

A LA BÚSQUEDA DE UNA ESCRITURA TETRAÉDRICA: POÉTICA DE LA NOVELA Y DECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA EN LA NARRATIVA DE JOSÉ MARÍA MERINO

José Manuel TRABADO CABADO
Universidad de León

La deconstrucción de la memoria.

Recientemente un interesante artículo de Santos Alonso (2000) ha puesto de relieve la construcción imaginaria del relato de José M^a Merino “Bifurcaciones” incluido en el volumen *Cuentos del barrio del refugio*. En su estudio propone además entender este relato como una poética en la que se encierra sabiamente condensada gran parte de las preocupaciones narrativas del autor de *La orilla oscura*. La confusión realidad/ficción, la posibilidad de mundos paralelos, el problema de la identidad forman parte de la matriz temática sobre la que se instala “Bifurcaciones” y que, en esencia, remite a las coordenadas básicas del cosmos narrativo de Merino. Desde este punto de vista puede entenderse como un fragmento más de ese mundo alucinado en el que transitan una serie de temas que corresponden a determinadas obsesiones.

El análisis de Santos Alonso trata de encuadrar temáticamente el relato de Merino y hacerlo continuador de una poética sólidamente establecida. En su análisis planean, por otra parte, una serie de presupuestos estructuralistas que le llevan a ver siete secuencias en el relato (2000:193) en las cuales se van entremezclando en gradaciones dispares dos mundos imaginarios: el de la historia que Gabriel vive junto a su mujer Pilar y la supuesta historia que recuerda haber vivido con el amor de su juventud: Irene. Mi propósito aquí es complementar esas páginas desde otras posibles ópticas y ver en qué medida este relato responde también a las coordenadas trazadas por el resto de la obra de Merino. Al mismo tiempo pretendo establecer algunas bases para intentar sistematizar las ideas implícitas sobre el tratamiento del lenguaje y la construcción de la narración para formar la historia y la personalidad.

Santos Alonso sitúa el problema de la ficción de “Bifurcaciones” atendiendo a la dualidad de mundos que posee en su embrión este relato. Señala: “Gabriel es un personaje escindido entre el mundo imaginario con apariencia

de realidad de su mujer y sus hijos y el mundo imaginario creado por él en torno a Irene" (2000:193). Bajo estas palabras trasluce, a mi juicio, un planteamiento ontológico que se pregunta sobre la esencia de la realidad: existe una dualidad temporal y espacial sobre la que se articula todo el relato: los dos mundos son igualmente ficticios. Es posible que bajo este tipo de análisis esté presente el indudable modelo del relato de Borges "El Jardín de los senderos que se bifurcan". Allí, un personaje había legado a sus herederos un laberinto y un libro: en realidad ambas cosas se encontraban encerradas bajo la misma forma: un libro en el que se pueden encontrar muchas posibilidades de ser en muchos mundos posibles. Nuestra vida y nuestro concepto de realidad no son más que la confluencia de una serie de posibilidades. Se entiende así que ambos mundos narrativos planteados por Merino sean ficticios en igual medida. Mi análisis arranca de otra posibilidad: la de concebir esos dos mundos con distintos grados de ficcionalidad, grados que varían a lo largo del relato.

El relato, a mi entender, está construido pensando en un lector que interprete su inicio como algo profundamente verosímil. De ahí que la existencia del protagonista en un mundo en que posee una mujer, una vida y unos hijos entronque con una visión realista. En un primer momento sólo se presenta uno de los mundos entre los que se mueve el personaje. Es lo que aquí denominaré "historia de Pilar". Sobre esta historia, y siguiendo en parte la poética de lo fantástico que estableció Cortázar¹, se instala un nuevo elemento que insertará la semilla de lo maravilloso: el encuentro con Irene y la invitación a recordar su historia amorosa que parecía haber caído en el olvido: es la "historia de Irene".

La espoleta que desencadenará la aparición de lo maravilloso es la celebración de una cena de los antiguos compañeros de la Facultad. Esto será una invitación al recuerdo, a reconstruir la memoria. Surgirá así, o al menos en una primera instancia el lector así lo aprecia, el encuentro con Irene. Revisando el pasado, ésta le recuerda partes de su historia amorosa. El inicio de lo "fantástico" reside en comprobar cómo el propio interesado no recuerda algo que, de haber sucedido, habría sido fundamental para él. Hasta el momento la narración no albergaba en sí ninguna pugna contra la lógica. La historia de Irene puede vivir en el presente a modo de recuerdo. Sin embargo, el hecho de que este acontecimiento tan crucial haya sido olvidado suscita en el protagonista una desazón que nace de la "imposibilidad de la memoria". A

¹ Para una relación entre la obra de Cortázar y Merino puede verse el trabajo de Irene Andrés Suárez (1997) y también de forma más modesta mi contribución a establecer una serie de concomitancias entre el cuento "El caso del traductor infiel" y algunos cuentos de Cortázar (Trabado Cabado, 2000)

partir de ahí, el protagonista intentará ordenar sus recuerdos y eso supone crearse a sí mismo narrativamente. Visto así, existen al menos dos momentos en la interpretación del relato:

- a) En un primer momento el lector piensa que en el relato existe una secuencia cronológica entre la historia de Irene (pasado) y de Pilar (presente). Surge el primer desajuste que es la imposibilidad de trenzar una narración (memoria) que sea capaz de agavillar en una misma trama ambas historias. La "historia de Irene" hasta ese reencuentro no ha existido para él. Era un vacío en su memoria.
- b) En un segundo momento, y sólo tras enterarse a la par lector y protagonista de que en realidad Irene había muerto hace años, se tiende a establecer una reorganización de los elementos. Las dualidades pasado/presente se convierten ahora en una dualidad realidad/fantasia. Los desajustes provocados por el olvido derivan hacia otra problemática. En realidad no se sabe qué es lo vivido y qué lo soñado. Si antes el lector podía haber conciliado ambas historias atendiendo a una secuencia temporal que concibiese su concatenación como algo verosímil, ahora el lector ha de hacer una lectura retrospectiva y reexaminar el estatus de ficción de cada una de las historias. Ambas historias no pudieron haber ocurrido: el protagonista ha de elegir entre cuál de ellas decide vivir, pero la creación de una frontera entre realidad y ficción se ve mediatizada en este segundo momento por el conocimiento de nuevos datos que obligan a replantearse la historia que el protagonista creía haber vivido².

