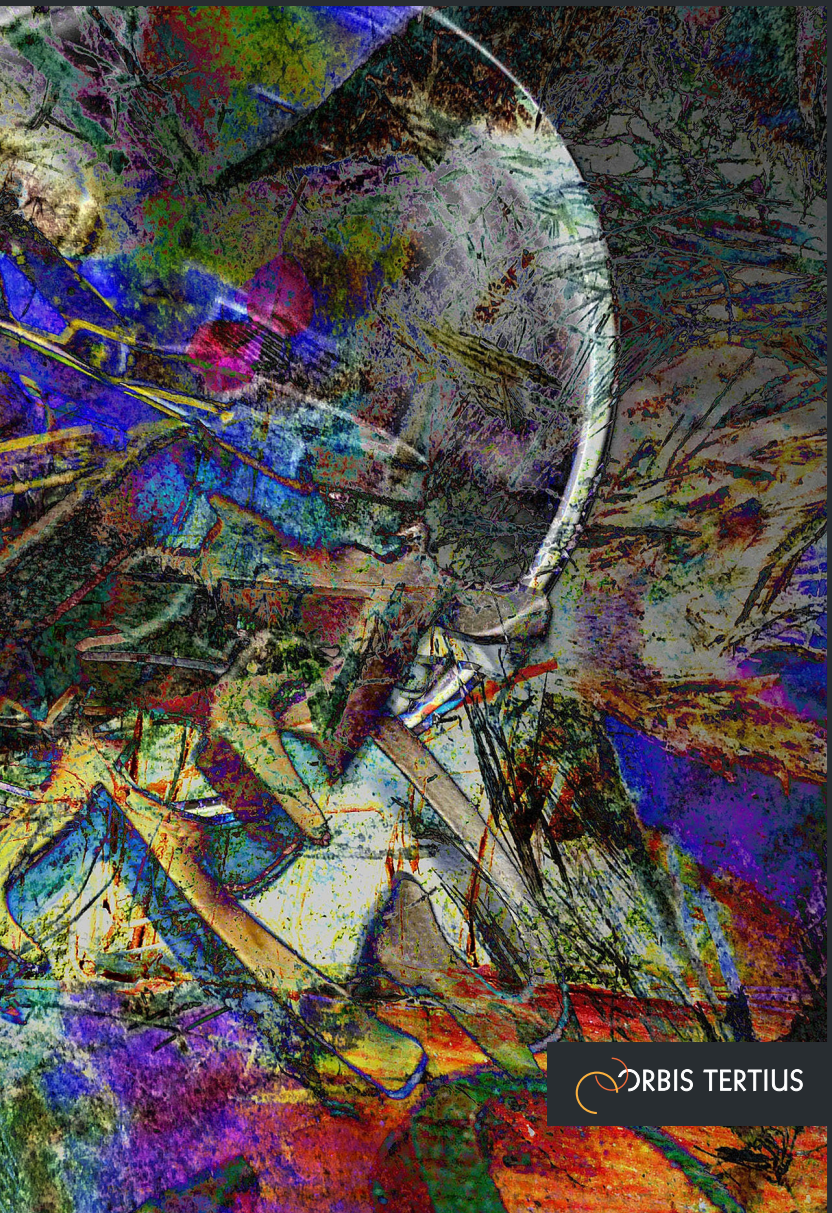
ÁNGELES ENCINAR

SIGUIENDO EL HILO

ESTUDIOS SOBRE EL CUENTO ESPAÑOL ACTUAL



ORBIS TERTIUS

Siguiendo el hilo

Estudios sobre el cuento español actual

© Éditions Orbis Tertius, 2015
© Ángeles Encinar

Photo de couverture : Julia Otxoa, «Copa de la fortuna».
© Julia Otxoa

Éditions Orbis Tertius, 40, rue de Bruxelles F-69100 VILLEURBANNE
ISBN : 978-2-36783-050-6 (Édition papier)
e-ISBN : 978-2-36783-064-3
ISSN : 2265-0776
Collection Universitas

Ángeles Encinar

Siguiendo el hilo

Estudios sobre cuento español actual

Éditions Orbis Tertius

ÍNDICE

Prólogo 9

Miradas panorámicas

1. El cuento español a finales del siglo XX 15
2. Escritoras y cuento en la década de los noventa 33

De realidades, ficciones y mundos fantásticos

3. El feminismo precursor de Carmen Martín Gaite 59
4. *Neutral Corner* de Ignacio Aldecoa: Innovación y vanguardia 79
5. *Capital de la gloria*:
   La guerra civil española en la obra de Juan Eduardo Zúñiga 95
6. Ana María Navales, *Cuentos de Bloomsbury*:
   entre la realidad y la ficción 109
7. El taller literario de José María Merino:
   Tres versiones para un relato 123
8. Una narrativa visual:
   Cuentos del libro de la noche, de José María Merino 139
9. Memoria, historia y literatura:
   Las cuatro esquinas, de Manuel Longares 157
10. Entre madres e hijas:
    Esther Tusquets, Soledad Puértolas y Nuria Amat 173
11. El absurdo, la ironía y el humor:
    Microrrelatos y cuentos de Julia Otxoa 187
12. La realidad de lo fantástico en la narrativa breve
    de Antonio Muñoz Molina 205
13. *En mitad de ninguna parte*, de Julio Llamazares:
    El arte de contar historias y los personajes marginales 221
14. La voz propia de Imma Monsó: *Mejor que no me lo expliques* ... 235
15. Care Santos y los ciclos de cuentos 249

Epílogo

Escritores del Siglo XXI en torno al cuento:
Pilar Adón, Cristina Cerrada, Óscar Esquivias,
Juan Jacinto Muñoz Rengel, Elvira Navarro y Eloy Tizón 267

Prólogo

La década de los cincuenta del siglo XX fue una edad de oro para el cuento español. Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaite, Ana María Matute, Medardo Fraile y Jesús Fernández Santos, miembros de la Generación del Medio Siglo, entre otros, consideraron el género breve idóneo para reflejar sus preocupaciones existenciales y ofrecer una estampa de la vida cotidiana con un afán testimonial, pero sin abandonar intereses estéticos. No duró demasiado la buena racha, en los años sesenta y setenta hubo un declive del cuento y hasta comienzos de los ochenta no soplaron aires de cambio. Con lentitud, empezó a resurgir y desde 1980 ha experimentado un auge que llega a nuestros días. Han contribuido diferentes factores: autores decididos a practicar el género con constancia, editoriales especializadas, monográficos de revistas literarias, antologías y lectores que disfrutan de su lectura.

La convivencia de autores dedicados al cuento, de edades y procedencias diversas, ha sido fundamental. Entre las generaciones mayores están Juan Eduardo Zúñiga, Antonio Pereira, José María Merino, Luis Mateo Díez, Manuel Longares, Cristina Fernández Cubas, Esther Tusquets, Juan José Millás, Soledad Puértolas, Carme Riera, Marina Mayoral, Enrique Vila-Matas y Javier Marías, entre muchos otros que no citamos para no ser exhaustivos. Se unen a ellos generaciones jóvenes, escritores nacidos en las décadas de los sesenta y setenta, e incluso de los ochenta, que gustan del género y los tienen por maestros. Algunos nombres son: Hipólito G. Navarro, Eloy Tizón, Mercedes Abad, Julia Otxoa, Gonzalo Calcedo, Juan Bonilla, Cristina Grande, Ángel Olgoso, Javier Sáez de Ibarra, David Roas, Ernesto Calabuig, Cristina Cerrada, Pilar Adón, Jon Bilbao, Óscar Esquivias, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Elvira Navarro, Sara Mesa, Miguel Ángel Zapata y Cristian Crusat. De esta nómina, evidentemente incompleta, se deduce la heterogeneidad. La variedad de temas, técnicas, recursos y aproximaciones al género asegura la pluralidad de tendencias.

Hay cuentos fantásticos, de ciencia ficción, realistas, surrealistas, del absurdo, metaliterarios, experimentales; con perspectivas irónicas, sarcásticas, humorísticas, paródicas, grotescas; escritos con técnicas líricas, dramáticas o teóricas.

Siguiendo el hilo reúne una serie de trabajos sobre escritores sobresalientes y algunos de sus libros más significativos. Para comenzar, presentamos dos capítulos panorámicos: el primero, destaca las diversas corrientes literarias a partir de 1980 y sus principales autores, junto con aquellos volúmenes que han dejado huella y servido de modelo para las promociones jóvenes; el segundo, se dedica a las autoras de relatos en la última década del siglo XX y en los primeros años del XXI –al estudiar solo a las escritoras es posible incluir una nómina mayor y exponer sus preferencias narrativas.

En el apartado "De realidades, ficciones y mundos fantásticos" se examinan obras de escritores de insoslayable referencia. Ignacio Aldecoa y Carmen Martín Gaite son magníficos representantes de la Generación del Medio Siglo. Sus cuentos abrieron camino. Juan Eduardo Zúñiga, José María Merino y Manuel Longares demuestran su magisterio en el género desde aproximaciones diversas: el realismo renovado, lo fantástico y un realismo grotesco o paródico. Coinciden en ser virtuosos del lenguaje. Destinamos cinco capítulos a colecciones de cuentos de escritoras contemporáneas: Ana María Navales, Esther Tusquets, Soledad Puértolas, Nuria Amat, Julia Otxoa, Imma Monsó y Care Santos. Resaltamos el modo original con el que cada autora nos aproxima a su temática. También analizamos dos libros importantes de Antonio Muñoz Molina y Julio Llamazares, practicantes esporádicos del género. La primera versión de estos capítulos apareció en revistas o en obras colectivas[1]. Todos los ensayos se han revisado para este libro.

1. Señalo algunos títulos y sus procedencias: "Tendencias en el cuento español reciente", *Lucanor*, 13 (diciembre 1995), 103-118; "El arte de contar historias y los personajes marginales en la narrativa breve de Julio Llamazares", *Cuadernos de narrativa*, 3 (diciembre 1998), 57-71; "La realidad de lo fantástico en la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina", en *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Vervuert-Iberoamericana,

El epílogo recoge el coloquio celebrado con autores cuya obra cuentística se desarrolla sobre todo en el siglo XXI: Pilar Adón, Cristina Cerrada, Óscar Esquivias, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Elvira Navarro y Eloy Tizón. El texto aborda la situación actual del género, sus rasgos predominantes y su porvenir.

Este volumen ofrece una amplia mirada al cuento español desde mediados del siglo XX hasta el momento actual con especial énfasis desde los años ochenta. Se puede *seguir el hilo* de su trayectoria y confirmar su buena situación en el panorama literario de nuestros días.

Agradezco a los participantes en el coloquio su colaboración. Fue una jornada interesante. Debo un agradecimiento especial a Manuel Longares por su apoyo, sus sugerencias y sus comentarios siempre valiosos; también a Julia Otxoa por su generosa cesión de la imagen de la portada.

Frankfurt-Madrid, 2000, 79-92; "Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias", en *El cuento en la década de los noventa*, ed. de José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor, 2001, 129-149; "Cuentos de mujeres: el feminismo anticipado de Carmen Martín Gaite", en *Carmen Martín Gaite: Cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, ed. Kathleen M. Glenn y Lisette Rolón Collazo, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, 17-32; "La excepcional maestría de Care Santos: los ciclos de cuentos", en *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*, ed. Alicia Redondo Goicoechea, Madrid, Narcea, 2003, 131-147; "Técnicas discursivas en *Mejor que no me lo expliques* de Imma Monsó", en *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*, coords. Margarita Almela, Brigitte Leguen y Marina Sanfilippo, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010, 27-39; "*Capital de la gloria*: La guerra civil española en la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga", *Siglo XXI*, 6 (2010), 161-171; "La visualización de las ficciones: *Cuentos del libro de la noche,* de José María Merino", en *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, eds. Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, 201-215; "Cuatro calas literarias a la reciente historia española: *Las cuatro esquinas* de Manuel Longares", *HispanismeS*, 3 (enero 2014), 332-345.

Miradas panorámicas

1

El cuento español a finales del siglo XX

"Escribir cuentos es heroico", decía hace años Alonso Zamora Vicente[2]. Y en la realidad española del último tercio del siglo pasado, hay que aceptar este enunciado de uno de sus más fieles cultivadores. También Ana María Navales se movía en un plano similar al afirmar en 1988 que "Después de años en que el cuento ha sido en la industria editorial española la 'cenicienta' por antonomasia, los analistas y estudiosos de nuestra vida literaria empiezan a hablar –en relación a los balances del último año– del 'auge del relato breve' en nuestro país [...] Hay que hacer definitivamente visible este invisible 'auge' que ahora se proclama" (1988: 63 y 66).

