primera señal, según él, de una aventura que va a romper su costumbre. Esa luz le lleva entonces a una vieja tienda de ropa cuyo escaparate no ha cambiado después de muchos años y a la que acaba entrando muy curioso. En la siguiente parte el dueño le explica que lo de esa tienda no es porquería sino “tiempo”, o más bien, el recuerdo de su mujer, que murió cuando iban a inaugurar el negocio, en el año 54, hacía entonces cuarenta años (se trata, pues, de una historia ciertamente contemporánea). Su manera de expulsar el humo del puro le recuerda a Souto “los dragones de los cuentos” (LDDU, p. 98). En la parte séptima va a un bar y, al salir, un hombre, en el que se había fijado al haberse sentido identificado con él en la distancia, le mira fijamente y se cae desplomado de repente. De ahí se va a la papelería a conseguir el libro buscado, cuando actúa de nuevo la conciencia, pues ante lo sucedido no se ha inmutado y le mete prisa por llegar al trabajo. En el fragmento octavo se nos muestra en otro sitio, la librería por fin, con el libro que buscaba, el de la interpretación de los sueños (y se incluye reflexión sobre ello). Entonces alguien lo llama por ese nombre de Ribaldo, lo que le hace pensar en el hombre que se acaba de caer y, también, irse con un americano que por allí anda: “Y siguió al americano asumiendo el destino de sustituto a que son condenados quienes, en ciertas fábulas, se cruzan con seres errantes que recorren el mundo sin posible descanso, cumpliendo un castigo mágico e infinito” (LDDU, p. 106). Hasta aquí una especie de primera parte de la novela corta, que es la reconstrucción del pasado inmediato hasta *rellenar* desde ese comienzo *in medias res*.

A continuación, en la novena parte, lo llevan en un coche hacia no se sabe dónde, seguramente un hotel, y entran en juego otros personajes: Josele Galves es quien lo ha llamado, Mera (Esmeralda) es quien hará de su mujer (finge hasta que lo ha reconocido) y Bencomo es quien daba algunas instrucciones a la señora (que en realidad es su mujer). Lo han vestido y se mira en el espejo para intentar “reconocerse”, pues deberá hacerse pasar por

el Dr. Petrallobis, especialista en arte: se tratará, pues, de un doblemente mentiroso y fingidor, doblemente doble (como las mellizas del anterior relato). En la siguiente parte, mientras sigue viéndolo todo como signos que llevan a una realidad que representan, le explican el trueque que deberá realizar, el de un cuadro por un maletín, aunque vaya a ser una estafa y después sean todos liberados. En el undécimo capítulo se explicará el “artificio” de esa estafa y, en el duodécimo, transcurrirá la escena de la casa del supuesto duque (descrita como misteriosa y situada en ningún lugar, como las islas de otros relatos de Merino). En el capítulo siguiente tiene lugar la cena y la impostura; de hecho, el protagonista le hace preguntas al duque, que no sabe responder y habla a destiempo, por lo cual empieza a dudar de todo y a pensar que se trata de una doble impostura. Pero es aquí, a la mitad aproximada del relato, cuando aparece la mención al título, que es el de la obra de arte pictórica, motivo del trueque: todas las obras de arte, dirá Souto, son “otras palabras del mundo”. Después se describirá el cuadro del que, al verlo, admirará el movimiento del rostro, pues parece que va a pronunciar una palabra, una letra inicial que desconoce pero que sería la más importante, el “único signo, también indescifrable” (LDDU, p. 123). En el capítulo quince tendrá lugar una escena en la cama con Mera, a la que intenta evitar y quien se dirige a él como si fuese un expresidiario (así sabremos más de esa misteriosa persona), y en el siguiente se recapitula todo lo sucedido como una “tragicomedia”, de manera que se podría dar por cerrada otra parte del relato.

