

Giuseppe Gatti Riccardi

Università degli Studi Guglielmo Marconi, Italia

Universidad del Oeste de Timișoara, Rumanía

Verdades posibles de un prologuista apócrifo. El tránsito de la tradición del filandón a la concisión del microcuento en José María Merino: un estado de la cuestión.

Possible Truths of an Apocryphal Prologue's Author. The Transition from the Filandón Tradition to the Conciseness of the Micro-Story in José María Merino Literary Work: a State of the Matter

Recibido: 21.02.2021 / **Aceptado:** 02.11.2022

Resumen: En nuestro estudio –a partir del análisis de los microcuentos de José María Merino incluidos en *Palabras en la nieve. Un filandón* (2007)– se propone una reflexión acerca del nivel de confianza que los lectores debemos otorgar a los contenidos del prólogo presente en el volumen, redactado por un autor apócrifo quien exalta la experiencia de las largas y

Abstract: In this article – based on the analysis of José María Merino's micro-stories included in *Palabras en la Nieve. Un filandón* (2007) – we will propose an analysis of the confidence that readers must give to the contents of the prologue to the volume, written by an apocryphal author who exalts the experience of long and traditional evenings of stories around the fireplace,

tradicionales veladas de relatos alrededor del hogar, típicas de la tradición rural. Cabe, además, preguntarse si la herencia del *filandón* –ritual de relatos narrados a lo largo de muchas sesiones– puede ser compatible con los rasgos de la microficción y si puede existir una ligazón entre ciertos elementos fundacionales de la ficción ultra-breve –la polisemia, la concisión, la compresión del lenguaje, la elipsis y la concentración– y las prolongadas experiencias de narración y de escucha a las que hace referencia en su prólogo la criatura apócrifa. Se propone un estudio de los textos de Merino para ver en qué grado es viable la traslación a la escritura concisa del microcuento de esas experiencias de la “palabra narrativa” fundadas en la *narratividad* prolongada.

Palabras clave: José María Merino, *Palabras en la nieve*, *Filandón*, Sabino Ordás, Microficción.

typical of the rural tradition. Can the inheritance of the *filandón*, a ritual of stories narrated over many sessions, be compatible with the features of the mini-fiction? Is there a link between certain foundational elements of ultra-brief fiction – polysemy, conciseness, language compression, ellipsis and concentration – and the prolonged experiences of narration and listening to which the apocryphal creature refers in his prologue? A study of Merino’s texts is proposed here, to analyze if the translation to the micro-story’s concise writing of those experiences of the “narrative word” based on prolonged *narrativity* is feasible.

Keywords: José María Merino, *Palabras en la nieve*, *Filandón*, Sabino Ordás, Microfiction.

*La soledad es una exasperación ontológica de nuestro ser.
Se es más de lo necesario. Y el mundo, menos.*

(E.M. Cioran, *El ocaso del pensamiento*)

En palabras de una autoridad apócrifa

En el volumen de cuentos titulado *Palabras en la nieve. Un filandón* (2007) que reúne 45 microrrelatos de los narradores del llamado “grupo leonés” Juan Pedro Aparicio (1941), Luis Mateo Díez (1942) y José María Merino (1941), las páginas del prólogo están a cargo del profesor Sabino Ordás quien se encarga de explicar al lector que *filandón* es una “vieja palabra dialectal leonesa de etimología latina, derivada de *filum*, hilo, que designa las reuniones nocturnas en que las mujeres hilaban, mientras los asistentes se contaban historias” (2007: 15). Pero, ¿quién es ese investigador cuyos artículos científicos habían aparecido reunidos originariamente en el suplemento literario del periódico *Pueblo*, entre el 30 de noviembre de 1977 y el 3 de noviembre de 1979 y que se define a sí mismo como un “estudioso de la literatura casi con tanta experiencia universitaria e investigadora como años que acarrea” (2007: 13)? Los devotos a la literatura de Aparicio, Merino y Díez saben que detrás de ese perfil se oculta un personaje apócrifo, presunto maestro

literario de los tres escritores y exiliado republicano en América, cuya creación pretende dialogar con la tradición arraigada en la cultura hispánica donde –en palabras de José María Merino– está presente

la idea del *súper-autor*, un autor meta-literario. Así que, por un lado, era un homenaje a nuestra propia cultura. Y, por el otro, la manera de concentrarnos para reflexionar sobre cosas que, tal vez, de manera independiente no teníamos la fuerza o la osadía de formularlas. En cambio una persona tan acreditada y respetable como Sabino sí podía decirlas. (Merino en Lorenzana 2002: 30)

Una figura meta-literaria como Ordás, apócrifo colectivo acreditado y respetable, desempeña distintos papeles: por un lado, puede verse como una creación ficticia cuyo carácter lúdico se inserta plenamente “en la tradición literaria española del siglo XX –pensamos en Juan de Mairena de Antonio Machado y Josep Torres Campalans de Max Aub. Pero el personaje leonés, dotado de una biografía concreta [...] fue también para los tres amigos el guía intelectual que les hubiera gustado tener” (Encinar 2011: 43-44). Por otro lado, precisamente a partir de la búsqueda de un maestro capaz de forjar en los tres una estética común, la invención del apócrifo no solo legitima, sino que cohesiona al grupo: a través de su voz, los tres narradores pueden ofrecer su común visión acerca de la literatura, convirtiendo a Ordás en “signo retórico, verbal, y por así decir, referencial, porque en su imagen convergen tres puntos de vista” (Estofán 2000: 46). En la aventura fabuladora y lúdica que reúne a los tres escritores en la voluntad común de dar vida a Ordás se condensa, en suma, la necesidad de crear un personaje que

metaforiza una ejemplaridad intelectual y moral, además de un sustento teórico a su ejercicio literario. Huérfanos de maestros, formados a la sombra de la larga posguerra franquista, Aparicio, Díez y Merino buscan en la creación del apócrifo el prestigio del exilio republicano, drásticamente desgajado de la historia que ellos han vivido. (Castro Díez 2002: 28)

En el marco de la producción narrativa de los narradores del “grupo leonés” la crítica literaria (Cuadrat 2005; Calvo Revilla 2011; Cáliz Montes 2014; entre otros) ha identificado una manera de escribir que va de la mano con un compromiso con el *cronotopos* de la realidad y con el paisaje provinciano del noroeste peninsular (tanto urbano como rural), reivindicando la primacía de la *narratividad* a partir de relatos que logran su autonomía sin perder la ligazón con la tradición oral. En particular, se ha

destacado en el quehacer literario de los tres miembros del grupo tanto el propósito de ofrecer desde la ficción “un homenaje a las culturas rurales en extinción” (Gutiérrez Carbajo 2016: 59) –voluntad evidente en *El reino de Celama* (2003) de Luis Mateo Díez y en *La sima* (2009) del propio Merino–, como el interés por utilizar el texto literario para lograr “una indagación en la propia materia novelesca” (Gutiérrez Carbajo 2016: 59), lo que se hace explícito en *El heredero* (2003), de Merino.