No les falta razón. Sin embargo, desde la perspectiva de mediados los noventa, se podría hablar de una visión más esperanzadora y hasta de un cierto apogeo –pero sin afán triunfalista– del cuento. Baste mencionar algunos datos: en 1989 aparecen 33 títulos de cuentos en el mercado editorial español; Alfaguara, Anagrama, Destino y Tusquets, entre otras, dan salida a importantes colecciones de relatos; nace *Lucanor,* revista dedicada exclusivamente al cuento; también números monográficos de revistas; y varias antologías, entre ellas –a finales de 1993– *Últimos narradores, Son cuentos y Cuento español contemporáneo.*

Para estas reflexiones sobre el resurgir del cuento y sus múltiples tendencias, partimos del año 1980 y de los autores que publican a partir de entonces[3]. Existe una evidencia: hay que

2. Le cito de su conferencia pronunciada en Aranjuez el 22 de diciembre de 1993 en el curso "Hora actual del cuento español", Universidad Complutense de Madrid y Ayuntamiento de Aranjuez.

3. Enfocamos en este capítulo la franja temporal de 1980 a 1994. Para un estudio detallado de la situación y evolución del cuento español desde 1990 al año 2012, referimos a nuestra "Introducción" a la antología *Cuento*

hablar de variedad. Se escribe de todo, sobre todo y desde una pluralidad de técnicas y formas[4]. Se escriben cuentos fantásticos, policiacos, eróticos, de terror, realistas, cuentos sobre la vida cotidiana, metaliterarios, psicológicos, sentimentales y sobre el mundo femenino.

Pero antes de la fecha señalada, retrocedamos a la década de los setenta. Tomando 1975 como año más representativo, ya que se produce el derrumbamiento del antiguo régimen, se percibe un espíritu aperturista y, desde un punto de vista psicológico, el estallido de una represión mantenida tantos años que se plasma de muy diferentes modos. En el campo narrativo y, en concreto, en el cuento, dos tendencias serán muy notables en los años posteriores: un realismo renovado y la fantasía[5]. En estas corrientes participarán autores de varias generaciones, jóvenes y mayores. Estos últimos permanecen en terrenos ya escogidos, que en algunos casos evolucionan y derivan hacia otros aspectos, o realizan incursiones en tendencias diferentes. Citemos algunos nombres. Camilo José Cela, Alonso Zamora Vicente y Francisco García Pavón, entre otros, continúan en gran medida con el realismo y subrayan en sus textos la problemática social, psicológica y existencial de los individuos que pueblan sus historias. En esta corriente realista también se mantienen gran parte de los escritores de la generación del medio siglo, que en la década de los setenta reeditan en edición completa sus cuentos y que en los años ochenta y noventa publicarán nuevos libros, insistiendo en su trayectoria o con innovaciones que provienen del campo de lo fantástico o de la reflexión textual. Por ejemplo, Jesús López Pacheco escribe *Lucha por la respiración y otros ejercicios narrativos* (1980) y *Lucha contra el murciélago y otros cuentos* (1990); Antonio Martínez Menchén, *Del seto de oriente*

español actual (1992-2012), ed. de Ángeles Encinar, Madrid, Cátedra, 2014, 11-61.

4. José Luis Martín Nogales también ha enfatizado este hecho en su artículo "El cuento español actual. Autores y tendencias".

5. Al hablar de la novela Gonzalo Sobejano distingue "la memoria en forma preferentemente dialogada, la autocrítica de la escritura y la fantasía", en "Ante la novela de los años setenta".

y otros relatos fantásticos (1988); Carmen Martín Gaite, *El castillo de las tres murallas* (1981) y *El cuento de nunca acabar* (1983); Ana María Matute, *La virgen de Antioquía y otros relatos* (1990) y Juan García Hortelano, *Mucho cuento* (1987). También de esta generación hay que mencionar a algunos de nuestros mejores cuentistas como Medardo Fraile con *Ejemplario* (1979) y *Entre la huella y el mar* (1986); Alfonso Martínez Mena, *Antifiguraciones* (1977), *Hombre con toro dentro* (1984), *Incidentario* (1986) y *Otros* (1989); Fernando Quiñones, *El viejo país* (1978), *Nos han dejado solos* (1980) y *Viento sur* (1987); y Antonio Pereira y Juan Eduardo Zúñiga de los que hablaremos con detenimiento más adelante. En la veta fantástica perseveran escritores tan destacados como Alvaro Cunqueiro, Juan Perucho, Gonzalo Torrente Ballester, Francisco Alemán Sainz, Jorge Campos y Vicente Soto, a quienes se unirán, en la década de los ochenta, un gran número de escritores de diferentes generaciones.

Comenzando con la fecha propuesta, 1980, y hasta el momento actual, el género cuentístico ha dado pruebas de un gran abanico de posibilidades tanto temáticas como formales. Precisamente en ese año Juan Eduardo Zúñiga, escritor casi secreto especialmente dedicado al cuento, publica *Largo noviembre de Madrid,* un conjunto de relatos que tienen como fondo la guerra civil –desde la perspectiva monstruosa que supuso la contienda– y en los que se narran experiencias de la vida cotidiana, pero indagando en el interior de los protagonistas. Este libro es una brillante exposición de la corriente que hemos denominado como nuevo realismo o realismo renovado, muy cultivada, con diversos matices, por los diferentes autores. También en este contexto se encuentra su segundo libro, *La tierra será un paraíso* (1989), donde una serie de personajes, el universo de los vencidos en la guerra (Adela –la chica del callejón–, o Carlitos –ex teniente republicano y actual limpiabotas), intentan alcanzar un lugar ideal para vivir –un paraíso– que les resulta inasequible. "El último día del mundo" es un magnífico ejemplo donde sus protagonistas, una pareja a quienes se une un individuo desconocido, se oponen a la destrucción que les ofrece el momento presente como consecuencia del pasado inmediato, tan desfavorable para ellos –vencidos en la guerra– , mediante el olvido y una vida

dedicada al gozo y al placer, un estado de puro hedonismo hasta que pongan fin a su existencia: "[...] los días que faltaban habrían de ser consumidos en una paz confiada, llena de evocaciones, de bellos recuerdos que habían hecho madurar a ambos, y de tácito olvido de una guerra intestina que había roto convicciones y proyectos" (Zúñiga, 1989: 144-145). Pero como no se debe encasillar a un autor en una tendencia determinada, sino que la flexibilidad y la adopción del modo más apropiado para verter su historia es la verdadera guía que sigue el escritor, tenemos el ejemplo de *Misterios de las noches y los días,* publicado por Zúñiga en 1992. Este conjunto de cuarenta relatos breves se adentra en el terreno de lo fantástico, pero lo fantástico al estilo del siglo XIX, muy diferente de la influencia ejercida en este campo por Borges o Cortázar. "La esfinge", "El soldado", "El mensaje", "El angel", "La gitana", "La sombra", "La madre" y "El ahorcado", entre otros, toman como temas fundamentales el amor y la muerte, y acogen voces del más allá, rostros difuntos que se reencarnan en los vivos, brujas, hechizos y gitanos que producen amores frenéticos, viajes hacia la muerte, transformaciones...; es decir, variedad de posibilidades dentro de lo fantástico.

Otro gran autor que podríamos relacionar con esta corriente realista, admitiendo sus incursiones en otras esferas, es Antonio Pereira. En 1982 publicó *Los brazos de la i griega,* al que siguieron *Cuentos para lectores cómplices* (1989) –es una recopilación–, *El síndrome de Estocolmo* (1989) y *Picassos en el desván* (1991). Sus palabras "el cuento es el resultado de una buena historia y saber contarla con intensidad y brevedad" resumen muy bien lo practicado en sus libros[6]. En sus relatos se observa ese auténtico placer por contar historias en las que hay de todo: amor, guerra, costumbres, psicología, y en todas ellas se combina con extrema habilidad la ironía y el humor. Algunos ejemplos de *Picassos* ilustran lo dicho. En "El tendedero", Paulino de Orosa, noble habitante de un pequeño pueblo que en su día fue visitado por la reina Isabel

6. Véase su breve comentario sobre el género en *Cuento español contemporáneo* (Encinar y Percival, 1993: 233). Para mayor información sobre la técnica cuentística de Antonio Pereira véase la introducción de Ricardo Gullón a su colección *Cuentos para lectores cómplices*.

II, accede desinteresadamente a que se ruede una película en su palacio, y esto le brindará la oportunidad gratuita –dos años más tarde del rodaje– de mantener relaciones con la joven y liberal actriz que "con todo el morro del mundo dijo que tenía ganas, que ya cuando había llegado la primera vez sintió que le gustaría tirarse un templario" (Pereira, 1991: 19). El loco del Campín es el personaje que en "La nostalgia" permite constatar el cambio de costumbres y de situación política gracias al contraste entre los dos alcaldes del pueblo, el antiguo, con su camisa con el yugo y las flechas, y el actual, con sus pantalones vaqueros y su pendiente. En "La barbera alemana" vuelve a recrearse el ambiente provinciano, con extraordinario humor e incluso socarronería, a través de una protagonista extranjera, cuya presencia inicial en el pueblo tuvo un impacto perturbador, pero llegó a transformarse en una auténtica convivencia que sólo se verá interrumpida en el sorprendente desenlace.

Hagamos un paréntesis, de mano de Pereira, para referirnos a otra tendencia que se centra en la narratividad, es decir, la intención –el deseo– de contar historias. En ésta habría que incluir a los escritores del llamado grupo leonés, además de Pereira, José María Merino, Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio; y escritores muy diferentes como Juan Marsé o, entre los más jóvenes, Pilar Cibreiro y Agustín Cerezales. En 1984 aparece *El cinturón traído de Cuba,* donde Pilar Cibreiro recrea viejas historias de su tierra gallega con un estilo que evoca el modo oral. El relato que inicia el libro, "El viento en la casa", y "Días de lluvia" tienen como protagonista a Antonio da Farruca, personaje que remite al típico gallego, que muy joven emigró a Cuba y regresó enloquecido de amor por una mujer de La Habana a quien esperó, sin éxito, durante toda su vida. La anécdota de las narraciones está difuminada entre la atmósfera y el ambiente, remembranza del paisaje y el clima gallegos. "Leónides" y "Los novios" son también muestra de esta colección de cuentos que hace eco de la vida y costumbres de Galicia y se deleita, asimismo, en la vieja tradición gallega de "contar cuentos".

Agustín Cerezales publicó en 1989 *Perros verdes.* En este magnífico primer libro, Cerezales, con una técnica de inclusión, invita al lector a que se adentre en los avatares de los protagonistas

de estos relatos –extranjeros todos que llegan a España y terminan asentándose–. "¿Qué otra cosa podría hacer aquí?" pregunta el narrador de "El pan y la sal (Marcel Lagrange)" y a partir de aquí se contarán las venturas y desventuras de Marcel, hombre extremadamente guapo, rico y elegante, amante de la buena mesa, cuya vida discurrirá por insospechados derroteros hasta terminar como ermitaño. "Qué hacía Inés Pereira vendiendo cassettes piratas en plena calle de Preciados" es la frase que inicia el relato "Sin respuesta (Inés Pereira)" en el que esta joven, al parecer fugada de un convento en el siglo XV, reaparece en pleno siglo XX creyéndose una *punk* y enamorándose de un hombre maduro que, con gran ternura, no quiere ejercer de 'Rodríguez' en los veranos madrileños. En "Expediente en curso (Basilii Afanasiev)" la anécdota tiene lugar en Medina del Campo, pueblo al que llega Basilii con la intención de tener una estancia breve que, por el contrario, se alargará hasta su muerte. La aridez del paisaje castellano sintoniza con la descripción de la vida provinciana en la que el personaje consigue enraizarse al establecer una insólita relación con otra huésped de la pensión. En su segundo volumen de relatos, *Escaleras en el limbo* (1991), Cerezales permanece en la línea de la narratividad pero con un tono y estilo completamente diferentes. Reúne en siete apartados, subtitulados por uno de los relatos que incluyen con la excepción significativa del titulado "El club de los ausentes", un conjunto de fábulas y apólogos de muy variada temática. Cabe mencionar, a modo de ejemplo, "La torre de la felicidad", leyenda oriental, "Duelo", de localización medieval, "Apuntes para la descripción de un mundo infatigable" que nos transporta de lo cotidiano a lo fantástico, o "Un matemático en el paraíso", donde se combina lo racional e irracional de la vida y de la ciencia.