De esta necesidad de elección entre dos historias surge el extrañamiento de lo que hasta entonces había sido leído y vivido como "real". No sorprende, pues, que mientras que Gabriel iba rellenando el hueco de su olvido con la historia de Irene, los elementos constitutivos de su vida con Pilar se fueran diluyendo: "Al decir aquello *imaginó* la recurrente escena vespertina en la sala de su casa, todos en torno al televisor, complementando el entretenimiento con revistas, aparatos de música o consolas de juegos electrónicos, y sintió de nuevo inquietud ante la sospecha, esfumada en el mismo mo-

² Hay que tener en cuenta que, según Iser (1989), cada lectura está formada siguiendo dos movimientos: uno de anticipación y otro de retrospectión. Ante el conocimiento de la muerte de Irene hace ya unos años el lector ha de reconstruir la lógica narrativa. Su anticipación de tipo "realista" se ve frustrada y para conseguir una nueva coherencia ha de buscar otro tipo de estrategias. La historia de Irene, que hasta ahora parecía haber habitado los resquicios de una memoria en ruinas, se resitúa en el quimérico mundo de las alucinaciones.

mento de suscitarse, de que aquella imagen no se correspondiese con su experiencia personal sino que fuese sólo una figuración inconsciente, provocada al azar entre los millones de ellas vistas a lo largo de su vida, en el cine o en la propia tele" (p.419) (cursiva mía)

El inicio de la recuperación de una historia supone diluir la otra. La memoria de lo real deforma sus recuerdos y ya no los experimenta como materia vivida sino como imágenes conocidas a través de la ficción: cine, televisión...³ Recuperarse de ese olvido lleva aparejada la disolución de lo hasta entonces considerado como la "vida". Recordar un pasado supuestamente olvidado conlleva convertir en algo imaginario su situación presente. De alguna manera se crean indicios, elementos del relato que quedan sin resolver hasta el momento en que se decide acudir a la bifurcación como explicación de su pasado.

Surge aquí uno de los primeros problemas entre la identidad y la manera de narrar que afecta sobremanera a las relaciones entre realidad y lenguaje. De alguna manera en este relato se insinúa que el lenguaje suplanta a la realidad, la crea, la inventa y la modela según sus propias normas. Entre el recuerdo del verano que siguió al último curso de la carrera de Gabriel y la versión de Irene existe un evidente desajuste. Las versiones difieren y el protagonista se ve abocado a reconstruir su memoria; es decir, a escribir de manera diferente la narración de sus propios recuerdos: "*Para él*, el último verano de la carrera había sido un período atroz, en que comenzaba a sentirse acosado por las miradas preocupadas o reprobadoras de sus padres, que declaraban no comprender la indolencia del joven licenciado para afrontar decididamente las requisitorias de su futuro profesional. Un verano cruel, lejos ya del cobijo que había supuesto el tiempo estudiantil, y sin cauterizar la herida de su nunca cumplido deseo de Irene. Mas cuando *había insistido en contarle de tal manera*, aquella Irene misteriosamente recuperada le había mirado con expresión burlesca y repetía, balanceando la cabeza, cómo es po-

³ La idea de que el tiempo acaba confundiendo los recuerdos realmente vividos con aquello que ha leído o visto en otro lugar es una idea común. De forma muy elocuente lo expresa uno de los personajes de la novela de Javier Marías titulada *Corazón tan blanco*: "A vosotros, que sois más jóvenes, no os pasará aún, pero llega un momento en el que uno confunde lo que ha visto con lo que le han contado, lo que ha presenciado con lo que sabe, lo que le ha ocurrido con lo que ha leído, en realidad es milagroso que lo normal sea que distingamos, distinguimos bastante a fin de cuentas, y es raro, todas las historias que a lo largo de una vida se oyen y ven, con el cine, la televisión, el teatro, los periódicos, las novelas se van acumulando todas y son confundibles. Ya es asombroso que la mayoría de la gente sepa todavía lo que le ha ocurrido de verdad a ella" (1992:253). Esta idea la expresa también el propio Merino en el texto "Sentimientos" (2002: 70-72)

sible que hayas olvidado lo que sucedió cuando todos se hubieron ido, esta casa, esta misma habitación, esta cama". (1997:426, cursiva mía)

Es de interés señalar cómo Merino incide en la vertiente subjetiva de la propia memoria. Así lo indican expresiones como "para él" y "había insistido en contarlo de tal manera" que no es sino el empeño en otorgar un orden al caos de lo vivido. Esa ordenación es una interpretación del pasado. La memoria y la manera de contarla suponen una deformación, acaso una falsificación. Existe un hiato profundo entre lo vivido y lo contado. El relato de Irene viene a ofrecer otras posibilidades narrativas para un pasado que se creía conocer.

Surge así la necesidad de intentar integrar esos dos pasados posibles dentro de una misma narración. Sin embargo, la manera de contar la memoria no deja de utilizar unas técnicas narrativas basadas en la linealidad⁴. Sólo en un segundo momento, y tras conocer la muerte de Irene, el lector puede optar por ver en esa historia el producto de una alucinación del personaje protagonista. Se confunden así la memoria y el deseo en un terreno intermedio que tiene que ver con la esencia de la novela. Toda narración nos permite ser, siguiendo las ideas de Sábato, aquello que dejamos atrás, recorrer los caminos que no elegimos pero que corren junto a nosotros recordándonos a cada paso aquello que nunca fuimos⁵. Lo fantástico no viene desde afuera sino más bien desde la propia psicología del personaje que inventa los mundos necesarios para poder vivir en ellos⁶. Toda la historia de Irene puede verse, tras saber de su muerte hace algunos años, como un intento de transitar ese camino que discurre paralelo a la vida y que cifra parte de los anhelos vitales del personaje. Ocurre que su alucinación intenta justificarse también de forma narrativa e inventa el pasado de una forma coherente. De ahí que esa construcción narrativa luche por desvirtuar la realidad. Para instalarse como pasado ha de desdibujar su vida real. La quimera inventada, una vez que se legitima en

⁴ Es de sumo interés la exposición sobre las formas narrativas de las memorias que realiza Celia Fernández Prieto (1994 y 1997)

⁵ Así lo expresa Ernersto Sábato: "En la ficción ensayamos otros caminos, lanzando al mundo esos personajes que parecen ser de carne y hueso, pero que apenas pertenecen al universo de los fantasmas. Entes que realizan por nosotros, y de algún modo *en* nosotros, destinos que la única vida nos vedó. La novela, concreta pero irreal, es la forma que el hombre ha inventado para escapar a ese acorralamiento. Forma casi tan precaria como el sueño, pero al menos más voluntariosa" (1963:174)

⁶ En este sentido el propio Merino admite su deuda con Poe cuando afirma: "Y por fin encontré a Edgar Allan Poe, para comprender que los hechos fantásticos de los cuentos tenían mucho que ver con las inclinaciones morales y mentales de sus personajes, pues eran ellos quienes parecían suscitar la concurrencia de lo fantástico, como fruto de una calidad, o potencia, de sus propios delirios" (1997:13). Otros delirios del personaje que se pueden ver en autores como Hoffmann o Ambrose Bierce

forma de memoria, supone un extrañamiento de la realidad más cotidiana⁷. Desde el momento en que se habita ese mundo creado por el embeleco de la propia imaginación pero que es tomado como verdadero, la otra posibilidad de ser —aquella que en principio se tomaba como realidad— apenas es ahora el reducto de un mundo absurdo que subsiste en la conciencia. La contrapartida al extrañamiento de la realidad es la legitimación de la fantasía como historia realmente vivida y recobrada del hueco del olvido: “Imaginó que la ilusión del reproche de Irene respondiese a un recuerdo verdadero y que, en efecto, él hubiese conseguido entonces su amor sobre aquel gran lecho del viejo piso” (1997:426). De esta manera, creer que lo inventado se ha hecho realidad en el pasado exige un esfuerzo creativo. La memoria no es ahora una fuerza organizativa de lo disperso del recuerdo sino que más bien se trata de una actividad creadora que inventa sobre el pasado hasta el punto de rehacer la identidad del individuo⁸. Con ello se puede llegar a la conclusión de que la alucinación que parte de la mente del personaje se legitima como verdadera desde el momento en que se construye como narración. La memoria creativa modela ese mundo paralelo y difumina e invierte las fronteras entre realidad y sueño. Ambos son ahora mundos narrados. Sin embargo, como toda construcción se ha de buscar una lógica: reconstruir esa lógica narrativa supone además responder a la pregunta de quiénes somos. Se plantea así la necesidad no sólo de narrarse sino de buscar una motivación que sea capaz de explicar la conexión entre los distintos episodios. Este explicarse a uno mismo conlleva la proyección de un carácter simbólico sobre determinados hechos que se realzan así frente a otros que permanecen sumidos en vacío del olvido.