En la obra narrativa de los tres, y sobre todo en la ficción de José María Merino –cuya narrativa breve será objeto de nuestro análisis en las páginas que siguen– se aprecia la interpretación del ejercicio de escribir como un lugar de encuentro entre la antropología cultural y la literatura: el arte de contar se vive en la esencia verbal y oral de ese ejercicio artístico, una esencia oral capaz de mantener sus rituales hasta la disolución, a finales del siglo XX, de las tradiciones de vida de las culturas campesinas de las áreas norteñas de España y de la Europa continental. No debe, así, sorprender en la narrativa extensa de José María Merino el uso del paraje leonés como escenario privilegiado de ambientación de las anécdotas narrativas, a través de una ampliación de los límites de los ámbitos urbanos y de la conversión del paisaje rural de la comarca leonesa en un marco ambiental perfectamente reconocible. Lejos de representar una simple elección estética, se trata de una verdadera atribución moral de un sentido a ciertos espacios, una deuda que el escritor mantiene con “su memoria personal, como territorio del que extrae la mayoría de las obsesiones que pueblan su literatura. Es, además, una geografía idónea para sus incursiones fantásticas” (Carrillo 1997: 14).

Surge aquí la necesidad de plantear las primeras observaciones ligadas a la información que, en el paratexto, nos ofrece Ordás: ¿esa deuda del escritor con el espacio intangible de su memoria personal se consagra también en su ficción breve o ultra-breve? ¿Las incursiones en lo fantástico a las que alude Carrillo encuentran su fundamento lógico en la ficción extensa de Merino solo en la conversión del paisaje del norte español en un *topos* adecuado para la (re)creación de ambientaciones verosímiles apoyadas en la memoria personal? ¿O pueden, asimismo, apreciarse en su minificción unas incursiones en lo fantástico capaces de consolidar también la convicción del escritor de que la memoria “tiende a ser engañosa e irradiar también formas y figuras terribles e insospechadas, e incluso imposibles para nuestra razón” (Merino 2004: 91)? Una primera respuesta, por ahora muy parcial, la ofrece el mismo Ordás en su prólogo, al sostener que el fluir narrativo presente en los largos textos de la ritualidad del *flandón* conecta con la tradición de las grandes colecciones de relatos de la antigüedad, como el *Panchatantra* o *Las mil y una noches*; dilatadas y extensas recopilaciones destinadas a construir una continuidad narrativa coherente, bien alejada de la actual estructura formal de la minificción.

Por el momento, cabe observar cómo la doble fractura que se crea –primero– entre la memoria y la reconstrucción del recuerdo y –después– entre la memoria y la actividad racional de la mente da lugar a una desorientación en el nivel racional, lo que conlleva la dificultad para identificar la exacta ubicación del *limes* que separa la realidad de la ficción. El resultado de esta difuminación de las fronteras es una literatura que construye “una realidad paralela fabricada con palabras y [...] vía de acceso a mundos hermanados con el sueño y la memoria, universos imaginarios dispuestos a intervenir en la realidad superficial y mutilada que captan nuestros sentidos” (Larequi García 1998: 255).

¿De qué manera pretenden instruir al lector las reflexiones que Sabino Ordás enhebra en su prólogo? Sus palabras apuntan a ensalzar el papel clave que el acervo antropológico de la gran tradición de la oralidad mantiene en la obra de Merino; un rol preeminente que se relaciona con dos elementos destacados de nuestro estudio: a) la centralidad de la imaginación narrativa y la construcción de una ficción hermanada con la memoria, como una forma de interpretación de la realidad que se sirve de la invención de símbolos para tratar de explicar lo real. Así lo indica el propio Ordás en el prólogo a *Palabras en la nieve*: “entendí lo que era la ficción comprendiendo que cuando el ser humano no tiene otro dato para interpretar la realidad que lo rodea, intenta entenderla, explicarla, mediante los cuentos, que son los bienes más preciados y antiguos de la imaginación” (2007: 14). b) por otro lado, el escenario de las reuniones vecinales nocturnas, durante los largos inviernos del noreste peninsular español, convierte la palabra oral en una suerte de “infancia de la literatura”, que no solo se perpetúa en la repetición, sino que cuenta el mundo, lo inventa. La experiencia del *filandón*, antecedente remoto de las veladas literarias, no solo le otorga a la palabra su papel socializador, sino que constituye el punto de arranque desde el que Merino ha sabido entrever la existencia de mundos diferentes a los de la realidad literaria, absorbiendo en sus prácticas literarias los primitivos reflejos de la oralidad e incluyendo ciertos contenidos de la tradición oral a su prosa.

La palabra oral había sido la herramienta para contar el mundo, pero también para perturbar y emocionar, puesto que “es la palabra que nos defiende de la muerte en su apuesta por la explicación del hecho de vivir, de poder entender lo más insondable y misterioso de lo que somos o, al menos, de poder percibirlo” (2007: 14-15). El intento reiterado de acceder a los espacios más insondables del ser humano desemboca en la creación de una escritura donde lo fantástico resulta del caos que el autor percibe en el mundo real a su alrededor, según una línea conceptual desarrollada también –en la poesía– por Luis Alberto de Cuenca, en el mismo marco cronológico¹.

¹ Ya en la producción poética de Luis Alberto de Cuenca de los años ochenta y noventa del siglo pasado se apreciaba una dinámica de contrastes que oponía en un plano doble

En la narrativa extensa de Merino, el resultado de ese ahínco se revela en la consecución de una forma de escritura circular que arranca de la aprehensión de la realidad, pasa por la elaboración de un espacio perturbador en el que se intenta plantear una explicación para el hecho de vivir y termina aceptando una realidad que en muchos casos es distinta de la inicial. Se trata, en suma, de textos que se ubican en el umbral entre la *escritura imaginativa* y la *escritura expositiva*, es decir, son relatos que tienen sin duda una función principalmente estética y de contenido ficcional, pero que fusionan este rasgo con una estructura discursiva que arranca de un conocimiento objetivo o de un dato que procede de la experiencia y que se toma como punto de partida (Sánchez Clelo 2020). En este uso circular de la fantasía, arrancando de la experiencia concreta, el contenido del relato parece desarrollarse de una forma que no vulnera la realidad, y cuando el lector se entera de que lo real ha sido finalmente desarticulado se da la epifanía: el destinatario del relato accede a la comprensión de que el desmantelamiento de las coordenadas de lo real responde a la necesidad de explicar la existencia.