Tras todo ello, Souto se quiere marchar de ahí y le da explicaciones a Guerrero: en realidad, no conoce a Ribaldo, “aunque ese nombre me atrajo cuando me confundieron con él. ¿Sabe que viene de ribalt, vagabundo, golfo, en francés arcaico?” (LDDU, p. 134). En el capítulo dieciocho llega la confesión de Guerrero: él es amigo de Ribaldo, desde que se salieron de los jesuitas y Guerrero se metió a organizar las cuentas del duque, porque él no es un impostor, como sí lo han sido todos los demás. Todo ha sido una pantomima, porque el duque está encerrado en la bodega de abajo y le quiere robar porque no tiene dinero para jubilarse. El cuadro también es falso pero, al irse, ve otra copia que, sin embargo, posee ahora un gesto con el que parecía no empezar sino terminar de decir una palabra. En los últimos tres capítulos también se acentuarán las dudas, pues el protagonista se pregunta si realmente ha sido un sueño lo vivido en ese trayecto de vuelta en tren; pero, al llegar, vuelve a la librería, donde la dueña le asegura que realmente se habían visto el día anterior. Tras ello, realiza el resto del trayecto inverso hacia su casa, así que también vuelve a la tienda de ropa y habla con el viejo (quien le habla de un fantasma), vuelve a ver al ángel y, por fin, llega a la editorial y se planta ante Celina, que le insta a terminar rápidamente su trabajo: casualmente, un

diccionario. Así esta especie de tercera parte se correspondería con el después, con el camino de regreso, con la reconstrucción y la interpretación de los signos. Y termina el relato, termina con Soutín en silencio (de hecho, pocas son sus intervenciones más allá del inicio, lo cual, para nosotros, podría parecer desaprovechado narrativamente).

c) “El mar interior”

El siguiente relato, “El mar interior”, consta de dieciséis partes y ya por el título nos podría llevar a pensar en *El lugar sin culpa* (incluso invitar a un estudio desde las ideas de Bachelard (2003) sobre el agua y los sueños). En “El mar interior” es protagonista la infancia o la juventud, en este caso con otro personaje de vida rutinaria y fracasada (por lo que se podría leer también como un relato más “social”). Es interesante su paralelismo con el tema literario del infierno, con la búsqueda de un tesoro o con el episodio de la cueva de Montesinos del Quijote, lo cual también concuerda con la predilección por Cervantes de Merino (Puig, 2005). En cuanto a la estructura, también se parece a la novela corta anterior: en cada parte, breve, se cuenta un nuevo episodio, en orden cronológico, asociado a una nueva anécdota, a un nuevo espacio y a algunos personajes secundarios coadyuvantes. Aparece un lugar que es un no-lugar, el desierto, identificado con la libertad, que al final es un “mar interior”, en el sentido metafórico pero también en el real. En este relato la nocturnidad puede asociarse a la oscuridad de ese espacio subterráneo, esa cueva de Montesinos o de infierno, aunque él vaya buscando una especie de tesoro o cielo acuático.

Ya desde el principio se activa el recurrente campo en torno al mundo real, la ensoñación o la memoria (según el relato, cuando algo se olvida, se muere). Desde el inicio se nos presenta al único protagonista, Octavio, y se alude a los tres espacios de su vida que ahora siente conectados, de los cuales el primero es la infancia, época en la que él no hablaba (su padre lo achacaba a su vagancia o a su fracaso y otros a su ensimismamiento). En el segundo capítulo se cuenta su experiencia en el colegio y el fútbol, hasta que (en la tercera parte) se escapa a casa de su abuela, quien asegura que se parece a su abuelo por esa especie de ensimismamiento (motivo por el que lo mataron), aunque muere poco después. Por ello, decide renunciar y se dedica a leer cómics y a salir con su novia Florita, todo normal hasta que Antonio, su hermano, se mata (no sabremos más de él hasta más adelante). Trabaja en un club clandestino, una especie de casino, y se hace amigo de Ramón por la afición a los cómics, pero no se siente libre y por eso preferiría el desierto. Hasta aquí se narra su infancia y juventud para explicar lo que va a suceder. Supuestamente, un primo de Ramón

inspeccionó un lugar sin seres humanos, a saber, el mar subterráneo de Madrid. En el capítulo quinto, aunque Octavio se muestra incrédulo, deciden ir a verlo y preparan la excursión, pero de repente entra la policía en el casino.