⁷ Así se entiende cómo Gabriel empieza a notar la extrañeza de aquello que hasta entonces había pasado por lo más cotidiano: “Regresó a la sala y cuando vio de nuevo a su familia, una extrañeza de signo diferente hizo presa en él y pensó, con el pesar de sentirlo como algo deforme, que acaso aquella Irene que había obsesionado sus días y sus noches de estudiante y que le había dejado el sabor de una frustración fundacional no estaba más lejana que aquella mujer que se sentaba ante el aparato de televisión, con la que habitualmente practicaba el acto amoroso con la seguridad de un gesto perfectamente reconocido, en que la pura repetición de las secuencias de la ceremonia le daba al goce un regusto de anodina redundancia” (1997: 414).

⁸ Sobre el interés que plantea la inserción de falsos recuerdos en determinados pacientes que son capaces luego de articular toda una historia sobre esa base falsa véase el trabajo de José Miguel Fernández Dols y Joseph de Rivera (1997). Notable interés presentan afirmaciones como la que sigue en las que se relaciona memoria y realidad: “La memoria es el componente fundamental de lo que cada uno de nosotros llama ‘realidad’. La percepción de nosotros mismos y del mundo que nos rodea descansa en algo más que el momento fugaz que constituye el presente. Para poder hablar de nosotros mismos, de los demás y del mundo en general debemos ampliar esa casi imperceptible línea que constituye la instantaneidad a nuestras percepciones y nos proporciona las expectativas que llamamos ‘futuro’” (1997:108)

Es entonces cuando el posible encuentro en el vestíbulo de la facultad el último día del curso adquiere ese estatus simbólico. No se trata de un lugar mágico sino más bien de una interpretación *a posteriori* de lo que pudo haber ocurrido. Sobre las ruinas de la realidad la memoria crea nuevos edificios. Ese encuentro en el hall es visto como una bifurcación en la que surgen dos posibilidades de ser; hasta ese momento había recorrido sólo uno de esos caminos, ahora se presenta la posibilidad de desandararlo para recorrer el otro: sólo así se puede explicar la aparición de Irene. En realidad, no se trata sino de un buscar un punto de encuentro entre la realidad y la ficción para otorgar un estatus de realidad a aquello que se ha inventado: "Su esfuerzo por esclarecer la contradicción de aquellos veranos contrapuestos le hizo comprender que el encuentro en el vestíbulo era un misterioso punto de bifurcación, donde su memoria parecía titubear, aunque al cabo siguiese con más seguridad el camino que le llevaba a un período de angustiosa apatía (...) Sin embargo, la intuición de que aquel verano pudiera no haber sido así, de que acaso había elegido otro ramal de la bifurcación, no se atenuaba". (1997:427)

Se plantea así que la memoria puede llegar a ser un instrumento no válido para aprehender la realidad, para construir la identidad. Todo este sistema ideológico tiene por supuesto sus implicaciones dentro de la construcción textual. Si realidad y fantasía alternan sus mundos creando una serie de desajustes en los recuerdos del personaje esto también afecta al texto cuya trama presenta una tendencia a dinamitar la linealidad argumental que se presupone a toda narración ya desde los tiempos de Aristóteles⁹. La imagen de Borges de un texto que a su vez puede ser muchos textos, laberinto con muchos caminos, está presente en las concepciones más modernas (Landow, 1992:144-145; Murray, 1997:42-43). No se cuenta algo que ha ocurrido sino que en realidad se ofrecen las distintas posibilidades de que algo pueda haber ocurrido. Las narraciones parecen haber perdido su capacidad para referir la realidad. Más bien lo que ocurre es que el lenguaje en su actividad creadora es capaz de referir mundos que no existen, de inventarlos y, además, de dinamitar esas fronteras que separan la realidad de la ficción. De esta manera el lenguaje nos ayuda a comprendernos pero también nos lleva hacia fuera de nosotros mismos para poder transformarnos. Es una forma de reconocerse, de falsificarse pero también de ser profundamente éticos con nuestra capacidad de soñar lo que pudimos haber sido.

⁹ José M^a Merino reflexiona sobre la capacidad del hombre de hacer reversible el tiempo a través de la memoria y los sueños. Lógicamente esto se puede relacionar con la destrucción de ese fluir temporal lineal en la narración. Véase el texto "Tiempo y novela" en Merino (2002: 214-216). Igualmente interesante para esta relación entre el sueño, el delirio, el olvido y la memoria en el texto "Sueño y memoria" (Merino 2002: 199-201)

Encontrar en el pasado algo a partir del cual construir otros futuros supone un desmontaje de la memoria¹⁰. En cierta manera supone deconstruir el relato de nuestra memoria para hacerle hablar a través de otros textos-recuerdos. Se trata de buscar esa grieta en el recuerdo a través de la cual instalar la nueva historia: "Un diminuto resquicio de su memoria le sugirió el vislumbre de una estación donde se encontraba él esperando un tren que había de llevarle lejos." (1997:426). Esa grieta en el recuerdo le sirve para dar carta de naturaleza a su alucinación y convertirla en una posible realidad¹¹.

La relación, por otra parte, entre identidad y lenguaje no es en modo alguno un elemento anecdótico en la obra de Merino. Puede verse en un relato como "Las palabras del mundo" donde a un progresivo deterioro del lenguaje del hombre corresponde un progresivo entendimiento del lenguaje de la naturaleza, lo que acarrea la desaparición del protagonista¹². En este relato se plantea el problema de la identidad pero todavía se aprecia una repercusión que afecta sobre todo a la temática. Más adelante, en un progresivo avance el problema de la memoria acabará afectando al aspecto formal del relato. Es el caso de "El hechizo de Iris" incluido en *Cuatro nocturnos* (1999), donde la forma de narrar experimenta una fluctuación entre la primera y la tercera persona (Trabado Cabado, 2001). De alguna manera se está incidiendo en que la narración es sólo una tentativa de ordenar los recuerdos a través de la escritura y precisamente en esos tanteos también el sistema narrativo acaba por sufrir una serie de grietas que deja al descubierto su propio artificio¹³. Existe en consecuencia una imposibilidad de la memoria o, mejor dicho, la imposibilidad de una historia única que dé cuenta de lo que somos

¹⁰ Es clásico el estudio de Paul de Man (1979) sobre la escritura autobiográfica que incide desde la perspectiva deconstructiva en la imposibilidad de los discursos a la hora de referir la experiencia vital. Puede verse también Nora Catelli (1991: 15-52).