Lo que nuestro acercamiento a la narrativa breve de Merino se propone es reflexionar sobre el grado de coexistencia y compaginación entre la ceremonia del *filandón* y ciertas características formales y temáticas de la minificción. Ordás mantiene que el título del volumen, *Palabras en la nieve*, procede de la experiencia de palabras pronunciadas en el frío y la oscuridad de espacio-tiempos marcados por largas nevadas, designaciones metafóricas muy expresivas de los paisajes en los que se desarrollaba la tradición del *filandón*: “lo que alguien denominó la intimidad del frío, esa atmósfera interior que es como el refugio donde nos guardamos de la adversidad que la vida siempre impone, la atmósfera del relato que prende en la sensibilidad de quien cuenta y de quienes lo escuchan” (2007: 18).

(formal y de contenidos) el orden al caos. En el poemario *La caja de plata* (1985) la estructura misma de la recopilación presenta una organización formal que responde –mediante una simetría matemática– a una organización equilibrada capaz de evocar los juegos de numerología medieval e incluso los juegos cabalísticos. La composición del poemario en tres secciones: “El puente de la espada” (9 poemas); “Serie negra” (9 poemas) y “La brisa de la calle” (18 poemas) plantea la necesidad de un orden formal, confirmado por el hecho de que la última sección del libro contiene 18 poemas, es decir, la suma del número de poemas de las dos secciones iniciales. También en el plano de los contenidos *La caja de plata* hace alarde de su condición de poemario conflictivo, o sea, confirma su existencia como resultado del sueño del poeta de imponer un orden al mundo caótico. El caos y la escisión se manifiestan precisamente en la presencia de un sujeto poético disgregado, que apenas llega a formularse a sí mismo en su disolución para constatar la añoranza de ese orden soñado. Rasgos que permiten vislumbrar un motivo temático central del libro, es decir, la búsqueda de la identidad perdida.

Por la atención continua a los detalles de la historia narrada y por ser esos relatos tradicionales unas construcciones narrativas que se encargaban de mantener tenso “el hilo de la existencia, la trama de la realidad y el esfuerzo de la palabra narrativa que contiene el placer de la invención” (2007: 18), no resulta arduo descubrir la compatibilidad estructural y conceptual que existe entre la experiencia de las largas veladas de escucha típicas del *filandón* y el formato narrativo extenso, el de la novela. Sin embargo, ¿qué conclusiones pueden sacarse acerca del grado de compatibilidad entre –por una parte– la tradición del cultivo del detalle, connatural a la narrativa extensa, y –por otra– el conjunto de rasgos que la crítica atribuye a la minificción? ¿Existe un punto de encuentro entre ciertos elementos fundacionales de la microficción, como “la polisemia; el fomento de cadenas asociativas y con ello las figuras retóricas clave de la paradoja, la antítesis o la elipsis; el lenguaje comprimido y preciso; la concentración extrema” (Sánchez 2020: 16), y las prolongadas experiencias de narración y de escucha a las que alude Sabino Ordás en su prólogo? ¿Pueden trasladarse esas experiencias de la “palabra narrativa” a la que alude Ordás al ámbito de la escritura elíptica y tremendamente sobria del microcuento?

En el hecho mismo de que el propio Ordás esté prologando el volumen residen tanto la paradoja como la racionalización de una poética que puede resumirse en la concepción de la escritura como ejercicio artístico fundado en el compromiso con la tradición oral y en la recuperación de la narratividad. Sobre la base de la restauración del relato como experiencia social compartida, el gesto creador vendría a afirmarse como “un acto de revelación de lo real y un ejercicio de estímulo y descubrimiento de lo misterioso y maravilloso de la realidad gracias al poder de la palabra creadora” (Brizuela 2000: 57)².

Ahora bien, sobre la base de las palabras de Sabino Ordás debería inferirse que la narrativa breve de Merino –y en particular los quince cuentos incluidos en *Palabras en la nieve*– se construye a partir de lo que podría definirse como un *enfoque descendente*, es decir, a través de la manipulación en términos literarios de una gran cantidad de material (la herencia de la amplia tradición oral a la que alude el profesor apócrifo) para ir reduciendo poco a poco la materia hasta conseguir la estructura final, o sea, el texto literario deseado, ya despojado de las súper-estructuras iniciales. La idea de la manipulación y alteración de estructuras, sistemas y materiales para conseguir un

² Este carácter de la escritura, entendida como un modo de desvelar la realidad gracias a su poder de *creadora de mundos*, se mantiene como una constante en la obra de Merino para quien la literatura “es un producto de la realidad y ordena esa realidad, al tiempo que crea otra realidad”, se manifiesta “marcado por lo fantástico” en textos que pretenden “iluminar desde la imaginación ciertas parcelas de la realidad” (Merino 2002: 58), y que a menudo se centran en la presencia de dos realidades paralelas.

cierto resultado a través de la reorganización de sus componentes está muy presente en el marco de los estudios de lo atómico o molecular, en particular en el ámbito de lo que se define como nano-tecnología. ¿En qué términos puede ser útil para nuestro análisis la traslación del concepto de estructuras *descendentes* y *ascendentes* del ámbito de los estudios moleculares al contexto de los estudios literarios?

El punto de partida reside en que los *enfoques descendentes* “empiezan con materiales más grandes y, en un proceso más o menos controlado [...], eliminan material hasta que se consigue la estructura deseada” (Lee 2007: 467). Trasladar este modelo a la microficción significa que un enfoque de este tipo lleva a la construcción de microcuentos “cuya estructura se puede entender como una compresión narrativa” (Malaver 2017: 125), lo que equivale a decir que en esta tipología de enfoque el énfasis cae en el proceso paulatino de reducción de los materiales (los contenidos “macro”) y disminución de las estructuras previas más amplias. Y estos “materiales amplios” destinados a reducirse poco a poco no son otra cosa sino el coacervo de contenidos de la extensa tradición oral absorbida por Merino. En el extremo opuesto se colocarían los *enfoques ascendentes*, “que se inician con unidades más pequeñas que se ensamblan, nuevamente, con diferentes niveles de control, dependiendo de la técnica, hasta alcanzar el producto final” (Lee 2007: 467). Si se transfiere al marco literario esta dinámica de ensamblaje, se puede afirmar que en esta segunda tipología de microficción desaparece la visibilidad del esquema canónico introducción-nudo-desenlace, y emerge del proceso de escritura un conjunto de “textos mínimos articulados (por el autor) y a articularse (por el lector) a partir de lo poco y lo ausente” (Malaver 2017: 125).