Volviendo a la tendencia realista, otro gran autor de cuentos es Luis Mateo Díez. Su segundo volumen de relatos, *Brasas de agosto* (1989), se adscribe a esta corriente, muy marcada en su obra narrativa, pero con otros matices simbólicos, absurdos o incluso grotescos. Los personajes de esta colección son gentes con una vida extraña o misteriosa, así por ejemplo Epifanía y Bernardino en "Cartas de amor y batalla", Elvira y Don Severino en "Brasas de agosto" y Eria y César en "Mi tío César". En este último relato se presenta un fragmento de la vida del

protagonista que en pocos años había llegado a contraer, de forma secreta, siete matrimonios. En *Los males menores* (1993), distinguimos dos partes. La primera, "Album de esquinas", continúa en la línea de su narrativa y en alguno de ellos, "Las nieves de Muanil", recrea con exquisitez la tradición oral; y la segunda, que da título al libro, reúne una serie de cuentos breves y muy breves –microrrelatos– que desde el humor y la sorpresa resultan sugestivos e intensos. Me permito la transcripción de un ejemplo brevísimo:

> "El sueño"
>
> Soñé que un niño me comía. Desperté sobresaltado. Mi madre me estaba lamiendo. El rabo todavía me tembló durante un rato (Díez, 1993: 115).

La veta fantástica ha sido una de las tendencias más cultivadas a partir de 1980. Precisamente en este año aparece el primer libro de una de las autoras que con más dedicación la ha practicado, Cristina Fernández Cubas. Tanto *Mi hermana Elba* como *Los altillos de Brumal* (1983) reflejan esta corriente. Son relatos sobre las relaciones interpersonales y el conocimiento de los demás –dedican especial atención al mundo de la infancia (relaciones padres-hijos) y a la amistad–, y partiendo de hechos normales se produce una irrupción de lo fantástico. Sus libros *El ángulo del horror* (1990) y *Con Aghata en Estambul* (1994) continúan en esta línea, aunque dejan de lado los elementos sobrenaturales de sus anteriores historias y aparecen el horror y lo sorprendente en la vida cotidiana. *Con Agatha en Estambul* reúne cinco relatos, dos de los cuales se podrían considerar novelas cortas: "Mundo" y el que da título al volumen. "Mundo" tiene como escenario un convento de monjas que no es sino un microcosmos, reflejo del mundo exterior y de tantos otros mundos, en el que se dan, como se especifica y resume en la narración, "Historias y más historias. Leyendas" (Fernández Cubas, 1994: 71). "La mujer de verde" es un buen ejemplo del género fantástico. La ambigüedad e incertidumbre son constantes del texto, con algunos contenidos muy característicos de este género como las visiones y el espectro de la muerte. "Ausencia" es el único de la colección narrado en una original y sugestiva segunda persona, que es la conciencia de la propia protagonista al descubrirse en un café y en un estado de amnesia total. Lo sorprendente se impone desde el comienzo

y el desarrollo del cuento consistirá en el proceso de recuperación de esa perdida identidad[7]. Fernández Cubas se vale de lo fantástico para realizar profundas investigaciones psicológicas y planteamientos lingüísticos y metaficticos[8].

Otro gran autor adscrito a esta tendencia es José María Merino. Asiduo cultivador del género, desde su primera entrega en 1982, *Cuentos del reino secreto,* ha mostrado su predilección por relatos fantásticos. En este libro lo enfoca a partir de mitos de la cultura del noroeste de España, de su cultura personal. La mezcla de lo cotidiano y lo fantástico, la confusión entre vida y sueño, realidad y ficción son constantes de toda la obra de Merino, así aparece de forma clara en su segundo volumen de cuentos, *El viajero perdido* (1989). El relato que da título al libro y el último, "Un personaje absorto", atestiguan estos rasgos: la capacidad o incapacidad creadora, las interrelaciones entre ficción y realidad, la integración de los sueños y la autorreflexión textual. Muy sugestivo también es "Las palabras del mundo" cuyo protagonista, el profesor Souto, experimenta una pérdida progresiva del lenguaje, una pérdida de la memoria de las palabras y termina esfumándose él mismo. "Imposibilidad de la memoria" es un cuento impresionante que, inmerso en lo fantástico más puro, hace referencia sin embargo a un tema tan vigente y actual como la pérdida de la identidad y de la memoria, en consecuencia: "[…] La identidad ya sólo existe en las ensoñaciones de los ayatolas, de los aberchales; de gente así [...] Desgraciadamente ya no está loco quien cambia, sino quien no es capaz de incorporarse a la continua mutación de todo. De ahí la imposibilidad de la memoria" (Merino, 1989: 61).

En *Cuentos del barrio del Refugio* (1994) persiste su maestría en la narrativa fantástica. El tema del doble, tan frecuente en este tipo de literatura y una constante en la narrativa de Merino, se desarrolla de modo extraordinario en "El derrocado". Aquí la noción del doble se presenta mediante un individuo que realiza

7. He estudiado estos dos últimos cuentos en "Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual".

8. Para más información sobre los planteamientos psicológicos y metaficticos de sus dos primeras colecciones de cuentos, véase el artículo de Phyllis Zatlin.

progresivas infiltraciones en la vida del personaje hasta suplantarlo definitivamente. La aparición espectral del padre muerto es el centro de la anécdota en "La costumbre de casa", otro cuento en el que la frontera entre lo real y lo irreal parece diluirse. En "Pájaros" el tema de la metamorfosis se presenta a modo de escape de la situación angustiosa y extrema que rodea a una madre y a su único hijo. En este excelente volumen sus reflexiones habituales sobre la literatura y la interacción sueño-realidad, se observan en relatos como "Tertulia", "El caso del traductor infiel" y "Los libros vacíos".

Juan José Millás, uno de los escritores que más esperanzador se ha mostrado al hablar del cuento[9], reunió en *Primavera de luto y otros cuentos* (1989) los que había publicado en periódicos y revistas. Gran parte se encuadran en la corriente fantástica. "Trastornos de carácter" ejemplifica lo dicho. Su protagonista, Vicente Holgado, es un individuo solitario que establece unas peculiares relaciones con su vecino hasta que desaparece por un armario. Este personaje será hilo conductor del segundo volumen de cuentos publicado por Millás, *Ella imagina* (1994). Según el autor "es un sujeto algo obsesivo que se me apareció en un cuento de armarios [...], y desde entonces se cuela en casi todo lo que escribo"[10]. En los dos libros habría que hablar, además de la fantasía, de otras dos tendencias muy marcadas: el interés por el mundo femenino y la que podríamos denominar de indagación psicológica. Ambas se solapan en varios casos, así en "Primavera de luto" donde se nos introduce en una particular reflexión sobre la psicología de la mujer en el mundo contemporáneo mediante las relaciones interpersonales, de cierto carácter funesto, en que sumerge a su protagonista: "Se sentía lista, pues, para envejecer sola, abierta a posibilidades nuevas, pero sin correr detrás de ellas. Eso era lo que esperaba de la vida: una paz alejada de viejas dependencias que producían sufrimiento y dicha a partes iguales" (Millás, 1989: 138). También la indagación psicológica y la mujer son foco de atención en

9. Véase Juan José Millás, "Lo que cuenta el cuento".

10. Lo dice en la contraportada de *Ella imagina*.

"Ella imagina", monólogo adaptado para su dramatización, en donde su protagonista se deleita con la obsesión de imaginar historias.

Hay que mencionar, aunque de forma rápida, algunos autores inmersos en las dos principales tendencias que venimos mencionando –fantasía y realidad– con la aportación de otros aspectos como el humor, la parodia, lo insólito, lo poético, lo excéntrico o distorsionado, lo absurdo, lo grotesco y lo íntimo. Por ejemplo, Ricardo Domenech, *La pirámide de Khéops* (1980); José Ferrer Bermejo, *Incidente en Atocha* (1982); Enrique Murillo, *El secreto del arte* (1984); Ignacio Martínez de Pisón, *Alguien te observa en secreto* (1985); Soledad Puértolas, *Una enfermedad moral* (1983) y *La corriente del golfo* (1993); Ramón Gil Novales, *El sabor del viento* (1988); Enrique Vila Matas, *Nunca voy al cine* (1982), *Suicidios ejemplares* (1991) e *Hijos sin hijos* (1993); Pedro Zarraluki, *Galería de enormidades* (1983) y *Retrato de familia con catástrofe* (1989) y Laura Freixas, *El asesino en la muñeca* (1988).

Las dos últimas décadas han sido testigo de otra tendencia muy marcada en el género cuentístico: el interés por el mundo femenino. Lo demuestran varias antologías, desde la pionera *Doce relatos de mujeres* (1982), a otras como *Relatos de mujeres* (1988) y *Relatos eróticos escritos por mujeres* (1990), y hasta la reciente *Relatos de novelistas españolas* 1939-1969 (1993). Entre las escritoras, Esther Tusquets es, sin duda, una de las que con más constancia se ha preocupado por el tema femenino. En 1981 publicó *Siete miradas en un mismo paisaje,* una colección de cuentos relacionados por la misma protagonista, Sara, a partir de la cual se enfoca el mundo de la mujer, con una visión introspectiva, desde la infancia hasta la edad adulta. Una fuerte reivindicación feminista se observa en gran parte de ellos, y en algunos se enfatiza el tema de la emancipación sexual de la mujer y el lesbianismo como una alternativa diferente, válida, frente a las relaciones heterosexuales[11].

11. Para un estudio profundo sobre la narrativa femenina remito al valioso libro de Biruté Ciplijauskaité, *La novela femenina contemporánea* (1970-1985). Véase también Angeles Encinar, "Escritoras españolas actuales: una perspectiva a través del cuento".

En esta misma línea se sitúa *Cuentos de Bloosmbury* (1991) de Ana María Navales, que reúne doce relatos en donde magistralmente se recrean la vida y el ambiente literario y artístico del grupo intelectual conocido por el nombre de este barrio londinense, con especial atención a su máxima representante, Virginia Woolf[12]. Virginia, Vanessa Bell, Duncant Grant y otros son los protagonistas que aparecen ficcionalizados en estas páginas con una prosa intimista de un alto tono poético. "El castillo en llamas", "Té sin azúcar" o "Walter no ha muerto" nos refieren al tema reivindicativo, abogando por una libertad afectiva total, tanto en hombres como en mujeres. Esta colección también debe considerarse dentro de la tendencia metaficticva, practicada por muchos otros autores. Su volumen, *Zacarías, rey* (1992), se caracteriza por una gran variedad: Lo metaficticvo, el mundo femenino, lo fantástico y diversos mitos y leyendas comparecen en las diferentes narraciones.

En 1989 aparece *Morir en sus brazos y otros cuentos* de Marina Mayoral, autora que ha apoyado enérgicamente el cuento. El tema de la mujer ocupa un primer plano en muchas de sus narraciones, afrontándolo desde perspectivas diversas, pero realizando sobre todo una indagación psicológica en la conducta femenina. Así en el cuento que titula la colección y en tantos otros como "De su mejor amiga, Celina" –monólogo rememorativo de una mujer a su mejor amiga, ya muerta–; "A través del tabique" y "Nueve meses y un día" –exponentes de la frustración femenina ante la imposible maternidad– ; o "Sección de sucesos" –sobreprotección maternal provocada por la separación de la pareja–.

Carme Riera publica en 1991 *Contra el amor en compañía y otros relatos,* una colección en la que también emerge lo femenino como categoría relevante, siendo la situación de la mujer en la estructura social vigente el foco principal de varias narraciones. "Volver", el primer cuento del libro, presenta como eje narrativo el desafío y la ruptura entre generaciones dentro de unos esquemas que permiten calificarlo de fantástico. "Contra el amor en compañía" y "De Eva a María: relatos de mujer" reivindican la eroticidad

12. Analizamos este volumen en el capítulo 6 del presente libro.

femenina individual o entre mujeres. Pero además del mundo femenino, la metaficción es otra característica sobresaliente en el volumen. Los protagonistas de los relatos están relacionados de una u otra forma con el acto de leer o de escribir. "La novela experimental", "La petición" y "Esto no es un cuento" son títulos que ponen de manifiesto el interés en la autorreferencialidad literaria.