¹¹ El tiempo actúa como poderoso disgregador de la personalidad. Así lo expresa el propio Merino en el inicio del relato "Viaje interrumpido": "Como las galaxias, todas las cosas, hasta las más menudas, tienden a la dispersión y nos difuminamos en ese alejamiento de cada una de las partículas que alguna vez formaron parte de nosotros o estuvieron ordenadas alrededor" (1997:509)

¹² Emilio Lledó en sus asedios ensayísticos a la memoria, la escritura y el lenguaje escribe refiriéndose a la figuración platónica que aparece en el *Teeto* donde se compara la memoria a una tablilla de cera en la que se imprimen los recuerdos: "La materia de la que esta tablilla está hecha no puede ser otra que el lenguaje. Su cera son palabras. El nexa que enlaza la de por sí desarticulada sucesión de "ahoras" es esa red que, en la mente, va tejiéndose entre el mundo de sensaciones y esos surcos que ha ido trazando el lenguaje que los acompaña" (1998:162). De igual manera puede verse esa identidad entre lenguaje, memoria e identidad en la obra de Merino.

¹³ Para un estudio del carácter metaliterario de la obra de Merino puede leerse el artículo de Irene Andrés Suárez (1995) que posee, además, una notable orientación bibliográfica.

al mismo tiempo que narre lo que hemos dejado de ser. Entre el deseo y la realidad se crea el terreno intermedio de la escritura que permite a la conciencia rondar la locura. Esta relación entre el escritor y la locura se hace explícita en un relato incluido en *Cuentos del barrio del refugio*, cuya importancia estructural ha sido convenientemente destacada y que lleva por título "Tertulia" (Kathleen M. Glenn, 2000). Allí varios de los habitantes de ese barrio del Refugio que se constituye en el telón de fondo sobre el que se articulan los diversos cuentos reflexionan sobre las fronteras entre el delirio y la cordura, entre la realidad y la ficción. La escritura del delirio será una forma de buscar coherencia y, en definitiva, de legitimar esa fantasía y convertirla en realidad¹⁴. De ahí que se establezcan las pertinentes conexiones entre literatura y locura. Ambas son fórmulas diferentes de formalizar la fantasía: la primera socialmente aceptada; no así la segunda. La literatura posee la ventaja de que ha conseguido dar forma a esa alucinación: en ello interviene la escritura¹⁵. Sin embargo, cuando esa ordenación escrituraria se establece como memoria conlleva la disolución de la identidad. Precisamente será la veta literaria la que acabe sacando a la luz esa vertiente misteriosa que otras disciplinas más racionales no pueden tratar: "—Aunque hayamos inventado la historia, la sociología y la religión, de ese lado indescifrable sólo se puede saber algo mediante el arte y la literatura —dijo Vene—. Seguramente la literatura es la parte ordenada y clara de la locura, la parte que cuando consigue integrar el lado disgregador y oscuro, lo hace prevalecer convertido en energía fructífera." (1997:461). La literatura se encarga de ordenar el fantasma que nos ronda en los abismos interiores; posee, en consecuencia, un alto grado de

¹⁴ Así comienza ese relato: "—Sin duda ese hombre es un loco —exclamó Julián—. Ha querido creer que el inmigrante que vivía en el inmueble abandonado era un ser de otro universo, para poder delirar recreando las novelas que tiene la manía de leer e imaginando las peculiaridades de unos pretendidos habitantes de galaxias lejanas. El inmigrante debió aceptar el juego y asumir su condición de venido del espacio. Luego, tras la inesperada muerte o desaparición del supuesto visitante de las estrellas, el hombre lo puso todo por escrito, lo editó en ese cuadernillo de fotocopias y lo distribuye para que sea leído, con el pretexto de dar a conocer su testimonio. *Así convierte en aparente verdad el fruto de su sueño*" (1997:457). De igual manera en su delirio el protagonista de "Bifurcaciones" bucea en la memoria para extraer un símbolo —la bifurcación— y a partir ahí de convertirlo en realidad.

¹⁵ "—Si no fuese un loco sería un literato —repuso el anticuario—, pues el mecanismo que hace que una figuración acabe convirtiéndose en novela no debe ser muy distinto. Escribir novelas o poesías, pintar cuadros o componer música, serían actividades delirantes, propias de orates, si los demás no las aceptásemos dentro de la normal expresividad humana. Se puede decir que la aceptación de los demás es lo que salva de la locura al artista o al imaginador de fábulas" (1997:458). Locura y literatura poseen una misma raíz pero su recepción es diferente porque el sistema social posee distintos códigos capaces de legitimar una y desterrar otra.

irracionalidad, de misterio en definitiva que acaba por diluir la lógica de la narración. Este relato de "Tertulia" se convierte así en un punto neurálgico en donde se entrecruzan distintas historias que forman un mosaico que sirve para "contar/ordenar" las diferentes vidas de otros personajes: "la charla que iba dando a través de los relatos un orden a la incoherencia del barrio y a los pensamientos y sentimientos de algunos de sus moradores, y también a su propia existencia de meros personajes, de contertulios imaginarios sin otro pretexto ni destino que la narración de aquellas historias" (1997:476)

La ficción cumple así la misión de dejarnos ser otros hasta tal punto de disolvernarnos. Proporciona otra perspectiva para lo cotidiano. También la costumbre puede resultar extraña mirada desde los mundos inventados. A este respecto resulta emblemático el caso del relato de "Oaxacoalco" en el que el protagonista fragua un mundo inventado con el material de las narraciones de su abuelo. "Oaxacoalco" al igual que cualquier otro paraíso inventado a través de la literatura permite vivir nuestro propio deseo¹⁶. De ahí que gran parte de los personajes de Merino sean unos perdedores: sólo una realidad que amputa los deseos permite la construcción imaginaria. De igual manera se puede relacionar este extrañamiento de la realidad que provoca la esencia literaria con lo que ocurre en otro relato de *Cuentos del Barrio del Refugio*: "Fiesta". El protagonista ve en el edificio situado al otro lado de la calle la celebración de una fiesta. Sobre esta anécdota intenta bosquejar al menos en su imaginación una narración que dé forma a lo que está viendo. Cuando de-