Vendría a confirmarse, así, la posible contradicción ya planteada, que se funda en la naturaleza misma del cuento breve: ¿en qué medida puede la microficción considerarse heredera directa de la tradición de las largas sesiones de narratividad oral del *filandón*, puesto que la estructura que adquiere lo ultra-breve se aleja de la arquitectura narrativa extensa connatural a los tiempos prolongados de narración y de escucha? ¿Es compatible la narratividad dilatada que está presente en las estructuras discursivas ligadas al *filandón* con los rasgos de la minificción literaria contemporánea, como “su naturaleza sintética, alusiva, elíptica y sugerente, y a la vez metafórica y metonímica” (Zavala 2020: 31)? En una primera instancia, podemos adelantar aquí que el proceso de reducción de los materiales amplios de la oralidad (los contenidos de la extensa tradición fabulada absorbida por Merino) vendría a sugerir la preeminencia –en la narrativa ultrabreve de nuestro autor– del enfoque descendente ligado precisamente a la tradición *descendente* derivada del *filandón*. El tratamiento de esa “narratividad dilatada” plantea sí una acumulación inicial de detalles en torno a una “historia” o “hecho”, pero ese desborde acaba encauzado

en un proceso que reduce el abundante material procedente de la oralidad hasta reconducir los “discursos largos” a la exigencia de economía de recursos manifiesta en los microrrelatos sintéticos de Merino.

Para comprender el origen de la duda es suficiente comprobar cómo en la narrativa breve de Merino el elemento fantástico no aparece precedido de un *incipit* justificativo ni de un discurso cuya finalidad consista en autentificar la narración, sino que suele invadir directamente el espacio narrativo o acceder a él *in medias res*, en un mundo aparentemente realista que se va haciendo extraño o desconcertante. Si entendemos lo sobrenatural como “fenómeno que atenta contra las leyes físicas, determinadas por el paradigma científico imperante en cada época en que se escribe o lee un texto” (Rodríguez 2017: 145), deberíamos inferir que Sabino Ordás nos ha mentado y, en realidad, la estructura que adquieren los microrrelatos de Merino no es la *descendente*, al menos desde el punto de vista de la estructura formal del texto. Sus relatos vendrían a ser composiciones ascendentes, o sea, textos a articularse (por el lector) a partir de lo poco y lo ausente, bien lejos tanto de la tradición asentada en el modelo fundador, típico de la oralidad, de planteamiento-nudo-desenlace, como de la atmósfera narrativa ralentizada típica de la “intimidación del frío” a la que alude Ordás.

Metamorfosis y duplicaciones identitarias en el breve espacio de lo “micro”

La afiliación de la producción cuentística de Merino al género fantástico se funda en la convicción del escritor de que todo acercamiento a lo real desde el ángulo de lo fantástico se parece a “una lente con la que puedo agrandar o disminuir la mirada, o modificar determinadas perspectivas. Además, lo fantástico tiene muchos puntos de contacto con lo onírico, y me facilita ejercer más fácilmente esa extrañeza que, según creo, está en la sustancia de lo literario” (Merino en Muñoz Rengel / Roas 2010: 28). En el primer conjunto de cuentos que se analiza, el elemento perturbador de matriz fantástica (la “extrañeza” a la que hace referencia el autor) reside en modificaciones que parecen afectar el cuerpo de los protagonistas de la ficción: cambios que pueden manifestarse o bien bajo la forma de reducciones de tamaño de las criaturas ficcionales o bien en transformaciones que, en su esencia, modifican la naturaleza psicofísica del yo.

La necesidad impuesta por el género literario escogido —o sea, acotar al máximo la información que se proporciona al lector acerca de los procesos que inducen estos cambios— conduce a Merino a aplicar a sus textos una reducción consciente (o, en ciertos casos, eliminación) “de elementos genéricos tradicionales relativos a lo sobrenatural, con intención de producir efectos particulares y específicos

de esta forma narrativa. En este caso, el elemento ausente es la descripción de la reacción del personaje ante el hecho sobrenatural” (Rodríguez 2007: 149). En textos necesariamente concisos y en los que prevalece la forma *ascendente* –según se ha supuesto en el apartado anterior–, la falta de información y la ausencia de coordenadas para explicar la ruptura de las leyes naturales deben confiar en la participación del lector, a quien se le encarga la reconstrucción del sistema de referencias capaz de recrear el vínculo con el modelo vigente en su realidad espacio-temporal.

Ya se ha visto que Ordás, en su prólogo, insiste en que los cuentos ultra-breves de Merino incluidos en *Palabras en la nieve* son herederos de la tradición del *filandón* y, sin embargo, ¿será posible para el lector contextualizar los acontecimientos presentados en pocas líneas y obtener una imagen nítida del acontecer previo que ha llevado al personaje de la microficción hasta el desenlace que se describe muy escuetamente? En otras palabras, ¿la micro-cuentística de Merino logra mantener una ligazón con la tradición de la narratividad extensa presente en el *filandón*, tanto en el plano de los elementos estructurales del minicuento, como en la modalidad misma de la narración? Intentaremos ver si y en qué grado sus relatos breves, apremiados por la exigencia de brevedad y concisión, a) logran mantener una *temporalidad* (lapso de tiempo en el que se desarrollan los acontecimientos), b) presentan una *transformación* (el estado inicial de la narración acaba modificándose en el desenlace) y c) en qué medida alcanzan un proceso de *integración* de las acciones hasta llegar a la transformación que ha sido generada por la intriga.

En el cuento titulado “Ecosistema”, a través de la historia de un *bonsai*, se representa la soledad de un hombre que describe en primera persona los pormenores de sus tareas de cuidado de la pequeña planta. A medida que el tiempo pasa descubre en el arbolillo animales y pájaros, hasta vislumbrar la presencia de una diminuta mujer desnuda. El salto lógico y dimensional se da en el momento en que el lector descubre que el hombre ha accedido a la dimensión en la que viven los pequeños seres que pueblan la planta; la reducción de tamaño del protagonista ha sido tan notoria que “al parecer, nadie en casa sabe dónde estoy. Mi sobrina, muy triste por mi ausencia, cuida mis plantas como un homenaje al desaparecido” (Merino 2007: 99).