No sólo han perseverado autoras en esta veta narrativa, también escritores como el ya mencionado Juan José Millás en sus dos colecciones de relatos, y otros como Javier Marías, Alvaro Pombo y Javier García Sánchez, por ejemplo.

Las reflexiones sobre el proceso de creación literaria ocupan el primer plano, como ya se ha dicho, en los volúmenes de Ana María Navales y de Carme Riera –desde perspectivas y ambientes muy distintos– , pero también en otros autores: José María Merino, Cristina Fernández Cubas, Marina Mayoral, Enrique Vila-Matas, Juan José Millás y escritores aún no citados, como Luis Goytisolo con sus *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* (1985) y cuya obra literaria podría enmarcarse en esta línea de reflexión textual; Paloma Díaz Más con *Nuestro milenio,* donde realiza un diálogo intertextual con diversos autores, por ejemplo en "La dama boba" (Lope de Vega) o en "La fiesta pasa" (Borges); y algunos de los títulos de *El alfabeto de la luna* (1992) de Raúl Ruiz. El modo de afrontar la autocrítica de la escritura se diversifica en los distintos autores y el humor y la parodia impregnan buen número de narraciones ("Joyce al fin superado" de Goytisolo, "Entonces empezó a olvidar" de Mayoral o "El pequeño cadáver de R. J." de Millás).

La indagación psicológica es otra tendencia que confluye con algunas de las anteriormente nombradas. Así, lo fantástico sirve para profundizar en aspectos psicológicos de los protagonistas de relatos de Merino ("El viajero perdido" o "Imposibilidad de la memoria"), Fernández Cubas ("Mi hermana Elba" o "La ventana del jardín") y Riera ("Volver"); también la mirada introspectiva en el mundo femenino forma parte de esta corriente de exploración de la psique, como queda manifiesto en los cuentos de Navales, Mayoral y Tusquets. Pero asimismo predomina en escritores tan diferentes como Javier Marías, Javier Tomeo, Javier García Sánchez o Ignacio Martínez de Pisón.

En *Mientras ellas duermen* (1990), Marías reunió una serie de cuentos publicados con anterioridad de forma aislada y alguno nuevo, el que da título al libro y "Lo que dijo el mayordomo". En todos ellos la historia se desarrolla dentro de unas coordenadas psicológicas que indagan en el mundo particular de los protagonistas, hombres y mujeres, y hacen referencia a fantasmas de lo inconsciente. Así, la extraña adoración que Alberto Viana, en "Mientras ellas duermen", siente por su joven novia Inés, que llega al extremo obsesivo de tener que filmarla continuamente, en su afán de posesión, y finalmente planear su muerte; o el que en "Una noche de amor" la vida sexual del narrador con su mujer se vea modificada por la concomitancia que existe entre la muerte de su padre y las cartas que él recibe de una antigua amante del finado.

Javier Tomeo publicó en 1989 *Historias mínimas,* un conjunto de relatos en los que todos sus personajes son psicópatas, cuya conducta anormal, fuertemente enraizada en los terrenos de lo inconsciente, deriva a posturas absurdas o fantásticas. En *Problemas oculares* (1990), une a todos los personajes una minusvalía física –ser miopes o enanos–, una característica que funciona a modo de metáfora (visión deformada o excéntrica) para llegar a unos planteamientos psicológicos más profundos sobre la existencia del ser humano[13].

De Javier García Sánchez mencionamos dos volúmenes: *Teoría de la eternidad* (1984) y *Crítica de la razón impura* (1991). En el primero reunió veintinueve cuentos en los que, a través de una técnica narrativa sugestiva y vigorosa, bucea en la psicología de algunos personajes hasta situarlos, en ocasiones, en el plano de lo absurdo. Gran parte de los finales de estos relatos se resuelven de forma intensa y sorpresiva, hecho que subraya el impacto narrativo; así en "El chiquitín duerme" o "El fisonomista". En *Crítica de la razón impura* hace reflexionar al lector en las aspiraciones y limitaciones humanas mediante las situaciones, absurdas y disonantes que afrontan sus personajes.

13. Mayor información sobre este aspecto y sobre la narrativa de Tomeo, en general, puede encontrarse en Angeles Encinar, "Entrevista con Javier Tomeo".

El fin de los buenos tiempos (1994), de Ignacio Martínez de Pisón, también se enmarca en esta veta de investigación psicológica. Las complejas relaciones entre padres e hijos, común denominador de los tres relatos, presiden estas historias, de ambiente y tono muy distintos, donde el autor dosifica hábilmente la tensión y la intensidad, especialmente en la primera y en la última.

Otra corriente injustamente subestimada durante años en la literatura española se hace notar a partir de 1980: la policial. En este género narrativo, el relato negro ha sido el más cultivado, quizá por su posibilidad de presentar una visión realista y crítica de la sociedad española. Desde la fecha mencionada, se incrementa el número de libros de cuentos policíacos, bien en antologías, *Círculo del crimen* o *Cuadernos del asfalto;* en colecciones de diversos autores; o en revistas especializadas, *Calibre 38, Detective Stories* y sobre todo *Gimlet,* dirigida por Manuel Vázquez Montalbán. Un insigne cuentista, Francisco García Pavón, es uno de los que más se han significado en esta vertiente con su famoso personaje Plinio –jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso– , protagonista de muchos de sus cuentos; a él hay que unir algunos de nuestros más brillantes narradores: Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán y Juan Madrid. Este último sobresale en esta tendencia con algunos títulos memorables: *Un trabajo fácil* (1984), *Cuentos del asfalto* (1987) y *Jungla* (1988). Otros autores muy destacados son Andréu Martín, Francisco González Ledesma, Julián Ibañez y Jorge Martínez Reverte[14].

A lo largo de estas consideraciones hemos hablado de la variedad que existe en el cuento español actual y en la pluralidad de tendencias. Sin haber agotado todas las corrientes, ni mucho menos la mención de títulos y de autores, es posible resumir las que hemos subrayado como sobresalientes: la fantasía, el realismo renovado, la simultaneidad de lo real y lo fantástico, la narratividad, la metaliteratura, el mundo femenino, la indagación psicológica y la narración policiaca. Si bien algunos autores muestran su predilección por una tendencia determinada, en las coleccio-

14. Sobre la tendencia policiaca, véase el artículo de José R. Valles Calatrava, "El cuento policiaco español a partir de 1975".

nes, en general, y en los cuentos se entrecruzan distintas corrientes. Por ejemplo, Antonio Muñoz Molina. Este escritor publicó a finales de 1993 *Nada del otro mundo,* volumen en el que recoge tres de los cuatro relatos que componían su anterior colección de cuentos, *Las otras vidas* (1988), y a los que une otros nueve aparecidos en su mayoría en revistas y periódicos. En "Nada del otro mundo" simultanea lo real y lo fantástico a través de un protagonista escritor; "El cuarto de los fantasmas" es una parodia de las historias de misterio; "Te golpearé sin cólera" y "La gentileza de los desconocidos" presentan argumento y técnica de tipo policial; "La poseída" es un relato de corte romántico; y en "Borrador de una historia" se alude a la inspiración creadora. Es decir, la suma de todos ellos proporciona un buen reflejo de lo que caracteriza al cuento más reciente: la variedad total de temas, técnicas, estructuras, enfoques, tonos, atmósferas y lenguajes.

Y para concluir, unas palabras de Agustín Cerezales resultan muy aleccionadoras: "En España se escribe hoy con mayor libertad que nunca, y que en parte alguna. No me refiero solo a la libertad ideológica sino a la estética. No hay escuela que valga [...] El resultado es variedad" (1990: 92).

Bibliografía

FERNÁNDEZ CASANOVAS, Beatriz e IGLESIAS VICENTE, Mercedes, eds., *Relatos de mujeres*, Madrid, Popular, 1988, 2 vols.

CEREZALES, Agustín, "Campanas al vuelo", *Leer* (junio 1990), 92.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.

DÍEZ, Luis Mateo, *Los males menores,* Madrid, Alfaguara, 1993.

ENCINAR, Ángeles, ed. *Cuento español actual (1992-2012)*, Madrid, Cátedra, 2014.

——, "Entrevista con Javier Tomeo", *El Urogallo*, 97 (junio 1994), 13-19.

——, "Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual", *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, University of Birmingham, 1998, 91-97.

——, "Escritoras españolas actuales: una perspectiva a través del cuento", *Hispanic Journal*, 13, 1 (Spring 1992), 181-192.

ENCINAR, Ángeles y PERCIVAL, Anthony, eds., *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993.

ESTÉVEZ, Carmen, ed., *Relatos eróticos escritos por mujeres*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1990.

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina, *Con Agatha en Estambul,* Barcelona, Tusquets, 1994.

GONZÁLEZ, José Luis y DE MIGUEL, Pedro, eds., *Últimos narradores, Antología de la reciente narrativa breve española*, Pamplona, Hierbaola, 1993.

GULLÓN, Ricardo, "Introducción", *Cuentos para lectores cómplices,* Madrid, Austral, 1989, 9-29.

MERINO, José María, *El viajero perdido*, Madrid, Alfaguara, 1989.

MILLÁS, Juan José, *Ella imagina,* Madrid, Alfaguara, 1994.

——, "Primavera de luto", *Primavera de luto y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1989.

——, "Lo que cuenta el cuento", *El País*, Libros, (1 noviembre) 1987.

NAVAJO, Ymelda, ed., *Doce relatos de mujeres*, Madrid, Alianza, 1982.

NAVALES, Ana María, "El auge invisible: Notas sobre el cuento español en la actualidad"*, República de las letras*, 1988 (julio 22), 63-66.

NOGALES MARTÍN, José Luis, "El cuento español actual. Autores y tendencias", *Lucanor*, 11 (mayo 1994), 43-65.

PEREIRA, Antonio*, Picassos en el desván*, Madrid, Mondadori, 1991.

REDONDO, Alicia, ed., *Relatos de novelistas españolas 1939-1969*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1993.

SOBEJANO, Gonzalo, "Ante la novela de los años setenta"*, Ínsula*, 396-397 (noviembre-diciembre 1979), 1.

VALLS, Fernando, ed., *Son cuentos. Antología del relato breve español. 1975-1993*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

VALLS, Fernando y CARRILLO, Nuria, "El cuento español actual. Cronología"*, Lucanor*, 6 (septiembre 1991), 90-91.

VALLES CALATRAVA, José R. "El cuento policiaco español a partir de 1975", *Ínsula*, 568 (abril 1994), 11-13.

ZATLIN, Phyllis, "Tales from Fernández Cubas: Adventure in the Fantastic", *Monographic Review*, vol. III, 1-2 (1987), 107-118.

ZÚÑIGA, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso,* Madrid, Alfaguara, 1989.

2

Escritoras y cuento en la década de los noventa

La variedad observada en el cuento español actual existe igualmente en los escritos por mujeres. Esta afirmación no impide señalar preferencias en cuanto a temas y técnicas que, en ocasiones, coinciden con la trayectoria del género en los últimos años. Comenzaremos en 1990. Sin embargo, debemos tener en cuenta que en los últimos años de la década anterior unas directrices marcan este fin de siglo: el erotismo, una revisión de las imágenes de la mujer heredadas del pasado –construyendo y deconstruyendo–, la reestructura de los mitos desde una perspectiva nueva, y una mirada irónica sobre el mundo y la sociedad. Lo demuestran los títulos *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986) y *Felicidades conyugales* (1989), de Mercedes Abad; *Los motivos de Circe* (1989), de Lourdes Ortiz; *El canto de la juventud* (1989), de Montserrat Roig; *Morir en sus brazos y otros cuentos* (1988), de Marina Mayoral; y *El asesino en la muñeca* (1988), de Laura Freixas.

Si a partir de los años 70 el interés por el mundo femenino fue una tendencia sobresaliente en el cuento, la mujer como foco temático se impone de forma natural entre las escritoras que publican en los últimos años. Se observa en algunos títulos –*Mujeres solas, Modelos de mujer, Mujeres, Tres mujeres, Querida amiga, Amigas de Judit, La niña lunática y otros cuentos, Nosotras que no somos como las demás*-, y en las antologías dedicadas exclusivamente a escritoras que, aparte del interés comercial, no dejan de ser oportunas, pues aún se puede decir, con cierta pena, que en las antologías generales la presencia de la mujer sigue siendo reducida (poco más del 10 % en la mayoría de los casos).