¹⁶ En este relato ante la sorpresa de sus amigos que dan al protagonista por perdido, aunque en realidad todo ese tiempo parece haberlo pasado en un pueblo llamado "Oaxacoalco" —constructo de su imaginación—, intenta reconstruir lo ocurrido haciendo un ejercicio de memoria: "Intentó recapitular ordenadamente lo sucedido la víspera" (1997:307) para llegar a comprender la imposibilidad de explicar todos los fragmentos de su memoria conforme a una narración que sea verosímil: "Su sospecha de que la noche anterior se había producido algún fenómeno incomprensible se hizo casi certera. Hubo en su memoria la sombra borrosa de una plaza, una peculiar fragancia y hasta el eco sutil de una música, al punto desvanecidos" (1997:311). La relación entre su vida real y Oaxacoalco que en un principio puede ser la de la realidad con la de un mundo soñado se acaba invirtiendo y Oaxacoalco se transforma en la única realidad posible y su vida anterior no deja de ser el poso de un sueño absurdo: "En los primeros tiempos creía recordar a veces, como si fuesen reales —tan intenso había sido aquel sueño— a quienes habría dejado al otro lado del mar, y estaba a punto de escribir, dando noticias de su paradero, hasta que una sacudida de su conciencia le recordaba que aquello no era cierto, pues él había llegado a aquellas tierras como marinero de un barco de carga, muchos años antes, cuando era todavía un estudiante y buscaba la cercanía de los pobres. Y con la memoria de aquello se aseguraba de que tales recuerdos no provenían de una experiencia verdadera, sino de esa ficción que va segregando la imaginación, sin otra consistencia que la de los sueños" (1997:316-317).

cide ir hasta el edificio para averiguar dónde se han ido los jóvenes que celebraban esa fiesta puede observar el piso de Montse, lugar desde donde oficiaba de vigía, como algo extraño. Tan sólo ha cambiado la perspectiva. Internarse en ese viejo edificio le otorga la posibilidad de ver su realidad con distancia¹⁷.

Los conceptos de realidad frente a ficción así como el de memoria frente a fantasía establecen una relación dialéctica que se resuelve en un proceso de mutuo extrañamiento. De la realidad surgen las quimeras que más tarde y tras una articulación narrativa acaban creando un cronotopo que se legitima a sí mismo como 'realidad' con el consiguiente destierro de aquel otro mundo reducido ahora a una suerte de fragmentos inconexos provenientes de alguna otra invención. De la realidad surge el delirio que, una vez adquirida su coherencia, acaba por sustituir al mundo para transformarlo en un ensueño¹⁸. La repercusión que sobre el estatus del personaje tiene es clara: la memoria es sólo una capacidad narrativa para crear otros mundos; el peligro reside en que desandarlos con poca pericia conduce a la creación del otro que no somos pero que a modo de doble nos tortura cumpliendo todos nuestros deseos insatisfechos¹⁹. Por otra parte, las consecuencias de todo este proceso de extrañamiento sobre la fábula narrativa son también obvias. El relato ha de intentar reflejar las distintas narraciones posibles: de ahí que se creen ciertas ambigüedades que resultan de intentar conciliar la disparidad de mundos y tiempos creados. Cada narración sólo es una tentativa de otorgar sentido a los distintos fragmentos. En la memoria de los personajes cada una de estas na-

¹⁷ "Se acercó a la ventana y su vista tropezó con el edificio frontero, donde estaba el piso en que vivían Montse, Berto y él. Desde aquella perspectiva, que nunca había podido tener antes, el edificio ofrecía las mismas trazas carcomidas y derrotadas que la casa abandonada y ruinoso en que él se encontraba en aquellos momentos. El tiempo había pasado ya por él arrastrando en su corriente cientos de personas y de historias que nadie recordaría y que nadie sería capaz de desentrañar, en el caso de que quedase algún indicio cuando sus protagonistas desapareciesen.

Prendía imaginar relatos sin comprender que su propio relato se le escurría, subrepticio, se le escapaba sin que él pudiese entender la lógica que podía enlazar los distintos elementos." (1997:410). Su propia vida, vista desde afuera, es también materia narrativa en la que buscar una identidad. Supone averiguar la lógica que une los diversos fragmentos que componen los recuerdos.

¹⁸ Podría relacionarse todo ello con una de las tipologías propuestas por Ana María Barrenechea en su estudio de la literatura fantástica: "Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia" (1972:401).

¹⁹ Esto puede verse en el cuento "El derrocado" incluido también en la colección titulada *Cuentos del Barrio del Refugio*.

rraciones pugna por construir mundos basados en la coherencia. El escritor es capaz de ordenar el caos y para ello crea la barrera entre la realidad/vida y ficción/escritura; el loco, por el contrario, es víctima del desorden de sus fantasías y acaba por derribar esa muralla permitiendo que el embate de las mareas de la imaginación rieguen los páramos de la vida. El relato de "Bifurcaciones" se sitúa en el difícil equilibrio entre una escritura que ordena el recuerdo y una escritura que deconstruye la memoria buscando grietas por las cuales volver de nuevo a construir el mundo que dé sentido a las alucinaciones.

Los pasadizos entre realidad y fantasía son varios e impiden al lector cerrar definitivamente el sentido del relato. No existe, pues, una única trama narrativa ya que en este caso se exige al lector la tarea de desandar también él su propia memoria lectora para aceptar otras posibilidades interpretativas. No existe un *continuum* y la imposibilidad de encontrar un fin que dé sentido a todo el tejido narrativo está íntimamente ligado con el problema de la memoria, la palabra y la forma de contarlo. En el fondo emerge la eterna dialéctica que trata de dirimir en qué medida la retórica, aunque sea la de la memoria, es capaz de reconstruir nuestra imagen sin inventarnos a cada paso.

II. Memoria mítica y la escritura tetraédrica de la novela.

Si en el caso anterior podría verse dentro del ámbito de la memoria individual de un personaje que acaba perdiendo sus señas de identidad para a través de sus delirios reinventarse de nuevo, no hay que perder de vista que existen otras figuraciones de la memoria dentro del mundo narrativo de Merino. El modelo que proporciona el cuento de "Bifurcaciones" se basaba en encontrar huecos en la historia personal para sobre ellos proyectar nuevos textos que acaban legitimándose como recuerdos. Lo importante de esta concepción reside, a mi juicio, en mostrar las puertas para trascender los límites de la realidad y tener acceso a otros mundos. La ficción es así un lugar necesario para observar la realidad y entenderla también como algo extraño. Esta superación de los límites férreos que impone la lógica no sólo tiene su desarrollo en los cuentos sino que traspasa la frontera genérica y se constituye como algo modular dentro de gran parte de la producción novelística de José María Merino. Sintomático de todo cuanto aquí propongo es la novela *El caldero de oro*. Se trata también de una novela en la que se examina el problema de la memoria y la pérdida de los espacios que una vez nos han pertenecido. Mediante una escritura fragmentada, técnica común en este caso a gran parte de los cuentos, se entrelazan una serie de secuencias que fundamentalmente remiten a dos historias: la de Chino que intenta mantener intacto su paraíso perdido de la infancia simbolizado en la casa del abuelo que hereda tras la muerte de éste y otra de un soldado español convertido en guerrero de una tribu amerindia. Ambos lu-