El motivo de la existencia de mundos paralelos cuya intersección, en principio imposible, es encarnada por el narrador-protagonista, se suma al elemento de ruptura por excelencia, que reside en vulnerar las leyes espacio-temporales; el acceso al mundo microscópico y al medio diminuto en que se desenvuelven sus pequeños seres vivos desmonta dos estructuras lógicas: desarticula las expectativas lectoras acerca del mantenimiento de las proporciones establecidas por las leyes físicas de nuestra realidad, pero sobre todo desarma la arquitectura temporal y permite al lector zambullirse en la época cuaternaria, pues no solo la mujer desnuda se alimenta

de los huevos de los nidos y caza pájaros como método de supervivencia, sino que, justo en el desenlace, se alude a la presencia de un mamut entre las hojas.

Que el protagonista pueda cruzar esas fronteras sin que el relato deje de ser creíble se debe a la cuidadosa elaboración de los aspectos del tiempo en la narración: todo lo relacionado con el espacio denota la descripción de un universo alternativo, réplica en miniatura del que pudo ser, según lo que conocemos, miles de años atrás. Al final, los dos mundos vuelven a establecer una correspondencia cronológica y en ambos, como transitando por dos rieles paralelos, continúa la actividad cotidiana: la vida en miniatura sigue su curso y así ocurre con la rutina de la casa, a pesar de la ausencia reconocida del protagonista. De este modo, todos los acontecimientos fantásticos que se han relatado (existencia de mundos alternativos, proceso metamórfico, vulneración de las leyes físicas, desestructuración de las coordinadas espacio-temporales) acaban integrados en la realidad representada, en un *cronotopos* que se desdobra sin fricciones, por imposible e inverosímil que parezca. Esta integración, si bien concentrada en pocas líneas, puede también aplicarse al conjunto de acciones que contribuyen a la consecución de la transformación: todo ocurre siguiendo las mismas pautas estructurales que caracterizan el proceso de construcción de las narraciones extensas, a lo largo de cuya temporalidad la sucesión de acontecimientos se da a través de transformaciones progresivas en el estado de la trama y de los personajes.

Asimismo, es de notar cómo las transformaciones que se aprecian en el relato remiten sí a los cánones ortodoxos de lo fantástico en cuanto al género literario, pero también revelan una preocupación de carácter metafísico que enlaza con la idea de la búsqueda del *yo* y de la construcción de la verdad existencial individual. La experiencia de la transformación en el texto meriniano se revela una anécdota que conduce al descubrimiento de la verdadera esencia subjetiva, tal como recuerda Ricardo Piglia en su conocido ensayo *Formas breves*: “El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta” (2015: 111).

Otro tipo de transformación –siempre relacionada con las oportunidades creativas presentes en la narración de carácter fantástico y con la búsqueda identitaria– se funda en la intuición del autor de que en los hechos fantásticos se oculta “una peculiaridad profundamente literaria, pues al no apoyar toda su estructura en los datos de la realidad exterior, debía sostenerse muy principalmente en la calidad de la pura invención” (Merino 2010: 16). En el cuento “Terapia”, la realidad exterior acaba trastocada en el plano del cambio de especie: un médico reputado le aconseja al protagonista unos ejercicios beneficiosos para la salud mental, prácticas que

consisten en ocuparse de un pequeño huerto cuyo cuidado debería funcionar como un tratamiento contra el estrés. A medida que pasan los años, el hombre se entrega a tal punto a su tarea de cavar la tierra, abonarla, plantar, regar y recoger la cosecha que un domingo de abril “se quedó quieto, y luego se sentó entre los surcos. El lunes ya había arraigado. Produce pimientos en el brazo izquierdo y berenjenas en el derecho. No necesita mucho riego” (Merino 2007: 101).

De nuevo, Merino logra construir –siempre manteniéndose dentro del microformato literario– una estructura textual que no acaba en la *des-narrativización*: la temporalidad del relato permite apreciar la forma en que transcurre la sucesión de acontecimientos que lleva a la transformación física del protagonista, sin que se pierda la información acerca de la causalidad, es decir, sin que se extravíe el motivo que lleva a la generación de la intriga. En la brevísima creación de una topografía simbólica de la imaginación como la que convierte el huerto en el nuevo espacio vital del protagonista, la narración consigue: a) no perder su *temporalidad*, (hecho que en el texto se subraya gracias al uso de marcadores temporales: “El primer año”, “el segundo año”, etc.), b) presenta al lector una *transformación* paulatina (el estatus físico del antihéroe se modifica) y c) permite alcanzar un proceso de *integración* de las acciones hasta llegar a la transformación que se vuelve metafórica.

Ya empezamos, como destinatarios de la ficción, a vislumbrar en el plano de la diégesis meriniana la capacidad de la “escritura corta” para reflejar y hacer inteligible la complejidad de lo real; una condición ínsita en las ficciones breves que “se acercan, paradójicamente, más a la visión de la totalidad que los discursos largos consagrados por la mimesis occidental, deudores de una concepción del mundo signada por la dicotomía y la jerarquía” (Noguerol Jiménez 2020: 49).

Narrativa y narratividad del yo extraviado

Desde la publicación del primer libro de relatos, *Cuentos del reino secreto* (1982), pasando por *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), *Cincuenta cuentos y una fábula* (1997), *Días imaginarios* (2002), *Cuentos de los días raros* (2004), *Cuentos del libro de la noche* (2005), *Las puertas de lo posible. Cuentos de pasado mañana* (2008), se ha comprobado en la narrativa breve de Merino la presencia ininterrumpida de una macro-temática constante en su producción: “la búsqueda de identidad, el doble, la metamorfosis y la metaficción; y desde cualquiera de estas esferas se insiste en la dificultad de encontrar delimitación de fronteras entre vigilia y sueño, realidad y ficción, vida y literatura, natural y sobrenatural” (Encinar 2011: 33)³.

³ En varios artículos y entrevistas Merino ha aclarado su visión acerca del doble literario: “A mi juicio, en el mundo de la literatura se manifiestan por lo menos nueve clases de dobles, que voy a intentar elucidar. El primero sería el puro doble físico, el gemelo, el mellizo, el

En la narrativa extensa de Merino, un escenario de este tipo –de límites difusos entre lo onírico y lo efectivo y de búsqueda identitaria– hace que el transcurrir del tiempo no solo provoque cambios en las estructuras visibles y tangibles de los lugares, sino que genere también una desestructuración tanto de los modelos asentados de percepción del Otro como de los esquemas de auto-percepción del individuo, hasta volver al ser humano un desconocido para sí mismo. Este proceso puede darse en la dilatación cuantitativa de las novelas (piénsese en *La orilla oscura*, 1985), donde la extensión textual permite el desarrollo de la *temporalidad*, donde hay una sucesión lineal de las acciones, donde se aprecia una *transformación* en la forma de ser o de actuar de los protagonistas, a lo largo de una secuencia temporal extensa. Sin embargo, ¿puede darse en una microficción una estructura similar, que proporcione una orientación al lector en ausencia de un espacio textual suficiente para crear temporalidad, desarrollos sucesivos de la acción y secuencias temporales capaces de orientar al destinatario del cuento?

