

Cervantes en la obra de José María Merino

Cervantes sigue y seguirá generando interés y crítica. En el contexto de la historia literaria, nadie niega que Cervantes es uno de los principales padres de la novela moderna europea. La influencia de su obra maestra, *Don Quijote*, no tiene fronteras geográficas ni temporales. Edwin Williamson introduce así su edición de estudios críticos sobre la influencia de Cervantes en el siglo XX:

Cervantes's masterpiece is surely one of the most influential works of imaginative fiction in our culture, both in terms of its international scope and its enduring vitality.¹

A los pocos años de su publicación, *Don Quijote* ya se había traducido a otras lenguas europeas y diversos autores empezaron a imitar algunas de sus características, técnicas literarias y episodios concretos. En los siglos que siguieron, han habido muy diversas aproximaciones a la interpretación del *Quijote* y la obra cervantina en general. Sin embargo, el tema de la influencia de este autor en otras obras y autores es una tarea que sigue abierta a nuevas y enriquecedoras oportunidades que son prueba del valor perenne de la obra de Cervantes y de su capacidad de renovación en otras generaciones.

Como explica Williamson en la ya mencionada colección, la noción de influencia es muy amplia y puede recoger muy variadas facetas. Es importante destacar que la influencia de un autor sobre otro puede abarcar desde citas y palabras concretas tomadas del original, a temas, intereses compartidos, técnicas narrativas o modos de presentar una idea. No es necesaria la mención específica de un autor, para poder identificar una determinada influencia, especialmente, cuando el autor original pertenece ya a la cultura general, como es el caso de Cervantes. En este sentido, es legítimo acercarse a nuevos textos y establecer enlaces y analogías con textos anteriores que por su influencia literaria se encuentran a disposición del autor:

If an informed reader can animate meaning in a text by bringing to bear another text which is generally 'available' in the culture, is this not in itself a form of influence?²

Es mi intención, en este artículo, estudiar la influencia de Cervantes en un reconocido autor contemporáneo como es José María Merino, para continuar con esta tradición de interpretación y redescubrimiento de nuevas facetas en textos concretos que deben de algún modo, parte de su valor, a los clásicos que les han precedido.

José María Merino inició su carrera literaria en 1976 con la publicación de su novela *La novela de Andrés Choz*. Sus publicaciones se han sucedido desde entonces, abarcando no

¹ (La obra maestra de Cervantes es, sin duda, una de las obras de ficción imaginativa de más influencia de nuestra cultura, tanto por su ámbito internacional como por su vitalidad imperecedera), Williamson, 1994, p. 1

² (Si un lector informado puede dar significado a un texto sirviéndose de otro texto que está normalmente 'disponible' en la cultura, ¿no se trata de una forma de influencia?), Williamson, 1994, p. 5

sólo novelas, sino también poesía y varias colecciones de cuentos cortos. Dentro de esta gran variedad de producción literaria, se encuentran una serie de constantes en la obra de Merino. Tanto en sus relatos cortos como en sus novelas hay un interés particular por explorar los límites entre el sueño y la vigilia, la ficción y la realidad. En su obra se ve una fascinación por lo fantástico que forma parte, de manera misteriosa, de la vida cotidiana. Merino consigue introducir elementos de fantasía y sueño, en un fluir de acontecimientos concretos y ordinarios. Merino lo ha llamado «la realidad de lo imaginado».³

Merino forma parte del grupo de escritores leoneses que se manifiestan en los años ochenta. Entre ellos se encuentran Antonio Pereira, Luis Mateo Díaz, Juan Pedro Aparicio y Julio Llamazares. Aunque no de forma exclusiva, estos autores, incluyendo Merino, sitúan sus novelas e historias en escenarios leoneses, lugares específicos y reales. A veces Merino nos da los nombres de estos lugares. Otras veces tenemos sólo pistas, pero Merino no nos da a conocer el nombre, para permitir más libertad al desarrollo de lo fantástico en esos escenarios tan concretos. Esta actitud me parece ya reminiscente de Miguel de Cervantes que también escogió los paisajes familiares de la Mancha como escenario de las aventuras fantásticas de Don Quijote, acercando de este modo, lo imaginario a lo real. Cervantes nos da nombres geográficos, pero otras veces, intencionadamente, deja al lector con la incertidumbre del lugar «de cuyo nombre no quiero acordarme», y protege de este modo la identidad y existencia del lugar donde su ficción se desarrolla.