Volvamos a 1990, cuando aparece *Relatos eróticos escritos por mujeres*. Figuran entre ellas autoras que en su producción

conceden importancia al erotismo como Mercedes Abad, Ana Rossetti y, en menor grado, Esther Tusquets y el último volumen de Marina Mayoral. Lo erótico se asume de un modo mucho más abierto y directo, no sólo desde la perspectiva intimista y sugerente que reinaba hasta entonces. Se trata de lo erótico en todas sus dimensiones, como aparece en *Alevosías* (1991) con el que Ana Rossetti ganó el XIII Premio de la Sonrisa Vertical. En "Del diablo y sus hazañas", primero del volumen, el narrador en primera persona, Bubi, relata su iniciación erótica infantil, impregnada por igual de inocencia y perversión, donde se identifica el deseo y el placer sexual con el demonio. "La cara oculta del amor" presenta una estructura de alternancia de escenas entre los protagonistas, siendo la mujer el punto de unión. Desde el principio se plantea la intriga del cambio de conducta de Marcos, que al descubrir el piloto encendido del contestador automático se enfurece y vierte toda su agresividad en la relación sexual con María hasta transformarla en una violación. El motor de su conducta desequilibrada son los celos de Enrique, su maestro de música, cuyo amor homosexual le lleva a martirizarlo con mensajes telefónicos eróticos que perturban su intimidad y le hacen cuestionarse sus propias inclinaciones.

Los tres últimos cuentos "La castigadora", "La vengadora" y "La presa"–interrelacionados– son las tres perspectivas diferentes de los protagonistas involucrados en los relatos. Lola, despechada al sentirse rechazada por Txomín que antes de culminar el acto sexual le recuerda su condición de casado, le prepara una trampa para que su mujer le culpe de infidelidad. "La vengadora" proporciona el punto de vista de la esposa ofendida que entra en el juego de enredos y falsedades con su marido, que, sorprendido por los hechos, acaba cayendo en las redes tendidas. Por último, el hombre, "La presa" de las dos mujeres, llega a creerse la ficción inventada y decide pasar de la imaginación a la acción llevando a cabo una aventura que fracasa.

La originalidad estructural y anecdótica de estos relatos se expresa a través de un lenguaje pleno de sensaciones e imágenes eróticas, sobre todo visuales y táctiles, con las que se describe de forma detallada las distintas experiencias. Se puede afirmar,

como ya se ha señalado, que "la feminidad tiene mejores posibilidades de aproximarse a la sexualidad desde una perspectiva renovadora. El discurso femenino […] es capaz de generar posiciones distintivas más creadoras porque ese discurso está menos señalado por las premisas del modelo masculino precedente" (Navajas, 1996: 108).

El erotismo está presente de diverso modo en diferentes colecciones de relatos. En *Recuerda, cuerpo* (1998) de Marina Mayoral, más que erotismo hay que hablar de picardía, picaresca o humor de mirada erótica. No predomina el erotismo, sino una anécdota de contenido sexual que se desarrolla a lo largo de la trama. El que titula la colección ofrece un tono nostálgico al rememorar el amor que pudo ser pero nunca se realizó. El episodio sexual, por así llamarlo, se reduce a las reflexiones de la protagonista, escritora de novelas, sobre los múltiples sinónimos de la expresión "hacer el amor", desde los más literarios hasta los vulgares, groseros, juveniles o de la marcha actual. La autorreflexión narrativa prevalece en todo el volumen, bien mediante personajes escritores que desarrollan su actividad creadora dentro de la ficción, bien entretejiendo y relacionando las aventuras y los deseos de la protagonista con su inspiración literaria, como sucede en "El buen camino" imbuido de humor y desenfado.

Carácter metaficticvo tiene el relato de Mercedes Abad, "Ideogramas húmedos", incluido en un volumen colectivo[15]. La protagonista narradora caerá en el ardid amoroso de un escritor, inducida por la erótica y sorprendente historia que éste inventará con el único objetivo de separarla de otro posible pretendiente que asiste a la fiesta donde se acaban de conocer. El erotismo imaginario desbordante de sensualidad e inusitado se convierte, en esta ocasión, en umbral de una real y aceptada relación sexual.

Un erotismo fetichista, original e interesante, se presenta en el relato "Alarma roja" de Nuria Barrios, publicado en la antología *Vidas de mujer* (1999). No es la primera vez que la autora aborda esta temática, ya lo realizó con acierto en una novela fragmentaria, *Amores patológicos*. Tanto entonces como en este

15. Se trata de *Cuentos eróticos de Navidad* (1999).

cuento, lo erótico se presenta ligado a una indagación psicológica en los personajes de la narración. En este caso la conducta del marido juerguista, teñida de sentimientos ambivalentes, se contrapone a la pesadilla y pensamientos padecidos por su mujer durante toda la noche, cuando se siente desamparada en casa.

Hagamos referencia, por último, al libro de Lucía Etxebarría, *Nosotras que no somos como las demás* (1999), que destaca por su dimensión transgresora. Experiencias homosexuales, lesbianas, sadomasoquistas y sexo con máquinas, entre otras novedades, en títulos ilustrativos como "Desiderata", "Vagina dentata" e incluso "Imago" que hace eco de las jornadas literarias de Verines.

En líneas generales, hay que señalar que el erotismo femenino no sólo ha resultado innovador técnica y temáticamente sino que las escritoras han sido capaces de profundizar en él, sumergirse en las raíces del deseo y desde ahí generar un nuevo lenguaje, una voz nueva[16].

Sigamos con una tendencia recién mencionada y predilecta a lo largo de la década, tanto entre las escritoras ya consagradas como entre las jóvenes: la metaficción. Uno de los primeros títulos es *Amor breve* (1990), de Nuria Amat. Cuentos metaliterarios que reflexionan sobre la escritura, los objetivos de los editores, los mitos y manías de algunos escritores o las relaciones autor-lector y el papel de éste último, como humorísticamente señala el narrador anónimo de "La escritora ingrata y el lector feroz":

> ¡Qué lector tan pesado me ha tocado! Porque el lector Z es un lector intelectualmente perezoso. Le gusta que se lo den todo masticado y, por lo tanto, detesta los libros que trituran el pensamiento. Lo avasallan. Cuando lee, al lector Z le gusta pasar el rato, y más que pasar el rato, le gusta que sucedan cosas. Por el contrario, la escritora X es una autora orgullosa de sentirse autora. No le importa llenar páginas y más páginas describiendo un sueño y siempre el mismo sueño (Amat, 1990: 39).

La ironía es la técnica más frecuente en estos relatos, incluso en los que domina una veta intimista y nostálgica, donde

16. A este hecho ya se ha referido Ramón Buckley (1996: 164) al estudiar la narrativa de Esther Tusquets.

se estudia la situación de la mujer en la sociedad actual, como en "El relato de Mónica" o "Carta a un cobarde", estructurados dentro del género epistolar.

En 1991 apareció *Cuentos de Bloomsbury* de Ana María Navales, excelente volumen que recrea la vida y el ambiente literario y artístico de este conocido grupo intelectual cuya figura más representativa, la escritora Virginia Woolf, se pasea por casi todos los relatos[17]. La penetración en el mundo femenino y en la literatura es el telón de fondo de la mayoría de las narraciones, caracterizadas por un gran lirismo. *Tres mujeres* (1995) es una compilación de los retratos íntimos de tres mujeres reales, las escritoras Virginia Woolf y Mª Pilar Sinués y la pintora Julieta Aguilar, Always. La ambigua línea de separación entre la cordura y la locura es el punto de unión de las tres narraciones.

También la metaficción predomina en *Contra el amor en compañía y otros relatos* (1991) de Carmen Riera. Los protagonistas están implicados en el acto de leer o de escribir. "La novela experimental", "Esto no es un cuento" y "*Mon semblable, mon frère"* son títulos ilustrativos al respecto. "Letra de ángel", sin duda uno de los más divertidos e irónicos de la colección, utiliza de modo magistral el género epistolar para poner de manifiesto la limitación de un lector ingenuo. Las cartas comerciales enviadas por una entidad que promociona la lengua y la cultura catalanas son tomadas de modo muy personal por un anciano jubilado que acaba de enviudar, como evidencian sus insistentes respuestas. "Estimada amiga: Me hizo mucha ilusión su carta. ¿Por qué pensó en mí? Hacía mucho tiempo que nadie me escribía" (Riera, 1991: 25) son las frases que inician su primera carta de contestación para afirmar en la segunda: "Su carta de hoy me ha hecho pensar que, a pesar de que usted lo que quiere es venderme el despertador, no me ha olvidado del todo" (27), y continúa en la siguiente: "Señorita Olga, yo necesito que una persona como usted, que escribe estas cartas tan bien escritas, que parece como si estuvieran impresas en el taller de los ángeles y dice todas esas cosas tan bonitas, usted que ama Cataluña,

17. Véase el capítulo 6 de nuestro libro.

que sea amiga mía" (29). Lo que no podrá aceptar de ninguna manera el pobre anciano, subrayado de modo espléndido en la conclusión narrativa a través de la ironía y el humor, es que las cartas sean el producto final de un ordenador y él sea tan sólo un receptor más de una extensa lista.

Hagamos referencia ahora a relatos recogidos en antologías recientes. "Nadie" de Isabel del Río, incluido en *Los cuentos que cuentan*, es una narración metaficticva que reflexiona sobre el uso de la primera o tercera persona en un relato y el consecuente acercamiento o lejanía del lector en cada una de estas personas narrativas. Junto al ejercicio de escritura que supone el cuento se entreteje un contenido existencial sobre la aceptación de la propia identidad y el lugar de cada individuo en el mundo[18]. En *Páginas amarillas*, volumen que apareció en la editorial Lengua de Trapo, se publica "La flor tatuada", de Blanca Riestra, donde un joven escritor se cuestiona las posibilidades de su discurso y va fraguando el texto de un relato de amor casi incestuoso con su hermana pequeña; otro cuento de Marta Sanz, "Analfabetismo (un cuento Kafkiano)", pertenece también al paradigma metaficticvo.

Es obvio señalar que los volúmenes mencionados no se ciñen de forma exclusiva a la veta metaliteraria. Tanto Amat como Mayoral, Navales y Riera se interesan en enfocar el mundo femenino aunque desde perspectivas y estilos diversos.

El cultivo del cuento realista tiene amplio eco entre las escritoras a lo largo de la década. Un realismo que adquiere matices muy distintos de la mano de cada autora: psicológico, intimista, grotesco, sórdido, denunciador o humorístico, por mencionar las modalidades más sobresalientes.

En 1993 aparece *La corriente del Golfo* de Soledad Puértolas y en 1998 *Gente que vino a mi boda*. En ambos podría hablarse de un realismo psicológico e intimista. "El jardín de la señora Mussorgsky" es un relato magnífico sobre la necesidad de

18. Este relato pertenece a un volumen de la escritora de título muy apropiado en relación al tema que nos ocupa: *La duda y otros apuntes para escribir una colección de relatos* (1995).

reconocimiento que tiene el ser humano. Por otro lado, el titulado "El reconocimiento" se basa en la metanarrativa y ahonda en la crisis creativa de todo autor y en la búsqueda del lector ideal fabricado en su mente. El lenguaje directo y descriptivo de Puértolas permite indagar en las experiencias internas de los personajes de sus ficciones. En "Billetes", cuento que inaugura la segunda colección nombrada, el narrador reconstruye con nostalgia un año de su juventud marcado por la amistad de un chico al que apodaban de esa forma. Lo que en un principio parecía las vidas antitéticas de estos dos jóvenes termina por confluir en una experiencia semejante. "El mar en los aparcamientos subterráneos" es la historia angustiosa de una obsesión de la que, a duras penas, la protagonista logra escapar. En "El andén vacío" se presenta la ambigüedad malsana que puede crear el encubrimiento de información. Todo el cuento es un juego de rumores que subraya el lado dañino de la incertidumbre. Pero entre todo el conjunto hay que destacar el que titula el libro, "Gente que vino a mi boda"[19]. Es un relato extenso, estructurado en un eje temporal que oscila entre el pasado y el presente. La elección del monólogo interior es, sin duda, el mejor recurso expresivo para crear el ambiente de intimidad y el proceso de autoconcienciación de la protagonista, dando mayor libertad a asociaciones libres y a prolepsis y analepsis narrativas[20].