En “La memoria confusa”, el protagonista se encuentra desubicado en una realidad espacial y social que no conoce, en un “país extranjero” en el que pasa de ser un individuo sin identidad ni documentos o memoria, a adquirir los papeles sociales de marido y padre, adueñándose de una “posible identidad alternativa” y aceptando su nueva condición social. En ese espacio urbano aséptico y no reconocible, el viajero cree recordar su identidad y un número de teléfono: su llamada es atendida por una mujer con quien acabará casándose y teniendo hijos. Instalado en su nuevo hogar, una noche el hombre despierta espoleado por la sensación de que esa no es su verdadera ciudad, sino un *espacio otro* que, sin embargo, desempeña un rol protector; una protección engañosa pero no por eso menos necesaria, tal y como lo es la creación literaria para el escritor: “Dado que la realidad es un artefacto más, la literatura es la posibilidad de una alternativa, un refugio. Por este motivo, la ciudad es la concreción espacial de esa concepción” (Cáliz Montes 2014: 285).

El tema urbano se inserta, así, en una trama centrada en la dualidad del individuo perdido entre dos realidades alternativas: la paulatina inclusión de la ciudad en la narrativa meriniana, refleja esta realidad múltiple, al describirse la gran urbe como un “espacio cambiante y a su vez como testigo del paso de una época a otra, con las consiguientes transformaciones que ello ha supuesto. Sin olvidar como muchos

personaje que puede confundirse con otro similar. El segundo lo constituiría el doble como emanación misteriosa y dúplice del propio yo, sería el otro del mismo, si se le puede llamar así, capaz de vivir su vida por su cuenta, con independencia del primer yo, e incluso de guardar su propia memoria. El tercero lo constituiría el doble como yo contrapuesto, adversario antípoda, capaz de entrar en pugna, de enfrentarse con el otro yo, en una confrontación de bien y mal” (2008: 468).

parajes naturales han acabado urbanizados, e incluso degradados; lo que supone un sentimiento de pérdida y de desestructuración de los parajes de la infancia” (Robledo Vega 2018: 291). En el texto, el espacio urbano –como escenario privilegiado para el sentimiento de la pérdida– se superpone al motivo del doble para formular una propuesta ficcional que vislumbra la abolición del *yo* como identidad definida. Lo que se propone al lector es, pues,

la idea panteísta de que todo hombre es dos hombres (el cobarde y el valiente, la víctima y el verdugo), de que todos los hombres son el mismo hombre. Esta noción significa la anulación de la identidad individual, o más exactamente, la reducción de todos los individuos a una identidad general y suprema que contiene a todos y que hace, a su vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos. (Merino en Cuadrat 2005: 107)

La noción misma de verdad pierde sentido para esta identidad múltiple, puesto que ya se ha manifestado un nuevo ámbito de realidad que se ha superpuesto al previo estado verdadero de cosas que ya no existe⁴. Y para que este objetivo se lograra, ni siquiera ha sido necesaria para Merino la creación de un universo configurado literariamente a través de una estructura explicativa que permitiese al lector contextualizar los acontecimientos presentados. Poco a poco vamos constatando que dentro de una construcción textual breve y concisa, logra el escritor conformar una *narratividad*, aun “sin un relato evidente y manifiesto sobre las circunstancias anteriores del protagonista o sobre su trayectoria vital hasta el momento o acontecimiento concreto de la vida cotidiana que se describen en el texto” (Tudoras 2020: 141). Esta ausencia de antecedentes informativos debería estar en contraste con la prolija costumbre narrativa del *filandón*, que Ordás define como “la infancia de la literatura, la que *se perpetúa* en la representación que ahorra la memoria comunal” (2007: 14), puesto que la perpetuación de la palabra y la esencia

⁴ La superposición entre la “verdad conocida y compartida” y un nuevo estado de cosas que no pertenece a la realidad existente se aprecia también en el cuento titulado “El efecto iceberg”; en él se describe la arriesgada y exitosa maniobra de un enorme transatlántico que logra en el último segundo evitar un enorme iceberg que emergió de repente de la oscuridad de la noche atlántica. El narrador en tercera persona nos informa de la existencia de un ensayo que ha sido elaborado para analizar el rol que cada uno de los pasajeros que se salvaron del desastre llegó a jugar en su propio contexto social a partir de su llegada al puerto de destino. El misterioso informante subraya que la tesis del meticuloso estudio es que el mundo no habría tenido un período tan largo de paz, solidaridad y equilibrio en todos los órdenes “si el Titanic se hubiera hundido aquella noche. Y la actualidad sería menos apacible y placentera” (Merino 2007: 113).

mínima de un texto microficcional son condiciones en conflicto (aparente). ¿Cómo se reduce, entonces, esta distancia en la narrativa ultra-breve de Merino?

Una estructura formal y conceptual útil para nuestro examen se puede apreciar en “Un regreso”, donde un viajero regresa a su ciudad natal veinte años después de haberla dejado: la focalización interna de la narración –necesaria para realizar transiciones confusas y deliberadas que provocan el desconcierto del lector obligándolo a cambiar su visión del sentido de lo narrado– nos pone a los destinatarios del relato a imaginar para el protagonista un retorno feliz a su ciudad natal⁵. A medida que el lector avanza en la lectura, sin embargo, va descubriendo junto al protagonista, que no solo su ciudad de origen ha cambiado radicalmente –ya no hay Catedral, ni plaza, ni Colegiata– sino que la verdadera imposibilidad del retorno está relacionada con la desaparición del *yo* de entonces: “Y él supo que no había regresado a su ciudad, que ya nunca podría regresar” (Merino 2007: 103). Si no hay regreso posible a ese individuo que el *yo* poético había sido en un pasado, es porque se ha esfumado la posibilidad de recuperar tanto una individualidad que ya no existe como su memoria. La comprobada in-factibilidad de la fusión identitaria que el cuento sugiere atesora, así, una doble enseñanza: en primer lugar, desvirtúa las dudas acerca de la imposibilidad para la ficción ultrabreve de acercarse a ciertas visiones de totalidad típicas de la narración extensa, y empieza –en cambio– a fortalecer el planteamiento paratextual de Ordás, relacionado con “la capacidad de la *escritura corta* para reflejar la experiencia de la *memoria rota*” (Noguerol Jiménez 2020: 49).