Son numerosas y de carácter vario las referencias que Merino hace a Cervantes. A veces son referencias explícitas por los personajes que presenta y los temas que escoge, por ejemplo el tema de la locura. En otros casos la relación que se observa entre los dos autores se basa en un interés común por aspectos que se tocan, como la relación entre la ficción y la realidad, o el origen mismo de la creación literaria, que une también a estos dos autores.

Para poder ejemplificar estas relaciones, paso a analizar uno de los cuentos cortos de José María Merino, donde juega abiertamente con las referencias cervantinas. A continuación, me centraré en su obra más representativa *La orilla oscura*, para identificar los temas cervantinos más amplios que Merino comparte y ver como los re-elabora y trabaja en su texto.

«Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» aparece como cuento inédito de José María Merino en la antología *Cuento español contemporáneo*.⁴ En este breve relato, Merino nos presenta un personaje –desconocemos su nombre completo aunque tenemos sus iniciales– que, tras un periodo de tiempo en el hospital, regresa a su casa. Allí descubre horrorizado que todos los libros de ficción que conocía y poseía en su biblioteca, aunque conservan sus características externas, se han convertido en relatos de hechos objetivos y fríos, sin ningún rastro de fantasía o imaginación: «son únicamente testimonios y

³ Citado por Agawu-Kakraba, 1999, p. 129

⁴ Merino, 1993

documentos que reflejan la simple realidad». ⁵ Ante tal situación de ausencia de fabulación, decide reescribir frenéticamente las novelas que recuerda antes de que se le olviden para siempre. El primer documento se interrumpe aquí y le sigue un segundo documento que califica de aberrante el material ficticio escrito por el protagonista, que ha sido ingresado en una casa de salud, como testifica el tercer documento.

Merino expresa, a través de estas breves líneas, su concepto de literatura y el lugar que ocupa en el mundo. La posibilidad de un mundo sin ficción es espantosa y para volverse loco. Ahora bien, ¿quién está más loco? ¿el protagonista o los anónimos funcionarios que califican la ficción como aberrante y peligrosa y condenan al olvido el entero patrimonio literario? Se trata de una ambivalencia muy cervantina y reminiscente del concepto escurridizo de locura que encontramos en Don Quijote, con sus intervalos de lucidez y sus locos, pero nobles deseos de aventuras en pro de la justicia y la paz. ⁶

Queda claro que el protagonista del cuento es otro Don Quijote, ya que la historia se repite: la lectura de libros le lleva a querer transformar la realidad –reescribir los libros– para que correspondan al mundo de ficción que tiene en su cabeza. Se trata de un cuento totalmente quijotesco en la que un lector ávido de fantasías se convierte, sin darse cuenta, en creador de ficciones, y acaba tachado de loco por sus contemporáneos.

Merino, reconoce además de forma explícita, el puesto de honor que le corresponde a Cervantes y a su obra maestra en la historia de la literatura. Cuando el protagonista se da cuenta que los libros han perdido su contenido novelesco, acude al *Quijote*, como el recurso definitivo que le ayudará a entender lo que ocurre y recobrar el mundo de ficción. Una vez más, Merino no nos da el título, pero nos lleva, sin duda alguna, a identificar la obra:

Al fin decidí buscar la novela que podría devolverme la tranquilidad o dejarme perdido en este vago delirio, que todavía no sé hasta dónde puede conducirme. [...] La obra es aparentemente la misma. Sin embargo, ya no se titula como la novela inmortal, sino *Vida de Alonso Quijano, llamado el Bueno*. Narra, con pormenor meticuloso, áspero y frío, la vida ejemplar de un hidalgo devoto que, a finales del siglo XVI, hizo una fulgurante carrera eclesiástica y murió en olor de santidad, tras fundar un famoso hospital de locos. ⁷

En el segundo documento, en el que se condena el mundo de ficción, el *Quijote* aparece también como la referencia principal y clave del concepto de literatura:

En el estudio que se utilizó para el análisis pericial –y que se acompaña al expediente– se describen todos los textos. Algunos pudieran relacionarse directamente con los delirios del autor, por ejemplo, el que se refiere a un caballero

⁵ Merino, 1993, p. 150

⁶ Para un estudio más detallado sobre la locura de Don Quijote se puede ver, entre otros, Russell, 1985 y Allen, 1969 y 1979.