La escritura de Esther Tusquets revela su tono confesional e intimista en *La niña lunática y otros cuentos* (1996), ocho relatos publicados ya en revistas o antologías. En "El hombre que pintaba mariposas" se presenta un protagonista a quien la sociedad enajena por el hecho de ser diferente, de no querer entrar en el juego en el que todos participan. "A love story", cuento de técnica simbólica, es la historia de una pesadilla que se convierte en realidad. El gavilán que acecha y destroza a la paloma en el sueño de la protagonista anticipa la situación que afrontará ella misma. "Carta a la madre", título del último relato, es un ajuste de

19. Se estudian detenidamente este cuento de Puértolas y "Carta a la madre", de Esther Tusquets, en el capítulo 10.

20. Mª Carmen Boves Naves ha estudiado estos aspectos en la narrativa escrita por mujeres (1994: 9-56).

cuentas entre la narradora y su madre. Enmarcado en el género epistolar, en el diálogo imaginario la primera persona narrativa carece de toda fuerza, amedrentada por el tú que domina el discurso, símbolo de la superioridad y poder maternal. La escritura se transforma en un proceso catártico capaz de difuminar la primitiva acusación y conseguir un estado final de paz interior.

Es oportuno subrayar el interés y la dedicación que el tema de las relaciones madre-hija alcanza entre las autoras. El éxito arrollador del libro editado por Laura Freixas, *Madres e hijas* (1996), es síntoma de esta predilección lectora. Pero no sólo las escritoras recogidas en este volumen sino muchas otras adoptan estas relaciones como foco temático de sus ficciones. Desde una perspectiva psicoanalítica cobra vital importancia la necesidad de recuperar la herencia matriarcal y de establecer nuevos lazos entre madres e hijas.

La luna del oeste de Carmen Gómez Ojea (1995) agrupa varias historias de mujeres envueltas en una vida de insatisfacción provocada por los celos, el odio, la soledad o el vacío. Se trata de un realismo grotesco que deja ver el lado ácido y amargo de la vida, como el abandono y la soledad de la protagonista huérfana de "Epifanías de la señorita Violante", o el odio y el resentimiento que vibra en el corazón de la narradora de "Vísperas" que se consuela de sus desgracias a través de la lectura y de la escritura de sus cuadernos, donde da rienda suelta a sus sentimientos.

El absurdo, lo insospechado o la casualidad presente en la realidad cotidiana, aquello que el hombre común, en principio, no prevé en su espacio circundante se convierte en foco narrativo de *Viajes subterráneos* (1996), de Flavia Company. En "El espejo del alma" la empatía establecida entre el trabajador de la "Sociedad Protectora del Ciudadano" y la mujer que solicita el servicio encontrará una explicación inesperada en la conclusión. "Viajes subterráneos" alude a la importancia de la rutina diaria y cómo el resquebrajamiento de una inercia puede conducir a descubrimientos inconscientes o insólitos. En toda la colección, la precisión del lenguaje y la técnica narrativa ayudan a subrayar el difícil balance entre lo normal y lo excepcional, lo natural y lo sorprendente de los acontecimientos narrados.

Care Santos ha titulado *Cuentos cítricos* (1995) a doce relatos agrupados en tres apartados cuyos títulos genéricos señalan cierta línea común a los cuatro que incluyen. "La burbuja de cristal", denominación del primer subgrupo, permite situar al lector en la esfera de ilusión o fantasía por la que atraviesan los diferentes protagonistas de las narraciones, como sucede con la historia fantástica e inverosímil de Sebastián Alonso, o con la carta del narrador de "De Hades y de brujas" donde relata a su íntimo amigo su fabulosa aventura extramarital, trocada en pesadilla al reencontrarse con su esposa que ahora posee los atributos de la amante. El título del segundo apartado, "La única salida", está en relación directa con las experiencias límites y trágicas de los personajes. "De la distancia y el tiempo" es un sutil rompecabezas que se termina de construir cuando el marido, trabajador del matadero, asesina "profesionalmente" a su esposa. En "Chop-suey", la carta que estructura el relato pone de relieve que la locura y el homicidio son la única salida para el adeudado protagonista de la historia. En ambos relatos, la ironía y el uso de un lenguaje evocador para cada uno de los personajes les define desde una perspectiva psicológica y social. Por último, en "Testamentos" la muerte real o metafórica está presente en los cuatro cuentos. El volumen ofrece sin duda un carácter sórdido y grotesco, pero con ternura y humor que funcionan de contrapeso del lado ácido de la existencia humana.

En su segundo y tercer volúmenes, Care Santos mantiene una singularidad anecdótica y una tensión narrativa –en resumen, aquellas famosas premisas cortazarianas: significación, intensidad y tensión– que permiten considerarla como una excelente practicante del género breve. Con *Intemperie* obtuvo el Premio de Narrativa "Ciudad Alcalá de Henares" en 1995[21]. La primera persona narrativa, un yo testigo, es el hilo de unión de los seis relatos que componen *Ciertos testimonios*, tercer libro de cuentos de esta autora. Subrayamos la originalidad argumental y técnica de este conjunto en donde, por ejemplo, un hombre recién fallecido, un cadáver, narrará la difícil existencia de su sobrina incapacitada psíquicamente ("Serafina aprendiendo a volar"), o una estatua

21. Estudiamos este volumen en el capítulo 15.

situada frente a la catedral de la capital nicaragüense contará los acontecimientos políticos y sociales de su país, desde antes del terremoto de 1972 hasta el fin del siglo, valiéndose de la figura de una niña huérfana, Delia, que fue su compañía habitual desde la infancia hasta su muerte heroica como colaboradora en la guerrilla sandinista ("El futuro de un arcángel en Managua").

El neorrealismo de la última generación podría estar representado por *A tragos* (1996), de Begoña Huertas. La estructura novedosa, donde cada trago es preámbulo de la historia posterior, pone al lector en la órbita de un mundo juvenil caracterizado por el desencanto y la vaciedad, la angustia existencial, el sexo y el alcohol. El "Trago V" es una magnífica síntesis de lo apuntado:

> Hablar de nada. Llenarse de humo los pulmones. Darle al güisqui.
> Contarse la vida en una noche. Reírse más alto de lo normal. Chillar un poco.
> A veces, basta (Huertas, 1996: 69).

El rechazo a la rutina, a lo convencional, a los roles impuestos desde la infancia o a la falsedad de las relaciones se constituye en argumento de algunas narraciones a través de un lenguaje oral, inmediato, y en muchas ocasiones sarcástico. No falta un relato metafictivo, "Donde dice "culo" léase 'espanto'", magnífico ejemplo en el que la lectura y la escritura funcionan a modo de metáfora de lo que uno lee y escribe en su propia vida.

También alcohol, droga y sexo son puntos de referencia para algunos personajes de los relatos de *Aire nada más* (1999), de Juana Salabert, autora que podría encuadrarse dentro de esta vertiente neorrealista. Se trata de un realismo descarnado en el que los protagonistas, todos ellos jóvenes, procedentes de familias deshechas por diferentes circunstancias –en más de una ocasión la muerte de la madre– se convierten en seres desarraigados, marginados por los demás y, a veces, por decisión propia, porque prefieren buscar o crearse un mundo distinto en donde les sea posible obtener un aire nuevo para respirar y en ese camino, a menudo, sucumben. En el volumen, una serie de relatos largos se unifican por una primera persona narrativa, un lenguaje con

rasgos poéticos y una estructura muy similar –dos partes claramente diferenciadas, la primera abarca el pasado y le resume al lector la vida del protagonista; la segunda se refiere al presente más inmediato, instantáneo en algunos casos-. "Maitalen", "Finis" y "Aire nada más" son títulos excepcionales que analizan la trágica y dura existencia de estos jóvenes. Los últimos cinco cuentos, de extensión mucho más breve, son igualmente buenos ejemplos de la temática presente en la colección. En "Sótano de voces", mediante una estructura lineal quebrantada por continuos retrocesos narrativos, se asociará el dramático presente del personaje (un joven y exitoso ventrílocuo muriendo en una crisis de asma provocada por un pánico situacional) a las vivencias angustiosas de su infancia (la pesadilla de los encierros infantiles a que sus padres le forzaban por considerarle pecador). "Salvo en la noche", cuento que obtuvo el Primer Premio de Relato Breve de la UNED en 1998, presenta la amargura y desgracia experimentada por el narrador que sólo piensa en la futura venganza.

De realismo sórdido se podría calificar a *Pobre corazón* (1996), de Rosa Regás. Un conjunto de nueve relatos con registros muy diversos que, sin embargo, parecen meditar en un tema común: la incomunicación e incomprensión entre los seres humanos, entre matrimonios, entre adolescentes que más tarde se reencuentran, entre una conocida crítica literaria y un joven escritor –un excelente relato de huella benetiana desde el mismo título "La inspiración y el estilo"–, o entre un guionista de cine bien establecido y su joven admiradora. A un caudal temático general, hay que añadir una atmósfera compartida y unos personajes peculiares que permiten considerar al volumen como una totalidad, una "Secuencia de relatos"[22].

Esta denominación también sería oportuna para *Mujeres solas* (1996), de Adelaida García Morales. Además de las características referidas tampoco ninguno de los relatos da título a la colección –hecho significativo–. Todos ellos poseen una perspectiva similar y en los seis cuentos se presentan de protagonistas a mujeres en torno a los cuarenta años que están solas y afrontan

22. Utilizo la terminología de Robert M. Luscher (1989).

la vida en soledad, por decisión propia o a consecuencia de la muerte de la pareja o de una inesperada separación. A pesar del predominio realista, con un lenguaje sencillo y un tono casi de crónica, se introducen elementos fantásticos en algunas de las historias. Lo real e irreal aparece entrelazado, como sucede en otras ocasiones con esta autora.

Dentro del realismo matizado por la sordidez, figuran dos narradoras vascas incluidas en la *Antología de la narrativa breve vasca actual* (1992), Luisa Etxenique y María Eugenia Salaverri. La primera con un interesante título "Aficiones", la última con un relato notable, ¨La gardenia azul", donde mediante un final sorpresivo para protagonista y lector, ahonda en la diversidad de conductas y necesidades que mueven al ser humano. El deseo de libertad e independencia de una adolescente que busca trabajo se solapa con la trágica soledad de una mujer que acaba de perder a su marido.

Rosa Montero subtitula su único volumen de relatos, *Amantes y enemigos* (1998), como cuentos de parejas, sorprendida ella misma de su unidad temática. Ha reunido algunos ya muy conocidos, "Paulo Pumilio", y otros aparecidos a lo largo de trece años en las páginas de *El País* y en diversas revistas. Sórdidos o grotescos son los adjetivos adecuados para algunos relatos. Uno de los inéditos, "Amor ciego", cierra el libro. No se trata de una pareja, sino más bien de un triángulo a través del cual la protagonista logra recuperar su autoestima, hasta entonces perdida. El marido ciego, testigo invidente de los encuentros amorosos de su mujer con el amante, se convierte en acicate del deseo de ambos, efecto que en último término parece mejorar las relaciones matrimoniales. El tono y el modo narrativo son el mejor acierto textual. El yo narrador deja escrita su historia: "supongo que algunos se reirán al leer esto" (Montero, 1998: 263), señala en la tercera línea, y constantemente se refiere y se adelanta a las conjeturas de los lectores. El tono irónico y mordaz anula cualquier tinte dramático de lo narrado.

En *Fátima de los naufragios* (1998) Lourdes Ortiz continúa en la línea ética y estética predominante de su narrativa. En el

que inicia la colección, Fátima, a quien el pueblo marinero ha calificado de "Moreneta", "Virgen de las pateras" o "Macarena", es la superviviente del naufragio de una patera en la que junto a otros hombres perdieron la vida su marido y su hijo de diez años. Durante cuatro años esta mujer ha permanecido en la playa desconsolada y desahuciada, esperando un milagro imposible. Es la voz colectiva del pueblo la que se deja oir en la narración, a modo de un magnífico coro que interpreta el silencio de la desconocida con quien lentamente se va solidarizando. Mohamed, el otro muchacho magrebí que logró salvar la vida, ayudará a reconstruir el rompecabezas que les supone la implacable presencia de esta mujer clavada en la arena. Se trata de un realismo testimonial que también está presente en "La piel de Marcelinda", donde el lenguaje chulesco y agresivo del narrador otorga perfecta verosimilitud y una atmósfera idónea a la historia trágica y romántica de "El Chano" y la joven prostituta Marcelinda que tiene como escenario la consabida Casa de Campo madrileña. "El vuelo de la mariposa" es un relato largo, el más extenso del volumen –más de 50 hojas–, iniciado en *medias res* donde el yo narrador da cuenta del giro espectacular ocurrido en su vida a raíz del encuentro con un desconocido, quien se cree portador de un destino fatal para todo aquél con quien se relaciona. La mirada irónica y humorística que prevalece en el cuento deja traslucir las diferentes perspectivas del ser humano ante los acontecimientos y cómo algunos sucesos obligan a tomar decisiones de otro modo postergadas o reprimidas.