Entonces, en el capítulo siguiente se nos muestra en otro trabajo, el de repartidor, pero Ramón le ofrece otro asunto, el de pasar droga, al tiempo que le confiesa que es falso lo del mar de Madrid. En ese momento también comenzarán las dudas sobre el hermano, que supuestamente fue el hijo perfecto, o al menos según su padre. En el noveno capítulo inicia el descenso él solo, con los utensilios que consigue recolectar gracias a antiguos amigos (asegura que tienen menos dinero porque su madre se da al bingo). Varios capítulos suceden en el trayecto: cuando describe el olor a gas y el silencio del trayecto y da a parar a una salida del metro, cuando tropieza con la mendiga Mari Pili (que le explica que está sin dinero, como don Quijote; por eso, le aconseja que no se vaya de casa... y que mate a su padre, por otro lado), cuando se cae y pierde la linterna creyendo encontrar el mar y durmiéndose (momento en que habla con su hermano y con su abuela, quien le dice que suba y busque su otro mar), tras lo cual se reflexiona sobre la verosimilitud del sueño frente a la verdad y se describe el mar de Octavio. Tras ello, retoma su vida, pero se produce un derrumbe, por lo que los bomberos han de sacarlo. Salvado, volverá con Florita y le dará dinero a su padre, gracias a que tiene más trabajo –dudoso– (Ramón ha muerto). Feliz, decide ir a la costa, a la que iba con su hermano, pero ahí lo acaban matando. En el final, su muerte será paralela a la fusión de dos mares.

d) “El misterio de Vallota”

Por último, dentro de *Cuatro nocturnos* leemos “El misterio de Vallota”, con una extensión algo menor y sin dividirse por capítulos. En él, una primera persona del singular (se desmarca del resto de relatos) le va a contar a una segunda (que a veces incluye un “nosotros” o más claramente a un lector) ese misterio que da título al relato; ahora bien, lo hará mientras va aumentando el consumo de cerveza. En este sentido se trata del relato más “tradicional”, gracias a ese marco oral sobre el que, además, recaen dudas de credibilidad. Desde el principio también se alude a lo maravilloso de todo ello, aunque se advierte que no será una “invención disparatada”: Vallota ha salido de la cárcel (en una escena como en las películas, como se nos dice), porque sí hubo dos Vallotas (el tema del doble es reiterativo), así que el narrador va a contar lo que le contó a la policía pero por extenso. También se

tratará de la historia de la persona normal y rutinaria a la sombra del éxito o a la luz de una anécdota extraordinaria.