⁷ Merino, 1993, p. 149

del siglo XVI que pierde la razón, precisamente por la lectura de tal tipo de emblecos (*novelas*), y desarrolla una contumaz actividad antisocial.⁸

Asimismo, es revelador, el paralelismo que se puede establecer entre Merino y Cervantes en su introducción al mundo de lo fantástico, para convencer al lector de la realidad de los acontecimientos. Merino, a través de su personaje, insiste en aclarar que no está soñando y aunque ha estado enfermo y delirando en el hospital, ya ha salido de este estado. Esta es la misma actitud que encontramos en Campuzano, en *El casamiento engañoso*, cuando quiere introducir el relato que se recoge en *El coloquio de los perros*, narración totalmente excepcional pero que Campuzano afirma ha sido real. Campuzano asegura a Peralta que estaba perfectamente despierto, y no bajo los efectos de la fiebre, y aunque difícil de creer, el recurso a los sentidos hace que se acepten los acontecimientos:

Y así, muchas veces, después que los oí, yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos, tales cuales nuestro Señor fue servido de dárme los, oí, escuché, note y, finalmente, escribí sin faltar palabra por su concierto; de donde se puede tomar indicio bastante que mueva y persuada a creer esta verdad que digo.⁹

El protagonista de Merino, de modo similar, va y viene entre la posibilidad del sueño o la realidad, pero la evidencia se impone por la fuerza de los sentidos:

Nada hay de pesadilla en la apariencia de las cosas que me rodean, y me encuentro sin duda en la realidad de la vigilia: la consistencia de los objetos manifiesta una presencia que no corresponde a lo imaginario y los sonidos de la calle son certeros testimonios de que estoy bien despierto.¹⁰

Entre los conceptos de la teoría literaria del siglo XVI con los que trabajó Cervantes se encuentra la idea de verosimilitud. Llama la atención que Merino en escenas donde se pone en duda la credibilidad de un evento, use también la palabra verosímil, evocando de algún modo, este principio literario. Merino apela a la verosimilitud en su cuento para convencernos de la realidad de lo que está ocurriendo:

Creo inverosímil atribuir a la quimera o al desvarío, no sólo las tramas y los estilos, sino tantos y tan diversos asuntos como la denominación de los géneros o todo lo que se me ocurre de pronto en material de historia y crítica literaria.¹¹

Es el mismo argumento que Campuzano alega para convencer a Peralta que lo que ha oído de boca de los perros es verdad. Los temas que trataron son tan elevados y elaborados, que no pueden ser fruto sólo de su imaginación:

⁸ Merino, 1993, p. 152

⁹ Cervantes, *El casamiento engañoso*, vol. 3, p. 236

¹⁰ Merino, 1993, p. 147

¹¹ Merino, 1993, p. 151

Las cosas que trataron fueron grandes y diferentes, y más para ser tratadas por varones sabios que para ser dichas por bocas de perros; así que, pues yo no las pude inventar de mío, a mi pesar y contra mi opinión vengo a creer que no soñaba y que los perros hablaban.¹²

Cervantes, en sus novelas busca un equilibrio entre lo fantástico y lo posible, lo maravilloso y lo verosímil. Cervantes necesita introducir elementos de fantasía, que sorprendan al lector, porque es una de las fuentes de placer y entretenimiento que produce la literatura. Sin embargo, lo extraordinario tiene que aparecer como algo razonable, que aunque excepcional, se podría dar. Hay que convencer al lector de que esos hechos, aunque poco corrientes, pueden ocurrir. El placer y disfrute radica en esta combinación de principios casi opuestos. Riley lo sintetiza del siguiente modo: «An intelligent pleasure in fiction is impossible without verisimilitude».¹³ Se trata de nuevo, del juego entre la ficción y la realidad, y el estudio de sus límites. Una obra en la que los hechos son tan extraordinarios que no pueden ser creíbles no es buena, según el principio de verosimilitud que surge de la poética de Aristóteles y de sus teóricos posteriores.