El humor y la ironía son características fundamentales del realismo de Almudena Grandes en *Modelos de mujer* (1996), volumen donde la mujer es protagonista indiscutible. Al reflexionar sobre el conjunto, la autora ha comentado que si bien no fueron concebidos de modo unitario, sí existe entre todos ellos cierta unidad. Refiriéndose de manera concreta a algunos sostiene: "la mirada del amante modifica y determina la imagen que el ser amado obtiene de sí mismo" (Grandes, 1996: 14), tema que, según ella, ha estado presente en todas sus novelas. Confirmamos en todos los cuentos una temática confluente, centrada en las relaciones interpersonales: familiares, amorosas o profesionales. El que titula la colección sobresale por el contraste irónico entre

dos tipos de mujer muy actuales, donde la aparente vencedora, la bella, sucumbe derrotada por la intelectual y sólo es capaz de reconocerlo en su derrumbamiento. Posibles estereotipos que, sin embargo, se individualizan gracias a un lenguaje conciso y descriptivo con un fuerte tono humorístico. Algo semejante sucede con "Malena, una vida hervida". El molde formal y burocrático con el que se inicia la carta, eje estructural de la narración, no impide que el tono del relato se transforme con rapidez y adquiera un matiz desenfadado y burlón, subrayado constantemente por un lenguaje coloquial, que preludia el desenlace positivo.

Isabel-Clara Simó utiliza el humor con un potente sarcasmo en toda su narrativa, como se puede comprobar en *Historias perversas* (1992) y *Mujeres* (1998). En este último, dentro de una temática variada, protagonizada siempre por mujeres, sobresalen las relaciones entre parejas, entre madre e hijos –"Nike-air" es un brillante ejemplo del consumismo del hijo que la madre no duda en padecer– y el tema de la belleza como foco de atención femenina, denunciado con una ironía mordaz.

El cuento fantástico, tan practicado en los últimos años por diferentes autores, no ha sido muy cultivado por las escritoras; la única en hacerlo de forma constante es Cristina Fernández Cubas. En *El ángulo del horror* (1990) y *Con Agatha en Estambul* (1994) abandona los elementos sobrenaturales de sus anteriores historias para mostrar el horror y lo sorprendente de la vida cotidiana. "La mujer de verde" es un excelente ejemplo del género fantástico puro. Tanto en ésta como en sus otras narraciones lo fantástico conduce a profundas investigaciones psicológicas y planteamientos lingüísticos sobre las relaciones interpersonales y el conocimiento propio y de los demás[23].

Otra de las tendencias en auge en esta década y, sin embargo, poco ejercitada por las mujeres es la práctica del microrrelato. Es interesante destacar que en una colección reciente, *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos* (1998), entre 57 contribuciones sólo dos son de mujeres y su presencia resulta forzada pues

23. He estudiado algunos de estos cuentos en "La imagen de la mujer en dos narradoras españolas actuales").

ninguna de las dos autoras, Cristina Fernández Cubas y Pilar Pedraza, ha escrito de forma asidua microcuentos. En el sugerente prólogo a este libro, Enrique Anderson Imbert subraya que "Lo nuevo es poner el acento en el valor estético de la forma breve" y define los microrrelatos como "átomos con una compleja estructura interior, son mónadas leibnitzeanas llenas de intenciones, son espejitos en manos de Narcisos" (González, 1998:11). Concluye Anderson Imbert que "El microcuentista descubre el valor estético de una imagen incongruente, de una situación singular" (13). En este paradigma se sitúan los cuentos de Carmela Greciet, autora de un solo volumen, que ha creado su propia denominación, "Des-cuentos". Según ella: "un des-cuento es un relato brevísimo, con frecuencia urbano" en el que la historia se reduce "a lo estrictamente necesario para conseguir así su mayor efectividad" (Greciet, 1995: 9). Aplica con tino su teoría en algunas de estas micronarraciones, como "Bonellia y Viridis" historia impregnada de humor y con final sorpresivo, pues los amantes que la protagonizan son una especie de gusanos marinos con un dimorfismo sexual muy particular; o, con un tono dramático, la titulada "El baño", donde una adolescente de raza negra planeará un insólito procedimiento para conseguir el cambio de color de su piel. Otra autora destacada en el microrrelato es Julia Otxoa, con dos títulos aparecidos en la década de los noventa: *Kiskili-Káskala* (1994) y *Un león en la cocina* (1999)[24].

Angeles de Irisarri es la autora más sobresaliente dentro del subgénero histórico. Además de su reciente *Moras y cristianas* (1998), escrito en colaboración con Magdalena Lasala, en 1995 publicó *Siete cuentos históricos y siete que no lo son*. Los históricos resultan de sumo interés, pues recrea con lenguaje adecuado el ambiente y la atmósfera de la época. En "La visita del Príncipe de Gales" narra el episodio del viaje del príncipe Carlos para pedir en matrimonio a la infanta María, hija de Felipe IV. Si bien los hechos y personajes guardan fidelidad histórica, el interés del relato se concentra en las impresiones personales y en los sentimientos de la infanta que se sincera, a través de la carta que estructura el relato, con su hermana ya casada. "El hijo de María",

24. Analizamos su obra en el capítulo 11.

Premio Hucha de Plata 1990, se vale asimismo del género epistolar. Se trata de la correspondencia entre dos hermanas, nobles del norte de España, donde se desvela la desgracia de otra de ellas, sometida a numerosas vejaciones por su anciano esposo, recién fallecido, que no se resignaba a morir sin descendencia. Relato delator de la carencia de voz y derechos de la mujer en aquella época que, sin embargo, no prescinde de un tono humorístico.

En varios de los volúmenes mencionados se distingue una característica poética en la prosa, pero al hablar del cuento lírico es necesario referirse a Elena Santiago. En *Cuentos* (1997) ha agrupado gran parte de su producción. La soledad, la incomprensión y la muerte son constantes en el conjunto, a través de un lenguaje plagado de modulaciones sintácticas, reiteraciones anafóricas, símiles, metáforas, prosopopeyas y un ritmo que otorga cualidad lírica a esta escritura[25]. Una prosa modificada asimismo por un valor intrínsecamente poético se presenta en *El salario de seda* (1996), de Pilar Mañas.

Una mirada general al cuento escrito por mujeres permite destacar su heterogeneidad y variedad, como le ha sucedido al género a lo largo de la década. ¿Existen preferencias? Parece que sí, y algunas coinciden con las características que imperan en el cuento español actual. Prevalece una temática metaliteraria, psicológica, erótica y, de forma especial, de indagación en el mundo femenino, de interés en la situación de la mujer en la sociedad y en el mundo actual. El realismo ocupa un primer plano, sobre todo con matices intimistas, irónicos, grotescos y humorísticos. Al hablar de recursos, como hemos dejado entrever, se produce un resurgir del género epistolar que, al igual que el diario en ocasiones, sirve de molde estructural a numerosas narraciones y aporta una visión de mayor intimidad y verosimilitud. Por ello, es frecuente encontrar un discurso dominado por la primera persona narrativa que conlleva mayor libertad en la determinación de tiempos y espacios textuales. La tradición oral está presente, pero el procedimiento más utilizado y con excelentes resultados

25. Para más información, véase mi artículo "Elena Santiago o el cuento lírico" (1997).

es la ironía, que transforma cualquiera de los registros escogidos. En conclusión, las escritoras han sabido aprovechar con imaginación y maestría técnica la diversidad y riqueza que caracteriza al cuento de este final de siglo.

A modo de cronología[26]

1990

AGUADO, Neus, *Paciencia y barajar*, Barcelona, Tusquets.

AMAT, Nuria, *Amor Breve*, Barcelona, Muchnick.

BAQUEIRO RUIBAL, Graciela, *Pintura sobre agua*, Madrid, Exadra.

ESTÉVEZ, Carmen, ed., *Relatos eróticos escritos por mujeres,* Madrid, Castalia-Instituto de la mujer.

FÉRNANDEZ CUBAS, Cristina, *El ángulo del horror*, Barcelona, Tusquets.

MATUTE, Ana María, *La virgen de Antioquía y otros relatos*, Barcelona, Mondadori.

OBLIGADO, Clara, *Una mujer en la cama y otros relatos*, Madrid, Catriel.

POSADAS, Carmen, *Mi hermano Salvador y otras mentiras*, Barcelona, Seix Barral.

1991

AMAT, Nuria, *Monstruos*, Barcelona, Muchnick.

NAVALES, Ana María, *Cuentos de Bloomsbury*, Barcelona, Edhasa.

RIERA, Carmen, *Contra el amor en compañía y otros relatos*, Barcelona, Destino.

ROSETTI, Ana, *Alevosías*, Barcelona, Tusquets.

26. No es una cronología exhaustiva. Se han incluido algunas antologías generales en las que aparecen escritoras.

1992

AA.VV. *Antología de la narrativa breve vasca actual,* selección y prólogo de Pedro de Miguel y Jose Luis González, Pamplona, Hierbaola.

NAVALES, Ana María, *Zacarías*, *Rey*, Huelva, Diputación provincial de Huelva.

POTTECHER, Beatriz, *Vete como se va mi cuerpo*, Barcelona, Lumen.

SIMÓ, Isabel-Clara, *Historias perversas*, trad. de Marcelo Cohen y Maru Fernández de Villavicencio, Barcelona, Península.

1993

AA.VV. *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española*, prólogo de Santos Sanz Villanueva, Pamplona, Hierbaola.

ENCINAR, Ángeles y Anthony Percival, eds., *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra.

GONZÁLEZ DE TORO, Victoria, *Al hilo de nuestro tiempo*, Granada, Santa Rita.

IRISARRI, Ángeles de, *Trece días de invierno y otros cuentos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

ORRIOLS AROCAS, Lucía, *Los gritos de los peces* (Premio de Narrativa Camilo José Cela), Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara.

PUÉRTOLAS, Soledad, *La corriente del Golfo*, Barcelona, Anagrama.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, ed. *Relatos de novelistas españolas*, Madrid, Castalia, 1939-1969.

RUANO FERNÁNDEZ-HONTORIA, María Francisca, *Cuentos de Portugal*, Badajoz, Universitas.

VALLS, Fernando, ed., *Son cuentos. Antología del relato breve español*, Madrid, Espasa Calpe, 1975-1993.

1994

ALVAREZ REINARES, *Cristina, Amor a toda máquina y otros cuentos*, Zaragoza, Yalde.

DOLÓN, María Manuela, *Las raíces y otros relatos*, Madrid, Torremozas.

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina, *Con Agatha en Estambul*, Barcelona, Tusquets.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama.

OBLIGADO, Clara, ed. *Album de cuentos: antología de nuevos narradores*, Madrid, Catriel.

OTXOA, Julia, *Kískili-Káskala*, Madrid, Vosa.

SAINT-MARTÍN, Carmela, *Cruel Venecia y otros cuentos*, José Luis Martín Nogales, ed., Pamplona, Gobierno de Navarra.

VALDIVIESO, Beatriz, *Cuentos vertiginosos*, Madrid, Anaya & Mario Muchnick.

1995

ABAD, Mercedes, *Soplando al viento*, Barcelona, Tusquets.

ALBORG, Concha, *Una noche en casa*, Madrid, Huerga & Fierro.

ALVAREZ DE MIRANDA, Sarah, *El vecino de Heaton Square y otros cuentos*, Oviedo, Trabe.

BARANDA, Nieves, ed., *Narrativa popular de la Edad Media*, Madrid, Akal.

DEL RÍO, Isabel, *La duda y otros apuntes para escribir una colección de relatos*, Barcelona, Tusquets.

EMPAYTAZ, Dionisia, *Cuentos, fábulas y demás poemas,* Barcelona, Balmes.

ENCINAR, Angeles, ed., *Cuentos de este siglo. Treinta narradoras españolas contemporáneas*, Barcelona, Lumen.

GALLARDO DE ALVAREZ, Isabel, *Cuentos de resolana,* Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz.

GÓMEZ OJEA, Carmen, *La luna del oeste*, Barcelona, Destino.