Enseguida entra en juego otro personaje, Tinca Echea, una abogada que acudía a la tertulia poética cuando eran jóvenes en Madrid, pues le gustaba el cine y manejaba la oratoria. A nuestro protagonista le gustaba (incluso llegaron a besarse), hasta que llega Vallota en el segundo curso y se suma a las tertulias, lo que supone el acercamiento de Tinca a éste. A pesar de ello, le deja su cuarto al amigo, a donde acude con Tinca (lo ve escondido). Ante ello, el propio protagonista se sentía como “un marido de comedia” y era llamado “Poe” (de poeta). Y es que eran los dos amigos muy diferentes, pues el protagonista realizaba trabajos modestos y se dedica a escribir, mientras que el amigo tenía contacto con el Gobierno y los medios, hasta que se marcha fuera del país, lo cual le explicará al amigo después. Como un péndulo, Tinca entonces volverá a acercarse a él y van juntos a El Viso, se acuestan, etc. (y llega a aparecer un poema de Cernuda). Entonces todo se convierte en un “extraño caso” (de nuevo, como en el *Lazarillo de Tormes*): aunque su amigo asegura que se ha marchado, el protagonista y la chica ven en prensa fotos de sus éxitos empresariales, de manera que lo llaman pero no responde. Después se enterarán de la fuga de Vallota (llega a inventarse el calificativo de “vallotiano”) con un dinero, pero no saben qué sucede y hay nuevos signos que han de interpretarse. Se habla de plusvalías y comisiones, hay discusiones y mal ambiente, a diferencia de la mejor relación con Tinca, hasta que todo se interrumpe con la detención de Vallota. Aunque la quiere, Tinca hace las maletas porque dice saber y hace confesiones (aunque se pregunta por unos informes). Una noche se planta Vallota en su casa y le dice que ha estado en una isla del Pacífico (otra isla), pero su amigo le pregunta cómo lo habían detenido si había estado fuera. La hipótesis es que se trata de algo fantástico, junto al final, cuando irrumpen los tintes metaliterarios, en clave unamuniana. Tras esta digresión (no muy justificada), Tinca y Vallota se encuentran en la casa del amigo y se enfrentan, e incluso se llega a saber algo de una fuga de la cárcel del otro Vallota; pero Tinca se queda y se vuelve a acercar al protagonista, y todo sigue pareciendo un sueño verosímil.

3. Balance y conclusiones

Más allá de las importantes diferencias de los relatos, no pocas son las similitudes entre los *Cuatro nocturnos* y entre estos y *El lugar sin culpa*. B. Pujante (2008) proponía, siguiendo a Zavala, la lectura analítica de los microrrelatos del escritor como una serie fractal, que se podría ampliar a toda su narrativa. Lo que más fuertemente los unen son las recurrencias

temáticas o motílicas muy del gusto del escritor (confirmado también en cuentos y novelas extensas), como la realidad frente a la fantasía o la ensoñación, el significado del vacío o de las señales, el juego con la oralidad, la presencia de la infancia y del doble (Cuadrat, 2005), la isla (Noyaret, 2014), la reflexión metaliteraria o la metaficción en un juego de mundos posibles (Lee, 2005), además de la noche. Pero la unidad en la obra de Merino también se logra con Souto, ese *alter ego* que muestra el arte de convertirse en auténtico personaje (Encinar, 2005), o la persistencia de lo cotidiano en el juego con la (in)verosimilitud (Roas, 2005). Suele haber un halo de misterio que rodea, más que historias, anécdotas extrañas que alteran la rutina de personas (normalmente un protagonista acompañado de algunos secundarios) cuyas vidas transcurren sin sobresaltos pero con mucha imaginación o con sucesos extraordinarios que pasan a ser explicados o narrados, a pesar de las dudas sobre la verosimilitud o la extrañeza. De hecho, podríamos ver en todos estos relatos esa suerte de “trama oculta” de la que ya nos hablaba Merino y que se ajustaría adecuadamente al género literario. Iría de la mano de esa estructura circular de la que hablaba Soldevila con ese movimiento de ida y vuelta a la cotidianeidad diurna, pasando por la extrañeza o invisibilidad nocturna. Además de esta coincidencia argumental que suele entroncarse con el género de la novela corta, se aprecia transversalmente un juego con las voces narrativas y una conciencia metaliteraria que, no obstante, no suele imbricarse totalmente con la trama –en general sencilla, pero salpicada de saltos de reconstrucción temporal hacia atrás y hacia delante–. A pesar de estos experimentos narrativos y de la cohesión de la obra completa de Merino, ciertamente en estos textos se aprecian algunos “excesos” por cuanto hay motivos o subtramas en algunos capítulos de los relatos que no se hallan fuertemente conectados o justificados en ese alargamiento textual.