Cervantes experimenta con estos límites, ampliando el alcance de la verosimilitud presentando aventuras fantásticas, pero se esfuerza en dar razones al lector, para convencerle de la credibilidad de estos acontecimientos. Cervantes suele inclinarse hacia el lado de lo histórico y real. Siempre mantiene la fantasía bajo control.¹⁴ Si algo es muy extraordinario, necesitará más argumentos y pruebas, como se ve en *El coloquio de los perros*. La verosimilitud de un hecho depende, en parte, de la relación que se establece entre el autor y el lector, para aceptar lo que se presenta de forma convincente. Con el principio de verosimilitud, la relación entre lector y autor es particularmente estrecha.

Teniendo esto en cuenta, me centro ahora en *La orilla oscura* por ser considerada la obra más representativa y conseguida de Merino hasta el momento. En ella Merino presenta una sucesión de acontecimientos fantásticos, de transformaciones extraordinarias sufridas por el protagonista. De alguna manera, tiene que convencer al lector, de que lo que está leyendo es posible, aunque fuera de lo común. Es verdad que Merino va mucho más allá que Cervantes en su estudio de los límites de estos dos mundos, porque Merino llega a romper estos límites repetidamente y a fundir la realidad y la ficción.¹⁵ Sin embargo, Merino cuenta con recursos concretos para acompañar al lector a través de las diversas transformaciones de su personaje, y en momentos cruciales, la idea de verosimilitud le ayuda en esta tarea.

El principal recurso que Merino utiliza para ayudar al lector a aceptar los movimientos entre los niveles del mundo real y el imaginario, es el sueño. El sueño es una realidad experimentada por todos, y por tanto, el lector está dispuesto a aceptar un personaje que sufre transformaciones extraordinarias, pero que puede que esté soñando. El lector sigue

¹² Cervantes, *El casamiento engañoso*, vol. 3, p. 237

¹³ (Un entretenimiento inteligente en la ficción es imposible sin verosimilitud), Riley, 1962, p. 182

¹⁴ Riley, 1962, p. 180

¹⁵ Merino ha sido llamado «a great breaker of boundaries» (un gran rompiente de fronteras), por Morton Bloomfield, citado en Glenn, 1994, p. 307.

con detenimiento el relato detallado de los ambientes y acontecimientos. En el curso de la narración, el protagonista pasa repetidas veces de un mundo real, a un mundo soñado sin que haya un cambio brusco. El paso de un estado a otro es casi imperceptible. Por eso el lector sigue leyendo la historia que se desenvuelve en un ambiente indefinido, entre sueño y realidad. El autor, nos proporciona un contexto de credibilidad para seguir la lectura y movernos en estos distintos niveles de acción y significación.

Cuando el profesor se pasea por el museo y reconoce los objetos como parte de su cultura y vida propia piensa: «el museo había desparramado ante él las referencias de su propia vida, en una síntesis imposible, pero llena de verosimilitud».¹⁶ La unión de estos dos mundos es un hecho imposible, pero el profesor lo acepta porque es verosímil. Quizá no es verdad, pero aparece como algo creíble.