charán contra las invasiones de esos espacios de felicidad imperecedera: Chino luchará contra la instalación de una Central Nuclear en el pueblo de su abuelo; el guerrero luchará contra los españoles. Ambas historias muestran una serie de paralelismos que hacen pensar en ese tipo de historias cíclicas tan propensas a formalizarse en una estructura narrativa mítica. Las vidas de ambos están presididas también por el “caldero de oro” que marcaba con una serie de funciones a sus poseedores. Desde un punto de vista simbólico el caldero de oro viene a trenzar una serie de continuidades que muestran la relación entre el pasado mítico del mundo de las conquistas españolas en América y el presente histórico de Chino que busca la recuperación de su infancia a través del recuerdo hacia su abuelo. Puede entenderse así una posible relación entre el tratamiento de la memoria y la identidad que se ha visto y el que presenta *El caldero de oro*. Frente a la disolución de la identidad del protagonista de “Bifurcaciones” que ha de elegir entre dos posibilidades excluyentes en la novela de *El Caldero* se ofrece otro tratamiento que podría definirse como memoria mítica. A través de esta memoria mítica tiene lugar una integración de los personajes con el entorno que los rodea; se trata de una fusión entre el hombre y los lugares que ocupa. Esto se puede ver en las reflexiones de Chino nacidas de su estado delirante al caer herido al huir tras volar la Central nuclear: “Sí, siempre has estado aquí. Y sospechas que no eras solamente uno de los cuerpos tirados, el que a veces realiza un movimiento imperceptible, ni siquiera también el otro cuerpo, el que está tirado enfrente, en similar postura pero descansando en distinto costado, sino que participas también de la propia materia de los ramajes, de la propia sustancia de esa luz lunar que parece forrar los claros de papel de plata, y de la otra luz amarillenta, merodeadora; que todo lo eres y todo lo encierras, aunque fuera de esa cáscara estás también tú sufriendo por encontrarte, por sacar del bulto sin forma alguna hebra de memoria verdadera”. (1982:36)

Esto mismo se puede observar en el momento en que Chino y Olvido, nombre a todas luces bien significativo, se acuestan juntos. Allí Chino reintegra en su ser toda la estancia y también todos aquellos aromas de épocas pasadas. Existe, pues, una superación de los hitos del tiempo y del espacio gracias a esa memoria mítica que todo lo devora para integrarlo en la conciencia de un personaje: “Junto al cuerpo grande y tierno de Olvido, en la oscuridad suave como otra piel, fue recuperando todos los aromas del tiempo pasado (...) Y esos aromas se entreveraban, en la oscuridad húmeda del cuarto, con el propio olor de nuestros cuerpos y de la madera encerada del suelo. Allí, en la oscuridad, fui olvidando que ella y yo éramos dos seres distintos: me parecía asumir, con ella al mismo tiempo, en una sincronía unánime, una nueva identidad a la que también se incorporaba la habitación, la casa, la noche”. (1982:64)

En los numerosos paralelismos que existen entre las dos historias que se entrecruzan está la memoria mítica que da una sobredimensión de la con-

ciencia al guerrero que también yace moribundo tras la batalla: "Los lobos han bajado a cebarse, mastican. Tú también has sido lobo y sabes que los lobos no respetan a los guerreros vencidos. Has sido lobo como has sido trucha, como has sido golondrina de pecho amarillo y toro mugidor, y gallo de mil gallinas, y cigüeña, y rebeco. En el fluir infinito de la vida has sido muchas vidas distintas, vidas que no recuerdas pero que mantuvieron a través de los tiempos tu sustancia".

A partir de citas como éstas pueden verse intentos de formulación de la escritura tetraédrica propia de la concepción novelística de Merino y que puede concretarse en la relación que existe entre los distintos planos que se entrecruzan en la escritura. Estos hilos se urden a través de una escritura que anula la temporalidad para verlo todo relacionado en un aumento de la conciencia que traspasa con mucho la esfera individual. Frente al personaje de "Bifurcaciones" que dudaba sobre su esencia y la elección de sus recuerdos condicionaba su presente los protagonistas de *El Caldero de oro* son mucho más que una elección de sus recuerdos. No se trata de elegir una de las infinitas posibilidades de ser sino que a través de esa memoria colectiva uno es y ha sido muchos. Existe una disolución de la identidad pero que está promovida por la integración en esferas diferentes del tiempo y del espacio que están íntimamente ligadas a la circunstancia del propio personaje. La pugna surge así al establecerse una dialéctica entre la memoria mítica y la conciencia histórica e individual del personaje. De ahí que el artificio de la escritura se esfuerce por mostrar las relaciones entre las distintos sucesos que poseen misteriosas afinidades. En la historia del guerrero será "el infinito fluir" de la vida en el que ha sido muchas cosas y en la historia de Chino este concepto será formulado bajo la metáfora de la noche inmensa en donde recuerdos y alucinaciones parecen coexistir con el presente con la apariencia de un solo plano espacio-temporal: "También prevalecía una sensación de irrealidad, de que todo tenía solamente una dimensión, de que el mundo que te rodeaba estaba constituido por un solo plano" (1982:36).

A esta formulación de la memoria mítica hay que añadirle otras configuraciones que se pueden relacionar con lo ya visto en el relato de "Bifurcaciones". Chino y Lupi tendrán versiones diferentes sobre lo que ocurrió en el sótano entre el abuelo y Olvido. Los recuerdos no parecen ser uniformes en la memoria de estos dos personajes: "En este punto, mi memoria se hacía aún más opaca, más inescrutable. Yo recordaba otra escena acechada por mí en el sótano, al abuelo con Olvido, y luego Trini descubriéndolos, pero no ésta. (...) Pero en mi remembranza, la visión furtiva del abuelo en el sótano estaba relacionada solamente con aquella visión de sus afanes amorosos con Olvido, y era incapaz de reconocer la imagen que tú me presentabas: aquella del abuelo en el mismo lugar, observando con extasiada contemplación el gran cuenco dorado, haciéndolo girar entre sus manos, a la luz del carburo (...)". (1982:142)

Parece, pues, que puede verse una relación entre la deconstrucción de la memoria individual y la creación de la memoria mítica. Es necesario borrar los relieves de los recuerdos individualizados, transformarlos en una materia cercana a la ficción para abrir las puertas de la realidad a otros territorios aún inexplorados por la conciencia. Los personajes, fuera del anclaje que les proporciona su certidumbre sobre el espacio y el tiempo que habitan, están preparados para ser otros en mundos diferentes. De ahí que la memoria individual se vaya diluyendo para sobre esos rescoldos de historia personal construir otra conciencia que amplíe las nociones de la realidad. En cierta manera esta concepción de una memoria mítica puede ponerse en relación con la experiencia memorialista de Merino en su obra *Intramuros*. En esta obra se recupera el poder fabulador de la fantasía del niño que era capaz de ver el mundo mítico del pasado romano solapándose con su propia circunstancia histórica. El policía se transforma así ante los fantasiosos ojos infantiles en un soldado romano: “Tu infancia es un soldado romano que hace la patrulla y que se ha detenido para hablar con una paisana que vende nueces” (1998:10). El protagonista de estas memorias también se ve a sí mismo como un romano: “También en el colegio eres un romano, y esta temporada están ganando los cartagineses, pues son ellos los que conocen mejor las islas del Pacífico y las penínsulas de Asia, las fechas de las batallas y los tiempos verbales” (1998:10). Entendida así, la supuesta escritura memorialista que plantea Merino con *Intramuros* posee su esencia en el intento de recuperar el poder fabulador del niño que fue, una fantasía que se canaliza como multitud de posibilidades de ser en un reino secreto que convive con los vestigios de la realidad histórica de su infancia leonesa. Puede entenderse así también ese afán soñador del niño que escapa de sí para ser lo otro, para transformarse en ejercicio de mágica metamorfosis en las cosas que le rodean: “Es el verano y tú eres un cangrejo, pero antes, donde las aguas fluyen en una corriente clara que apenas se remansa, has sido una trucha, como has sido una golondrina, posada en el hilo de la luz, un saltamontes entre la hierba de la orilla, una brizna de esa misma hierba” (1998:40). En ese mundo construido desde la realidad pero abierto hacia el reino de la fantasía se produce la superposición de tiempos que confluyen en una única atemporalidad: “Del mismo modo has creído que el verano era un día sin fin, donde todas las luces, el crepúsculo y el mediodía y el claro de luna, la mañana incipiente y la tarde que comienza a susurrar, tenían una dimensión ilimitada” (1998:40)²⁰.