Tales coincidencias remarcarían la unidad de la obra de Merino, quien ya proclamaba cierto “aire de familia” entre sus textos novelescos, independientemente del género y la forma (Merino, 2005: 25). Sin pudor reconocía en el mismo lugar sus predilecciones: la ficción para explicar la realidad, el manejo del tiempo, los temas del doble y la identidad, el sueño y la memoria, la elección de espacios literarios, su concepción metaliteraria. Conocedor de las diferentes medidas narrativas, desde el microrrelato a la novela, pasando por diversos géneros también extraliterarios, José María Merino se prueba esporádicamente con la novela corta, aunque echemos en falta una reflexión mayor sobre este género narrativo en particular, igual que entre la crítica en general. Podremos seguir estudiando las conexiones y las diferencias de estos relatos con otros de mayor o menos



extensión, y también con su congénere en *Las antiparras del poeta burlón*. Pero ante todo se agradece su tentativa excepcional de ser un escritor de novelas cortas en el panorama español de finales del siglo XX y principios del XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston (2003): *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Andres-Suárez, Irene y Ana Casas (eds.) (2005): *José María Merino. Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel - Madrid, Université de Neuchâtel - Arco/Libros.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- Celma Valero, M.^a Pilar (2010): «Espacios de la postmodernidad: *El lugar sin culpa* de José María Merino», en *Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE*, Madrid, AEPE: 281-290.
- Chevalier, Maxime (1999): «Prólogo» a María Jesús Lacarra (ed.): *Cuento y novela corta en España* (vol. I, «Edad Media»), Barcelona, Crítica: 9-24.
- Cuadrat, Esther (2005): «José María Merino: La literatura como doble», en Andres-Suárez, Casas (eds.) (2005): 95-118.
- El País* (1999): «Merino retrata en “Cuatro nocturnos” la realidad oscura», 18/03/1999.
- Encinar, María Ángeles (2005): «Tras las huellas de Souto: el arte de convertirse en auténtico personaje», en Andres-Suárez, Casas (eds.) (2005): 77-94.
- Lee, Cheng Chan (2005): *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Marco, Joaquín (1999): «Reseña a *Cuatro nocturnos*», *El Cultural*, 14/03/1999.
- Martínez Arnaldos, Manuel (1974): «El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta) (1907-1936)», en *Estudios literarios dedicados al prof. Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia: 233-250.
- Merino, José María (1999): *Cuatro nocturnos*, Madrid, Alfaguara.
- Merino, José María (2003): «Un viaje al centro: cuento y novela corta», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas*, 1: 25-32.
- Merino, José María (2005): «El narrador narrado», en Andres-Suárez, Casas (eds.) (2005): 11-28.
- Merino, José María (2007): *El lugar sin culpa*, Madrid, Alfaguara.
- Merino, José María (2011): *El libro de las horas contadas*, Madrid, Alfaguara.
- Merino, José María (2014): *La trama oculta: cuentos de los dos lados con una silva mínima*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Merino, José María (2014): *Ficción perpetua*, Palencia, Menoscuarto.