Hay otros ejemplos, en los que el profesor habla de sueños y pesadillas que se acercan a la realidad por su verosimilitud, apariencia real:

Un contorno, que del todo real, era, sin embargo, similar al de ciertas pesadillas llenas de color y verosimilitud, capaces de confundir al soñador bajo una apariencia de verdad indudable.¹⁷

La verosimilitud, la posibilidad de credibilidad, es lo que permite el enlace entre los dos mundos. El piloto de la lancha, por ejemplo, puede afirmar que a través de sus lecturas ha vivido acontecimientos extraordinarios: «metamorfosis monstruosas tan verosímiles que leerlas era como vivirlas de verdad».¹⁸

El episodio de la cueva de Montesinos creo que es un precedente interesante de este paso fluido entre un mundo y otro, que a través del sueño se hace creíble. El mundo que Don Quijote encuentra en la cueva de Montesinos es tan real como el que ha dejado en la superficie. Don Quijote está seguro de que estaba completamente despierto, aunque también el sueño ha estado presente:

Me salteó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado [...] Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto.¹⁹

La variedad de detalle y apariencia de realidad del mundo de la cueva que Cervantes incluye en su descripción, permite que el lector siga la lectura como algo posible, aunque se admire y sorprenda con estos acontecimientos.

Cervantes nunca resuelve del todo la cuestión de la cueva de Montesinos. La deja envuelta en misterio, y en la duda de si se trata de un sueño o una realidad. Don Quijote y

¹⁶ Merino, 1985, p. 61

¹⁷ Merino, 1985, p. 119

¹⁸ Merino, 1985, p. 137

¹⁹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, vol. 2, p. 197

Sancho volverán repetidas veces a plantearse la entidad de los acontecimientos ocurridos en Montesinos, pero Cervantes no nos da nunca una prueba concluyente. El lector es el que tiene la decisión final de aceptar o no la realidad de los eventos. Lo mismo ocurre en *El coloquio de los perros*.

Merino lleva al lector por parajes similares. Aunque el profesor pasa por aventuras y transformaciones increíbles, es posible aceptarlo, puesto que todo cae dentro del mundo más o menos definido del sueño. Al final de la historia, el profesor parece que vuelve a su identidad original, seguro de la realidad:

Mas el cansancio no consiguió vencer su impaciencia, y el esfuerzo con que se sobrepuso a él, tras la decisión de encaminarse sin más pausa a la casa paterna, era el propio de un hombre vigil, personaje de la realidad donde las molestias y los quebrantos tienen el tacto inconfundible que no puede siquiera simularse en el mundo de los sueños.²⁰

Hay una reacción de alivio compartida por el protagonista y el lector, aunque queda un poco de duda ante el desenlace final. Éste ocurre cuando el profesor llega a su pueblo natal y entra en su casa, y su transformación se repite de forma inesperada y definitiva. El mundo fantástico prevalece sobre el real. Merino nos deja en el misterio de los límites de la fantasía y la realidad de una manera dramática y decisiva. Cervantes y Merino nos cuentan su historia, pero queda al lector el juicio sobre ese final y su credibilidad. Sólo él puede aceptarlo como real, verosímil o totalmente soñado.

El segundo aspecto que surge a relucir en este tratamiento de la fantasía y la realidad, es la autoconciencia de la novela, o metaficción, que Cervantes y Merino también comparten, aunque en niveles distintos. En este tipo de novelas se plantea la relación entre la ficción y la realidad dentro de la misma novela. Es una reflexión sobre la entidad misma de la literatura, de los personajes creados, del lector que forma parte de este mundo literario al leer la novela. A través de la ficción se intenta explicar la teoría de la ficción, de la literatura: «Tenemos, por tanto, una obra de ficción a caballo entre la teoría de la literatura y la ficción literaria».²¹

Ahora bien, el uso del modo metafictivo no significa que una novela se centre sólo en este modelo. En Cervantes, en concreto, se encuentran los primeros rasgos de la novela de metaficción, que posteriormente otros autores desarrollan. Sin embargo, el modo metafictivo es sólo uno de los aspectos que encontramos en la obra cervantina, sin que sea el elemento principal, aunque sí, innovador:

²⁰ Merino, 1985, p. 334

²¹ Imízcoz, 1999, p. 321. En su artículo se encuentra un buen resumen del desarrollo del término metaficción, con referencias a los críticos principales que han contribuido a la definición de este concepto.