²⁰ En este mismo sentido pueden verse las siguientes palabras: “El tiempo de la infancia no pasa, está ahí, detenido sobre los campos de la memoria como una enorme nube opalina, pero sus volúmenes se van haciendo imprecisos, y aunque su gran forma no se modifique ni se borren sus límites, al cabo los rostros se sustituyen, y las sonrisas y las genuflexiones se convierten en otras muecas, en ademanes que pueden ser temibles” (1998:34).

La ciudad será punto de convergencia de distintas temporalidades. Sobre los vestigios de monumentos que otros construyeron el autor es consciente de que las construcciones de sus convencinos no son ya de piedra, como fueron las de los antiguos, sino que están basadas en la palabra. Sus monumentos son simplemente las narraciones: "Las cosas contadas son nuestro único patrimonio, y con ese murmullo permanente la ciudad, nosotros, yo, tú, construimos casi todos los edificios de nuestra imaginación cotidiana" (1998:111). Los habitantes de entonces son así unos invasores sobre los reinos de otros, invasiones que tienen mucho que ver con el poder fabulador: "Nosotros somos una ciudad intrusa en otra antigua y solemne" (1998:108)²¹. Podría decirse que en *Intramuros* se puede ver parte de las características singularizadoras de la escritura narrativa de Merino. El mito lejano coexiste con la historia gracias a la capacidad fabulística de la infancia. El guardia se transforma en un soldado romano, la ciudad de entonces parece una invasión en la ciudad mítica que otros construyeron. Las distintas temporalidades se anulan en ese reino de la infancia que es el verano interminable. La realidad amplía sus horizontes y asume también las capas misteriosas de la imaginación. Puede leerse desde estas consideraciones el capítulo final de *El caldero de oro*: "Un caos en que todo coexiste al mismo tiempo, sin prioridades ni categorías, en que todo tiene el mismo significado" (1982:191). En ese magma todo parece confundirse y formar un solo plano: "los fantasmas, unos fantasmas de papel, aprendidos en los libros, se han mezclado con los fantasmas reales" (1982:191)²².

En esta nueva concepción de la realidad todo está íntimamente ligado ya que pertenecen a un solo plano. De ahí que sea difícil encontrar una memoria individual que defina al personaje. Éste está las más de las veces desnortado en su constante cambio de lugares y de tiempos en donde no es capaz de reconocerse sino es siendo parte de un todo caótico: "Sí, todo está mezclado, entretejido, como esperando el esfuerzo del desentrañamiento, un esfuerzo imposible, ya que nadie sería capaz de separar todos esos estratos que se imbrican y entrelazan hasta formar un solo y único volumen, con una sola y única medida y transcurriendo en el único instante, un instante eterno, pa-

²¹ En otro lugar también se habla de esas invasiones que sirven para remodelar los parajes originales: "Para llegar a esta solemnidad han sido necesarias sucesivas invasiones. Tu territorio infantil resultó sometido muchas veces, y todos los conquistadores te marcaron con su argolla" (1998:34). Podrían relacionarse estas invasiones con las que tiene lugar en *El Caldero de oro*. Chino ve cómo el pueblo de su abuelo, paraíso de infancia, es invadido por la instalación de una planta nuclear; el guerrero también ha luchar contra la invasión de los españoles.

²² "Todo se mezcla: las cosas verdaderas y las soñadas. Lo que de veras sucedió, y lo que no se sabe si sucedió, y lo que puede suceder" (1982:192)

sado y futuro" (1982:193). Ese volumen único que dé cuenta del complejo entramado es lo que uno de los personajes de *La orilla oscura* formulará como la aspiración a escribir una novela tetraédrica.

La novela tetraédrica puede cifrar la poética narrativa de *La orilla oscura* al mismo tiempo que puede ser considerada como una aspiración de escritura que se forja de forma cíclica en gran parte del universo narrativo de José María Merino (Santos Alonso, 1994). Será precisamente en el capítulo IV "La narración del piloto" de *La orilla oscura* donde se hable de esa práctica novelística. Allí el piloto cuenta a su compañero de viaje qué entiende por novela tetraédrica: se trata de una narración que se construye sobre varios planos en los que existen una serie de personajes. Todos ellos acaban por establecer una serie de relaciones: el tetraedro posee una serie de aristas que ponen en relación de contigüidad los diferentes planos. Finalmente la resolución de ese tetraedro es un tipo de escritura en el que los distintos planos se despliegan en uno solo y los mundos acaban por confundirse entre sí²³. Esto encaja perfectamente con ese tipo de escritura que nivela en una sola realidad lo quimérico y lo histórico: la vida y la literatura. El personaje de Palaz afirma que su memoria está construida sobre fragmentos de lo vivido y lo leído. La imaginación y la fantasía son también sólidos elementos sobre los que construir el arquitepe del pasado. Después el piloto sabrá que en realidad se trata de un apócrifo inventando por su compañero de viaje. Lo histórico de Palaz se transforma en ficción. Establecida esta disyuntiva: los diferentes planos realidad/ficción se vuelven a confundir cuando el piloto conoce a Palaz y lo fingido parece cobrar vida. Más tarde, en este haz de confusiones entre planos, el piloto regresa a casa de Susana para comprobar que ambos y todos los muebles han desaparecido. Parece que la alucinación es un poderoso motor para construir la realidad. Sin embargo, el final parece incierto porque en el lugar sólo quedan las novelas del piloto y las de Palaz. No existe una explicación cabal para adscribir una serie de elementos a la realidad y otra al

²³ Así lo explica el piloto: "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, aunque cada una de ellas esté enfrentada a orientaciones divergentes de tal manera que, si fuesen de una materia que pudiese reflejar el derredor, el mundo de su propia proyección, ninguna de las tres reflejaría la misma escena. Pero, al fin, las tres historias diferentes acaban concurriendo, como si los personajes llegasen al ángulo de coincidencia, y los cuatro lados, descompuesta la figura, quedaban desarrollados sobre un único plano, como en las cartulinas que los presentaban antes de recortarlos y pegar sus pequeñas solapillas, dándoles volumen" (1985:155-156).

campo del delirio. La vida del personaje se antoja modelada sobre la idea de su propia novela: los personajes de diferentes mundos acaban por un ocupar un mismo plano que es una vida en la que el personaje no sabe de su identidad o un relato que se resiste a ser lineal y poseer una conclusión unívoca. La ambigüedad en el relato afecta a una pérdida de identidad en el personaje porque camina errático a través de un mundo compuesto por estratos de realidad y de delirio que se conforman a modo de diferentes perspectivas a través de las cuales mirar a un mundo extraño.