En segundo lugar, la inviabilidad de la reunión identitaria se une en la narrativa de Merino a la comprobación del rol salvífico de la literatura: la práctica de la escritura ficcional ejerce un rol de “protección” del ser humano, cuando en la vida de este se impone la necesidad de un desafío; en el momento en que el escritor afirma concebir

⁵ De nuevo, cabe observar cómo el cambio en la visión del sentido de lo narrado y la inversión de perspectivas es un tema recurrente en la ficción de Merino. Dentro del conjunto de relatos de *Palabras en la nieve* donde se especula acerca de la perspectiva desde la que se miran los hechos, destaca “La tostadora”. En el cuento, narrado en primera persona desde el punto de vista de una voz masculina, la aparición en la cocina de una supuesta tostadora nueva de forma aerodinámica y de diseño muy moderno da lugar al sucesivo descubrimiento de que el objeto es un pequeño ovni poblado de “bichos vivos, de cabezas blanquecinas y extraños miembros prensiles” (Merino 2007: 115). La imagen que el destinatario del relato se forma en su cabeza –un hombre y una mujer terrícolas asombrados y algo asqueados por la súbita aparición del pequeño objeto volador– se deshace en el final del cuento cuando la voz masculina revela: “el incidente nos ha inquietado mucho: a mi mujer le vibran con pavor las antenas y yo siento que se me han erizado los pelos del abdomen y que me tiemblan todas las patas” (Merino 2007: 116).

la lectura como un “viaje secreto” o una “aventura interior” (Merino 2004: 16), está sosteniendo que el fundamento de este viaje por la literatura es la identificación con el héroe de la ficción, pues mediante ella, el lector “puede vivir sin riesgos una vida ajena en la que se encuentran claves y secretos de la propia” (Merino 2004: 347). En este mecanismo de traslación del riesgo a la dimensión de la diégesis, Merino vislumbra uno de los papeles clave de la imaginación narrativa, independientemente de su extensión: todo ejercicio de fabulación, toda práctica creadora a través de las palabras adquiere un poder demiúrgico, puesto que las palabras no solo “son las que elaboran la verdadera realidad virtual” sino que “cuando son acertadas, siempre crean un universo simbólico, en que el lector encuentra detalles y claves para reconocerse a sí mismo” (Merino 2004: 17). La desestructuración de la conciencia subjetiva acaba, así, convirtiéndose para el lector en un desconcierto indoloro, puesto que la “gramática del sufrimiento” solo existe en el plano textual.

El traslado del sufrimiento al nivel de la expresión microfictiva, en el marco de los cuentos incluidos en *Palabras en la nieve*, no impide sino refuerza la reincidencia en el motivo del quiebre de la identidad. Este tema vuelve a apreciarse en “Un viajero aparente”, relato en el que el protagonista, Ramiro, es festejado por el conjunto de amigos que celebran su regreso después de muchos años de ausencia, retorno que se conmemora visitando el grupo de juerguistas un bar después de otro, en una ciudad sin nombre. Al final del extenso itinerario etílico, el hombre siente “mucho confusión en la cabeza, pero no tanta como para no saber que nunca había salido de aquella ciudad y que no se llamaba Ramiro” (Merino 2007: 111). En la comprensión de su descolocación y en la aceptación tácita que sigue, la actitud del hombre remite a la que Germán Gullón destaca en Merino como “la capacidad de adhesionar el ámbito de lo soñado, del ensueño, al propio de la realidad” (2000: 122). De nuevo, esta capacidad se expresa en un marco temático que aborda el motivo de la soledad del individuo contemporáneo, que esta vez se proyecta en una imagen de conjunto: la esencia de las celebraciones artificiosas debe leerse como el reflejo de la presencia de muchas soledades enredadas en un entramado unitario y, sin embargo, vacío.

De nuevo, el texto preserva su *temporalidad*, (“ya era hora de que volviésemos”, le dicen sus compinches), muestra una *transformación* (de la imagen inicial del regreso a la certeza íntima de la falacia de esa imagen) y proporciona un modelo de *integración* de las acciones (el yo acepta que su transformación ha sido generada por el ensueño, funcional a la intriga). Una vez más debemos aceptar que Sabino Ordás, en su prólogo, no nos ha mentado: la reflexión crítica de Merino acerca de la sociedad deshumanizada y atomizada se resume en la extrema concisión del relato, sin que se pierdan ni la narratividad propia del *flandón* ni los elementos de temporalidad, transformación y causalidad generada por la intriga que son parte integrante de las narrativas en gran escala.

Una posible conclusión: la absolución del acusado

Sabino Ordás se ha revelado un prologuista honesto y confiable en su rigurosa exposición inicial. Así como el profesor Eduardo Souto (personaje de la ficción de Merino afiliado a la Miscatonic University, academia imaginaria cuyo nombre dialoga con la *Miskatonic University* creada por Howard P. Lovecraft) se había encargado de prologar con lucidez filológica la recopilación *Las puertas de lo posible. Cuentos de pasado mañana*, del mismo modo el maestro Ordás da testimonio de la capacidad de Merino para construir textos ultra-breves capaces de elaborar una estructura narrativa compleja y completa. La presencia constante en la literatura de nuestro autor de personajes confusos, vacilantes y contradictorios no es antitética con respecto a contingencias de desdoblamientos y pérdidas, que se despliegan según una temporalidad y una unidad de acción que remiten a la tradición de los largos relatos a los que alude Ordás en su prólogo.

Las dilataciones de lo humano que aparecen en la microficción meriniana no solo agrietan lo real, inaugurando nuevas dimensiones de la realidad, sino que iluminan sus zonas oscuras y –de este modo– ensanchan el mundo (aquí estaría precisamente la “busca renovada de una experiencia única” a la que alude Piglia). La palabra, mediante su potencia fabuladora, descubre “otra” realidad por vía de la imaginación; de ahí que la “estética de la realidad” que postula el autor origine una literaturización de la vida a través de la palabra porque, como sugiere Sabino Ordás, “es necesario alambicar lo real, lo vivo, para destilarlo en una nueva realidad también viva, también palpitante y entrañada” (2000: 66). La voz del personaje apócrifo –al invocar un proceso genético de tipo artístico capaz de dar lugar a una realidad palpitante a partir de los hechos diarios– no parece ambicionar a despistar al lector; más bien se dirige al destinatario de los relatos con una finalidad doble: en primer lugar, empieza a preparar al lector para que se convierta en un “interlocutor presente”, es decir, le atribuye –desde el momento mismo en el que toma contacto con el volumen– el rol que en su momento tenía el que escuchaba el relato oral. El estímulo a la reflexión que proporciona el prólogo de Ordás parece tener el propósito de construir un interlocutor que –hoy en día– siga siendo capaz de manejar la elipsis y los sobreentendidos, es decir, cultivar la rapidez y la concisión tanto de los relatos breves como de la oralidad narrativa.