It would be inadequate and something of a distortion to categorize the *Quijote* as merely a metafictional novel. The metafictional is one of the many modes that play an important role in the novel.²²

La metaficción es característica de la literatura contemporánea, mucho más consciente de sí misma, y dispuesta, en sus tendencias postmodernistas, a cuestionar la naturaleza de la ficción y la realidad, y a romper cualquier molde o límite objetivo. Merino, utiliza el modo metafictivo de forma radical, pero compartiendo algunos rasgos típicamente cervantinos. Así, por ejemplo, tenemos en ambos autores una multiplicidad de narradores que permite introducir una historia dentro de la otra, planteando la cuestión de autoridad y la entidad de lo que están contando. Cuando el piloto empieza a contar su historia, el lector se da cuenta de que va a escuchar algo extraordinario y misterioso. Es el inicio de una historia dentro de la narración principal. De nuevo, para dar credibilidad a esta historia, Merino usa un intermediario: su narración empieza con un recuerdo vago, cuando un amigo le entrega unos papeles y le dice «Ya verás cuando lo leas».²³ A través de la lectura de esos papeles, el piloto conoce, por primera vez, la existencia de Palaz. La escena es muy parecida a la de Campuzano y Peralta en *El coloquio de los perros*. Campuzano, para no influir en el juicio de su amigo Peralta sobre el diálogo de los perros, le da unos papeles para que los lea él directamente, y de este modo, se inicia la nueva historia. Se usa la literatura misma como instrumento intermediario entre la ficción y la realidad.

Ambas narraciones, la cervantina y la de Merino, dan pie a consideraciones literarias, propias de la metanovela. Cipión y Berganza comentan el modo cómo se debe narrar y los defectos que se deben evitar. Merino, a través del piloto que quiere conocer al maestro Palaz, habla de la tarea de narrar, de cómo acabar una novela, de la estructura que debe tener una novela.

Merino analiza la naturaleza de la creación literaria. Para el piloto, lo leído y lo vivido son inseparables, no queda claro lo que es uno y lo que es lo otro. Esta confusión de planos cristaliza más tarde cuando el joven piloto, acude a ver a Marzán que niega la existencia de Palaz, porque Marzán es el autor. Es el creador del personaje. Sin embargo, poco después de esta conversación, Palaz aparece en su casa. El personaje de ficción se transforma en personaje real, parte de la vida del piloto. Este truco metafictivo lo encontramos también en Cervantes, cuando un personaje de la versión apócrifa del *Quijote*, de Avellaneda, aparece en la segunda parte del *Quijote*. El mundo literario irrumpe en el mundo real de la narración que se está leyendo.

Para Cervantes, esta incursión es un juego literario, original, una ironía que pone en juego la capacidad de admiración, para ser fuente de entretenimiento y diversión. Merino, como muchos autores contemporáneos, no se queda en el juego literario y va más allá. Merino, sigue explorando estos límites y los lleva al nivel metafísico. Los personajes de Merino

²² (Sería inadecuado y una cierta deformación, clasificar el *Quijote* como una novela metafictiva. El modo metafictivo es uno de los modos que tiene un papel importante en la novela), Spires, 1984, p. 23. Spires presenta un interesante análisis de los elementos metafictivos en el *Quijote*.

²³ Merino, 1985, p. 134

acaban con una crisis de identidad que a la vez es transportada a la vida real. Cuando el piloto está con Marzán por segunda vez, éste le dice que si Palaz existe, significa que ellos son los entes de ficción: «nosotros no estamos vivos, no existimos».²⁴ No queda clara la separación y entidad de estos dos mundos. El resultado es una angustia existencial. Las siguientes escenas son dramáticas y desconcertantes: Marzán intenta suicidarse, Palaz aparece en el suelo inconsciente y el piloto huye asustado de este mundo de ficción. A partir de entonces deja la literatura y empieza una nueva vida.

En estos pasajes, Merino evita darnos el nombre del personaje, aunque varias veces se lo preguntan: «—Perdóname, pero no recuerdo tu nombre. Se lo dije».²⁵ Es un recurso que destaca la crisis de identidad del personaje. El nombre concreto, revelaría exactamente quién era y el misterio de si se trata del mismo profesor transformado, y de los otros personajes en los que se desdobra el protagonista.