Todo parece surgir cuando desde una carencia en el “mundo” supuestamente real se forjan otros espacios y tiempos tan absorbentes que llegan a adquirir una coherencia tal que acaba por difuminar y fragmentar aquella primera realidad. No obstante, ésta subsiste a modo de alucinación cuyos elementos se encuentran dispersos provocando una escisión en los personajes y las construcciones de sus relatos.

Las conclusiones son varias. Desde un punto de vista que tenga en cuenta la poética novelística se puede ver una caracterización del lenguaje como elemento que disuelve las fronteras entre lo real y lo soñado. Esta herramienta es la que permite modelar una serie de narraciones que no dejan de ser tentativas para explicar una realidad proteica. En el plano formal se aspira a romper una linealidad a través de la creación de varios mundos que quedan dispuestos en un solo plano. Entre la tentativa de explicar las distintas posibilidades de ser y una escritura lineal que pretende ser reflejo de la identidad y la memoria existen una serie de desajustes que se pueden relacionar entre sí. Por un lado se puede ver una memoria individual que tiende a desaparecer: surge la crisis de identidad del personaje. Por otro lado y como segundo paso, se puede apreciar que una vez borrada esa memoria individual es posible integrar el personaje en el tiempo mítico en que todo parece fundirse en un solo plano y el personaje adquiere una conciencia sobredimensionada que transciende con mucho su propia vida para ser otros muchos personajes. Se puede entender así la relación entre los parecidos de los personajes de *El Caldero de oro* o el protagonista del relato de “Bifurcaciones”. En relatos como “Las palabras del mundo” el profesor Souto pierde su dominio del lenguaje (memoria individual) para entender los lenguajes de la naturaleza (memoria mítica); de igual manera el protagonista del relato “El valle del silencio” acaba desapareciendo en una fusión panteísta con el paisaje. Ingresa así en la memoria mítica del lugar pero desaparece como individuo. En esa nueva conciencia es posible entender la realidad como algo mucho más complejo en donde es posible como el niño que recuerda Merino en *Intramuros* ser otros muchos personajes y vivir otras vidas diferentes. En otras ocasiones, tal sucede con el protagonista del relato *La memoria tramposa* (1999), el personaje en su regreso a casa no reconoce lo que había abandonado hace ya muchos años. En su memoria hay otro mapa de la ciudad y allí también se

encuentra acechante el recuerdo del accidente que le llevó a disparar la escopeta sobre su hermana creyendo que estaba vacía. Existe aquí una asimetría entre el recuerdo de este personaje y el recuerdo del resto de la familia: en realidad nunca hubo esa hermana Emilina que él cree recordar. Se trata de una memoria tramposa que altera la identidad del personaje condenado a vagar perdido y preso de unos recuerdos que no parecen pertenecerle. En este caso no existe una integración en la conciencia mítica, su desaparición al final del relato da buena cuenta de que existen dos mundos profundamente irreconciliables entre Marcelo y el resto de su familia. Regresar a casa supone para él viajar a otro mundo diferente al que dejó. La dislocación espacio-temporal entre pasado y presente lo sume en el laberinto de la construcción del recuerdo²⁴.

En definitiva puede concluirse que existe una escritura que construye y a la vez disuelve la personalidad. La memoria es entonces un relato en el que vida y fantasía alternan sus fuerzas para edificar una narración ambigua en la que mundos dispares se entrecruzan en un tejido que habla de una locura ordenada que nos permita ser otro.

Bibliografía

- ALONSO, Santos (1994): "La perspectiva tetraédrica. José María Merino y la escritura fantástica", en *Anthropos*, 154/155, pp. 141-144. (2000). "«Bifurcaciones»: relato emblemático del mundo narrativo de José María Merino", en *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, eds. Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn. León: Edilesa, pp. 185-201
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (1995). "El discurso metafictivo en la obra de José María Merino", en *La novela y el cuento frente a frente*. Lausanne, Hispanica Helvetica, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, pp. 135-150.
- . (1997). "El cuento fantástico actual", en *Lucanor* 14, pp. 131-151.
- BARRENECHEA, Ana María (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en *Revista Iberoamericana*, 80, pp. 391-403.
- CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona. Lumen.
- FERNÁNDEZ DOLS, José Miguel y Joseph de Rivera (1997). "El síndrome del falso recuerdo: los venenos de la memoria" en *Claves de la memoria*, José María Ruiz Vargas (ed.), Madrid: Trotta, pp. 107-119

²⁴ Puede leerse a la luz de lo que vengo insistiendo en estas páginas relatos del propio Merino como "Un regreso" (2002: 202) o también "La memoria confusa" (2002: 69)

- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1994). "La verdad de la autobiografía", en *Revista de Occidente* 154, pp. 116-130
- (1997). "Figuraciones de la memoria en la autobiografía", en José María Ruiz Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, Madrid: Trotta, pp. 67-82.
- GLENN, Kathlee M. (2000). "Cartografía de *Cuentos del Barrio del Refugio*", en *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, eds. Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn. León: Edilesa, pp. 143-158
- ISER, Wolfgang (1989). "El proceso de lectura", en *Estética de la Recepción*. Rainer Warning (ed.). Madrid: Visor, pp. 149-164.
- LANDOW, George P. (1992). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona. Paidós.
- LLEDÓ, Emilio (1998). "Lenguaje y memoria", en *Imágenes y palabras*. Madrid: Taurus, pp. 156-168.
- MAN, Paul de (1979): "La autobiografía como desfiguración", en Ángel Loureriro (coord.) *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos de Anthropos*. 29. (1991). pp. 113-118.
- MARÍAS, Javier (1992). *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama. 1996.
- MERINO, José María (1982): *El caldero de oro*, en *Novelas del mito*. Madrid. Alfaguara, 2000
- (1985). *La orilla oscura*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- (1997). *50 cuentos y una fábula*. Madrid: Alfaguara.
- (1998). *Intramuros*, León, Edilesa.
- (1999). *La memoria tramposa*. León: Edilesa.
- (2002). *Días imaginarios*. Barcelona: Seix-Barral.
- MURRAY, Janet H. (1997). *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona. Paidós. 1999.
- SÁBATO, Ernesto (1963). "Raíces de la ficción", en *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix-Barral, 1987, p. 174
- TRABADO CABADO, José Manuel (2000). "Metamorfosis de la escritura y la lectura o la difícil frontera entre historia y ficción": un cuento de José María Merino a través de Cortázar y Borges". En *Literatura de las Américas 1898-1998*, José Carlos González Boixo, Javier Ordiz Vázquez y M^{ra} José Álvarez Maurín (eds.) León: Universidad de León, vol II, pp. 827-840.
- (2000a), "La memoria hecha relato: escritura especular y esquizofrenia narrativa en *El hechizo de Iris* de José María Merino", *El cuento en la década de los noventa*, eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, pp. 287-297.