- Merino, José María (2015): *El lugar sin culpa y otros nocturnos*, Barcelona, Debolsillo.
- Noyaret, Natalie (2005): «“El hechizo de Iris”»: la duplicidad elevada a extraños niveles», en Andres-Suárez, Casas (eds.) (2005): 275-294.
- Noyaret, Natalie (2014): «Référéncie et autoréféréncie dans les romans de José María Merino: le motif de l’île dans *El centro del aire* (1991), *El heredero* (2003) y *El lugar sin culpa* (2007)», *Bulletin hispanique*, vol. 116, n.º 2.
- Puig, Idoia (2005): «Cervantes en la obra de José María Merino», en Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti Zugasti (coords.): *Actas del Congreso “El siglo de Oro en el nuevo milenio”*, vol. 2: 1439-1452.
- Pujante Cascales, Basilio (2008): «Los microrrelatos de José María Merino», *El Cuento en Red: Estudios sobre la ficción breve*, n.º 17.
- Pujante Segura, Carmen M. (2017): «La historia y la teoría literarias ante la novela corta contemporánea en España (desde mediados del siglo XX hasta hoy)», en Manuel Martínez Arnaldos y Carmen María Pujante Segura (eds.), *La teoría literaria ante la narrativa actual*, Murcia, Edit.um (en prensa).
- Roas, David (2005): «La persistencia de lo cotidiano. Verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino», en Andres-Suárez, Casas (eds.) (2005): 151-168.
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (1996): *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Libris.
- Senabre, Ricardo (2007): «El lugar sin culpa. José María Merino», *El Cultural*, 17/05/2007.
- Soldevila, Ignacio (2005): «José María Merino o las dos caras de la luna», en Andres-Suárez, Casas (eds.) (2005): 53-75.
- Tibi, Pierre (1995) : “Essai de compréhension d’un genre”: en Paul Carmignani (ed.), *Aspects de la nouvelle (II)*: Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan: 9-76.

SOBRE LOS AUTORES

Manuel Martínez Arnaldos

Manuel Martínez Arnaldos es Catedrático Emérito de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia. Especialista en narrativa, crítica textual, sociología de la literatura y medios de masas. Ha publicado diversos libros (*La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*; *La novela corta murciana. Crítica y sociología*; *Lenguaje, texto y mass-media*; *Los títulos literarios*; entre otros), y más de un centenar de artículos científicos aparecidos en revistas nacionales e internacionales, así como numerosos artículos de crítica literaria y de opinión en la prensa. Ha impartido cursos en universidades españolas y extranjeras (Pau, París, Budapest, Urbino, Roma). En la actualidad imparte cursos de doctorado en la Universidad Paris X-Nanterre. Como investigador responsable ha desarrollado diversos proyectos de investigación financiados en convocatorias públicas. Asimismo, es investigador colaborador del Grupo de Investigación *Sociología literaria, lingüística y morfología del español*, de la Universidad de Murcia. Ha dirigido numerosos Cursos, Seminarios y Congresos nacionales e internacionales. Miembro del Comité Científico de diversas revistas (*Castilla*, Universidad de Valladolid; *Tropelías*, Universidad de Zaragoza; *452º*, Universidad Pompeu Fabra; *Monteagudo*, *Tonos Digital*, etc.). Socio de Honor de la Asociación Española de Editoriales Universitarias. Tiene reconocidos seis tramos de investigación. Miembro del panel de expertos de la ANECA.

Contact information:

Manuel Martínez Arnaldos
Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Facultad de Letras (La Merced)
C/Santo Cristo, 1
C. P. 30001
868 88 48 97
mmarnald@um.es

Carmen M. Pujante Segura

Carmen M. Pujante Segura imparte actualmente su docencia en la Universidad de Murcia (España) en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Filóloga hispánica y francesa, Premio Extraordinario de Doctorado por la Facultad de Letras, ha sido investigadora de proyectos de investigación sobre análisis interdiscursivo y sobre retórica cultural (ambos con Tomás Albaladejo como Investigador Principal), y también ha realizado estancias externas en Bélgica y Francia. Asimismo, es investigadora en el Grupo de Investigación *Sociología literaria, lingüística y morfología del español*, de la Universidad de Murcia. Ha participado con comunicaciones y conferencias en congresos nacionales (Barcelona, Granada, Girona, etc.) e internacionales (Bérgamo, Leuven, París, etc.), así como con



publicaciones en revistas, a lo que se suma la coedición del décimo noveno número en 201 de la revista *Monteagudo* en torno a “La Primera Guerra Mundial y el acontecer literario en España: 1914”, y también su estudio *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras* (Madrid, Síntesis, 2014).

Contact information:

Carmen María Pujante Segura
Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Facultad de Letras (La Merced)
C/Santo Cristo, 1
C. P. 30001
868 88 48 97
carmenpujante@um.es