El piloto califica a Marzán de loco, por sus dudas ante su propia personalidad y por su comportamiento. Estamos ante otro loco que confunde la ficción con la realidad, como el héroe cervantino, pero con un conciencia existencial que transmite un profundo sentido de angustia. El sentido de angustia está también presente en el cuento de J.L.B. Sin embargo, esta angustia está totalmente ausente en Cervantes por carecer de esa dimensión existencial. La ironía cervantina no alcanza a cuestionar la identidad del individuo, mientras que en Merino, llega al corazón de la identidad del hombre, y se convierte en la preocupación central de sus novelas.²⁶

Merino, siendo como es, un gran representante de la literatura contemporánea española con sus características y preocupaciones propias, posee a la vez rasgos concretos que le enlazan con la tradición literaria cervantina. El cuento «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» es un homenaje explícito a Cervantes por el juego invertido que Merino presenta del loco que intenta recrear la literatura, y por las referencias directas que hace a él. En *La orilla oscura*, las referencias no son tan directas pero tanto el tema principal, como el modo metafictional que utiliza, tienen paralelos en episodios concretos de la obra cervantina. Merino va más allá en la profundización y ruptura de los límites entre ficción y realidad, con las consecuencias existenciales que esto origina cuando se lleva al plano metafísico.

Merino muestra un interés particular por Cervantes en sus obras que hay que seguir descubriendo. Cuando el profesor que ha vivido los distintos sueños y transformaciones está en el avión que le lleva a su tierra natal, se encuentra con una chica joven que le recuerda «la caterva de sus sueños».²⁷ Este tipo de términos de carácter claramente cervantino, invita a seguir el estudio de sus obras para identificar más aspectos que le relacionen con su precursor.

Idoya Puig, The Manchester Metropolitan University

²⁴ Merino, 1985, p. 223

²⁵ Merino, 1985, p. 183

²⁶ Larequi, 1988, p. 234

²⁷ Merino, 1985, p. 329

Bibliografía

- Agawu-Kakraba, Y., «Perspectivism, Dreams, Mirrors, and the Act of Literary Creation: José María Merino's *La orilla oscura*», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 5, 1999, pp. 129-43.
- Allen, J. J., *Don Quixote: Hero or Fool?*, Gainesville, University of Florida, 1969.
- _, *Don Quixote: Hero or Fool?, Part 2*, Gainesville: University of Florida, 1979.
- Cervantes, M. de, *Novelas ejemplares*, ed. J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1987, 3 vols.
- _, *Don Quijote de la Mancha*, ed. J. J. Allen, Madrid, Cátedra, 1991, 2 vols.
- Glenn, M. K., «Border Crossings, Re-Encounters, and Recuperations in José María Merino's *El viajero perdido*», *Hispanic Journal*, 15, 1994, pp. 307-19.
- Gullón, G., «El reencantamiento de la realidad: *La orilla oscura*, de José María Merino», en *Nuevos y novísimos: Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, ed. R. Landeira y L. T. González del Valle, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987, pp. 59-70.
- Holloway, V. R., «La circunscripción del sujeto: Metaficción, mito e identidad en la narrativa de José María Merino», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21, 1996, pp. 85-101.
- Imízcoz Beúnza, T., «De la 'nivola' de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo XX», *RILCE*, 15, 1999, pp. 319-33.
- Larequi García, E. M., «Sueño, imaginación, ficción: Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13, 1988, pp. 225-47.
- Martínez Menchén, A., «La doble orilla de José María Merino», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 439, 1987, pp. 115-21.
- Merino, J. M., *La orilla oscura*, Madrid, Alfaguara, 1985.
- _, «Tres documentos sobre la locura de J. L. B.», en *Cuento español contemporáneo*, ed. A. Encinar y A. Percival, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 145-53.
- Riley, E. C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon, 1962.
- Russell, P. E., *Cervantes*, Oxford, University, 1985.
- Sobejano, G., «Metaficción», *Ínsula*, 512-13, 1989, pp. 4-6.
- Spires, R. C., *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, Kentucky University, 1984.
- Williamson, E., «The Question of Influence», in *Cervantes and the Modernists. The Question of Influence*, ed. E. Williamson, London, Támesis, 1994, pp. 1-8.