La segunda finalidad del prólogo parece ser de carácter informativo y va más allá del simple subrayar la dependencia de Merino de la tradición *descendente* derivada del *filandón*. Ordás y la más reciente crítica meriniana parecen sobre todo estar confirmando la presencia en la narrativa de nuestro autor de un conjunto variado de motivos ligados a la introspección, a la inter-comunicación y a la duplicidad de la esencia del ser humano, donde conviven la multiplicidad de la personalidad, el rol de

la palabra (como herramienta de comunicación) en la identidad del ser humano y la exploración de los espacios más recónditos de la conciencia individual. Son motivos que enlazan *tout court* con un proceso de creación literaria capaz de recoger los códigos conceptuales de diversas problemáticas sociales y culturales, descifrándolos y transformándolos, hasta devolverlos al ámbito social reflejados en una ficción polisémica.

En lo que se refiere a la narrativa breve de Merino en particular, estos motivos están presentes (o, más bien, se reiteran), pese a que su presencia en los microtextos necesita establecer un compromiso con las necesidades de brevedad y de concisión que impone el género de la microficción. Esto significa que—en el marco de un lenguaje necesariamente comprimido y fiel a la consigna de una concentración extrema—los motivos dominantes de su narrativa (la memoria engañosa, el surgimiento de formas y figuras aterradoras o insondables para la razón, la creación de mundos compenetrados con lo onírico, la elaboración de efectos ilusorios o identidades que se difuminan) no están en desacuerdo con las características temáticas y formales de la minificción, ni están reñidos con la deliberada superposición entre la dimensión onírica y/o fantástica y lo real, la humanización de lo inanimado o el cultivo de motivos como la soledad humana, la libertad o su falta, que marcan la arquitectura temática de la ficción ultra-breve de Merino y del grupo leonés en conjunto.

Bibliografía

- APARICIO Juan P.; Luis Mateo Díez; José María Merino. *Palabras en la nieve. Un filandón*. Madrid: Rey Lear, 2007.
- BRIZUELA, Mabel. *Las horas del contar. Estudios sobre la narrativa del grupo leonés*. Córdoba: Comunicarte, 2002.
- CÁLIZ MONTES, Jessica. “La metaficción en la configuración de los relatos fantásticos de José María Merino”. *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*. Eds. Bárbara Greco y Laura Pache Caballero. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014. 277-286.
- CALVO REVILLA, Ana. “La visión fantástica en la obra de José María Merino: del autor a sus personajes, de la teoría a la praxis literaria”. *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*. Eds. David Roas y Teresa López-Pellisa. Málaga, E.d.a, 2011. 73-96.
- CARRILLO, Nuria. *El cuento literario español en la década de los 80*. Madrid: FIDESCU, 1997.
- CASTRO DÍEZ, Asunción. *La narrativa de Juan Pedro Aparicio*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- CUADRAT, Esther. “José María Merino: la literatura como doble”. *José María Merino*. Eds. Irene Andrés Suárez y Ana Casas. Madrid: Arco/Libros, 2005. 95-118.

- ENCINAR, Ángeles. “Introducción”. *La orilla oscura*. José María Merino. Madrid: Cátedra, 2011. 9-67.
- ESTOFAN, Cristina. “La hermosa paradoja del apócrifo”. *La estética de la realidad*, 2000. 47-54.
- GULLÓN, Germán. “La fantasía que explora los mundos posibles: José María Merino, *El viajero perdido* (1990)”. *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*. Eds. Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn. León: Edilexa, 2000. 121-136.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016.
- LAREQUI GARCÍA, Eduardo. “Sueño, imaginación y ficción. Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 13, núm. 3, 1988. 225-248.
- LEE, Stephen C.; Mark Ruesegger; Philip D. Barnes; Bryan Smith; Mauro Ferrari. “Therapeutic Nanodevices”. *Springer Handbook of Nanotechnology*. Ed. Bharat Bhushan. Berlin: Springer, 2007. 461-504.
- LORENZANA, Belén. “Entrevista a José María Merino”. *Leer* 131 (2002): 30-31.
- MALAYER, Ary. “Microrrelato y nanofilología: dos enfoques nano(tecn)ofilológicos para entender las configuraciones de la escritura mínima(lizada)”. *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*. Ed. Ana Rueda. Madrid: Iberoamericana, 2017. 123-133.
- MERINO, José María. “La impregnación fantástica: una cuestión de límites”. *Ficción continúa*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 85-95.
- . “La reescritura del mito del doble en los relatos de José María Merino”. *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*. Eds. Juan Herrero Cecilia y María Peco Morales. Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, 2008. 467-480.
- MUÑOZ RENGEL, Jacinto; David Roas. “Los escritores ante lo fantástico”. *Ínsula* 765 (2010): 28.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. “Hacia una poética del tajo”. *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Eds. Ottmar Ette e Yvette Sánchez. Madrid: Iberoamericana, 2020. 49-68.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- ROBLEDO VEGA, Luis Miguel. “La ciudad como espacio fantástico en la narrativa de José María Merino”. *Brumal* VI.1, (2018): 283-304.
- RODRÍGUEZ, Adriana Azucena. “Lo sobrenatural y el microrrelato”. *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*. Ed. Ana Rueda. Madrid: Iberoamericana, 2017. 145-154.

- SÁNCHEZ, Yvette. “Larga vida para formatos muy cortos: experimentos literarios, inter mediales y digitales”. *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Eds. Ottmar Ette e Yvette Sánchez. Madrid: Iberoamericana, 2020. 11-22.
- SÁNCHEZ CLELO, Fernando. “Propuesta tipológica para una aproximación a la minificción no narrativa”. *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Eds. Ottmar Ette e Yvette Sánchez. Madrid: Iberoamericana, 2020. 38-46.
- TUDORAS, Laura Eugenia. “Escrituras de lo real y microficción en la narrativa del *extrême contemporain*. *Microfiction y Microfictions 2018* de Régis Jauffret”. *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Eds. Ottmar Ette e Yvette Sánchez. Madrid: Iberoamericana, 2017. 135-149.
- ZAVALA, Lauro. “La naturaleza genérica de la mini ficción”. *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Eds. Ottmar Ette e Yvette Sánchez. Madrid: Iberoamericana, 2020. 26-35.