GRECIET, Carmela, *Des-cuentos y otros cuentos*, Oviedo, Trabe.

IRISARRI, Angeles de, *Siete cuentos históricos y siete que no lo son*, Zaragoza, Zócalo.

MAYORAL, Marina, *Querida amiga*, Galaxia, Vigo.

MONMENEU, Paula, *La puerta de la calle*, Madrid, Talasa.

NAVALES, Ana María, *Tres mujeres*, Madrid, Huerga & Fierro.

SÁEZ ANGULO, Julia, *Amigas de Judit*, Madrid, Libertarias/Prodhufi.

SANTOS, Care, *Cuentos cítricos*, Madrid, Libertarias.

ZAMORA, Josefina, *La mirada infinita: relatos*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes.

1996

FERRÍN, Ana María, *Crónicas del arco iris: relatos de camping*, Madrid, Huerga & Fierro.

FREIXAS, Laura, ed., *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.

GARCÍA HALOS, Amparo, *Relatos*, Barcelona, Ninfa.

GARCÍA MORALES, Adelaida, *Mujeres solas*, Barcelona, Plaza & Janés.

GÓMEZ DE LA SERNA, Susana, *Viaje por una terraza y otros relatos*, Madrid, Fundación de los Ferrocarriles Españoles.

GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets.

HUERTAS, Begoña, *A tragos*, Madrid, Debate.

LÓPEZ SARASÚA, Concha, *La daga turca y otros relatos mediterráneos*, Alicante, Cálamo.

MAÑAS, Pilar, *El salario de seda*, Granada, Diputación Provincial de Granada.

MENDIETA QUINTANA, Esperanza, *Roto y descosido y otros relatos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

NAVARRETE, Pilar, *Quebranto y otros relatos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

PIERNA, Milagros, *Mitologías: relato*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara.

REGÁS, Rosa, *Pobre corazón*, Barcelona, Destino.

SANTOS, Care, *Intemperie*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey.

SORIANO, Elena, *Tres sueños y otros cuentos*, Madrid, Huerga & Fierro.

TUSQUETS, Esther, *La niña lunática y otros cuentos*, Barcelona, Lumen.

1997

AA.VV., *Páginas amarillas*, estudio de Sabas Martín, Madrid, Lengua de Trapo.

COMPANY, Flavia, *Viajes subterráneos*, trad. de Ignacio Navau, Vitoria, Bassarai.

GALÁN QUINTANILLA, María Antonia, *Barrizuelo, 22: relatos de Montánchez*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

GONZÁLEZ GIL, María Dolores, *Los relatos castellanos de las Cantigas de Alfonso X*, Sevilla, Padilla.

JANÉS, Clara, *Espejos de agua*, Vitoria, Bassarai.

LOBO, Visitación, *El atentado y otros relatos*, Madrid, Libertarias/ Prodhufi.

MENCOS, Isidra, *Juego de voces*, Austin, Navegante.

PÉREZ SOLER, Concepción, *Relatos*, Armilla, Proyecto Sur de Ediciones.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, ed., *Narrativa breve del siglo XX*, Barcelona, Hermes.

ROSSETTI, Ana, *Una mano de santos*, Madrid, Siruela.

SANTIAGO, Elena, *Cuentos*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

1998

ALTAMIRA, Pilar, *Relatos de tierra adentro*, Madrid, Huerga & Fierro.

BENGOA, María, *A París en globo*, Madrid, Huerga & Fierro.

ENCINAR, Angeles, ed., *Historias de detectives*, Barcelona, Lumen.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Elena, *Cuentos*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura.

FÉRNADEZ MORENO, Amalia y Miryam Romero Fernández, *Relatos del viejo Madrid*, Madrid, La Librería.

GARCÍA URIBELARREA, Susana, *Ojos de torero y otros relatos de toros*, Madrid, Olalla.

GÓMEZ LÓPEZ, Nieves, *Cuentos de transmisión oral del poniente almeriense*, Roquetas de Mar, Ayuntamiento de Roquetas de Mar.

IRISARRI, Angeles de y Magdalena Lasala, *Moras y cristianas*, Barcelona, Emecé.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio y Fernando Valls, ed., *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama.

MAYORAL, Marina, *Recuerda, cuerpo*, Madrid, Alfaguara.

MERINO, José María, ed., *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano*, Madrid, Alfaguara.

MONMANY, Mercedes, ed., *Vidas de mujeres*, Madrid, Alianza.

MONTERO, Rosa, *Amantes y enemigos*, Madrid, Alfaguara.

MONTERO DE ESPINOSA, María, *Relatos de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros.

ORTÍZ, Lourdes, *Fátima de los naufragios*, Barcelona, Planeta.

PUÉRTOLAS, Soledad, *Gente que vino a mi boda*, Barcelona, Anagrama.

SÁEZ ANGULO, Julia, *Soñadores y vencidos*, Madrid, Fur Printing Ediciones.

SIMÓ, Isabel-Clara, *Mujeres*, Javier Pérez Escohotado, trad., Alfaguara, Madrid.

RODRIGUEZ SILVERA, María Josefa, *Cuentos canarios*, La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria.

1999

AA.VV., *Mujeres al alba*, Madrid, Alfaguara.

AA.VV., *After hours*, coordinación Javier Calvo, Barcelona, Mondadori.

AA.VV., *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona, Tusquets.

DOLÓN, María Manuela, *27 historias*, Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes

ETXEBARRÍA, Lucía, *Nosotras que no somos como las demás*, Barcelona, Destino.

IRISARRI, Angeles de, *La cacería maldita*, Barcelona, De Bolsillo.

OTXOA, Julia, *Un león en la cocina*, Zaragoza, Prames.

PEREDA, Rosa María, *Tres cuentos inmorales*, Santander, Límite.

PORTOCARRERO, Elena, *La serpiente en la ciudad*, Madrid, Huerga & Fierro.

SALABERT, Juana, *Aire nada más,* Barcelona, Plaza y Janés.

SANTOS, Care, *Ciertos testimonios*, Caracas, Memorias de Altagracia.

SÁNCHEZ-ANDRADE, Cristina, *Las lagartijas huelen a hierba*, Madrid, Lengua de Trapo.

ZABALBEASCO, Anatxu, *Lo que piensan los perros*, Cáceres, Editora Regional de Extremadura.

Bibliografía

ABAD, Mercedes, "Ideogramas húmedos", en AA.VV., *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona, Tusquets, 1999, 51-58.

AMAT, Nuria, *Amor breve*, Barcelona, Muchnick, 1990.

BOVES NAVES, María del Carmen, "La novela y la poética femenina", *Signa 3*, (1994), 9-56.

BUCKLEY, Ramón, *La doble transición. Política y literatura en la España de los setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.

ENCINAR, Ángeles, "Elena Santiago o el cuento lírico", *Foro hispánico* 11, (1997), 73-82.

——, "La imagen de la mujer en dos narradoras españolas actuales", *Lucanor 15*, (1998), 67-77.

FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature, An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

GONZÁLEZ, José Luis, *Dos veces cuento, Antología de microrrelatos*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.

GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets, 1996.

GRECIET, Carmela, *Des-cuentos y otros cuentos*, Oviedo, Trabe, 1995.

HUERTAS, Begoña, *A tragos*, Madrid, Debate, 1996.

LUSCHER, Robert M, "The Short Story Sequence: An Open Book", en S. Lohafer y J. E. Clarey, eds., *Short Story at a Crossroads*, Baton Rouge y Londres, Louisiana State University, 1989, 148-167.

MARTÍN NOGALES, José Luis, "El cuento español actual. Autores y tendencias", *Lucanor* 11, (1994), 43-65.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio y VALLS, Fernando, *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998.

MONTERO, Rosa, *Amantes y enemigos*, Madrid, Alfaguara, 1998.

NAVAJAS, Gonzalo, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.

RIERA, Carme, *Contra el amor en compañía y otros relatos*, Barcelona, Destino, 1991.

SANTOS, Care, *Intemperie*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1996.

De realidades, ficciones y mundos fantásticos

3

El feminismo precursor de Carmen Martín Gaite

En su prólogo a la edición de *Cuentos completos*, escrito en 1978, Carmen Martín Gaite señala que hubiera sido apropiado titular al conjunto como "Cuentos de mujeres", dado que la mayoría de los personajes son mujeres unidas por características comunes (8-9). Aunque la autora indica que estos cuentos corresponden a un momento histórico-cultural de España en el que apenas se producen reivindicaciones feministas, existe en ellos la voluntad de reflejar la insatisfacción de las protagonistas con su propia vida, su ambivalencia de sentimientos y la búsqueda de algo que les permita sentirse satisfechas de sí mismas, en otras palabras, la búsqueda, casi siempre malograda, de su propia identidad. Carmen Martín Gaite repite esta temática, con enfoques y perspectivas diversas, desde sus primeras narraciones aparecidas en los años cincuenta hasta las más recientes de la década de los setenta[27]. Analizaremos cuatro relatos publicados a lo largo de casi dos décadas: "Lo que queda enterrado" (1958), "Las ataduras" (1959), "Tarde de tedio" (1970) y "Retirada" (1974), en los que se recoge esta temática. Comprobaremos cómo, conforme a las teorías de Judith Butler, la repetición de mujeres protagonistas que no se identifican con la identidad de género establecida por la sociedad proporciona oportunidades críticas para exponer los límites de ésta y hace posible la subversión de la "matrix of intelligibility" respecto a la identidad de género (1990: 17). En este sentido, estos cuentos son una prueba fehaciente del feminismo anticipado de nuestra autora, dato relevante, pues en la época en que estas narraciones se publican la situación de la mujer española en la sociedad es de grandes restricciones. Sobre este aspecto

27. Joan Lipman Brown estudió y clasificó de modo general los cuentos de la autora en tres períodos: temprano (1953-1954), intermedio (1956-1962), y último (a partir de 1970), (1983: 38).

señala Rosa Montero que los avances culturales y sociales alcanzados por las mujeres en Europa desde la Segunda Guerra Mundial durante un período de cincuenta años, se producen en España en tan solo dos décadas, de 1975 a 1995, creando una situación muy especial respecto a la adaptación de la mujer y de la sociedad a todos estos cambios[28]. Incluso se refiere al hecho de que las escritoras que publican a finales de los setenta han tenido como base los esfuerzos realizados, a través de un realismo feminista o femenino, por escritoras precedentes, como Carmen Martín Gaite (1995: 383-384).

Pese a ello, y como es bien sabido, la mayoría de las escritoras españolas rechaza la consideración de su obra en un marco de literatura feminista. La misma Rosa Montero se manifestaba de forma contradictoria en unas declaraciones:

> Yo me considero feminista, o por mejor decir antisexista, porque la palabra feminismo tiene un contenido semántico equívoco [...] Ahora bien, el hecho de considerarme feminista no implica que mis libros lo sean. Quiero decir que detesto la narrativa militante y utilitaria. Aborrezco las novelas feministas, ecologistas o pacifistas (aunque como ciudadana yo me considere ecologista, feminista y pacifista) porque creo que traicionan la sustancia de lo que una novela debe ser ("Escritura de mujer" <www.clubcultura.com>).

Tampoco Carmen Martín Gaite se sentía a gusto con el adjetivo feminista asociado a su obra. En sus ensayos sobre la evolución de la situación de la mujer o sobre el denominado discurso femenino, su posición fue siempre ambivalente o de desconfianza frente a las nuevas tendencias[29]. Su escepticismo o rechazo queda patente en el comienzo de su conocido artículo "Las mujeres

28. Remito al excelente estudio de Inés Alberdi, *La nueva familia española*, donde, desde una perspectiva eminentemente sociológica, se analiza la evolución del papel de la mujer española en los últimos años y su repercusión en toda la sociedad.

29. Constance A. Sullivan se ha referido a este hecho al estudiar los ensayos de la autora afirmando: "Some related questions are the degree to which the author genders her essayistic voice as female and the dynamics of the social and literary context that might explain the increasingly clear feminism of

liberadas": "Como reacción al papel pasivo e inmanente que la Historia ha venido asignando a las mujeres en la representación matrimonial, se asiste en nuestros días a una rebelión indiscriminada que, como todas las falsas revoluciones, se caracteriza por atender más a la retórica de los 'slogans' revolucionarios y a estar al corriente de su jerga que a operar en terreno adecuado e intrínseco a la cuestión" (1973: 95).

Estas objeciones no impiden que la crítica haya destacado de forma unánime la huella y la perspectiva feminista en la obra de la escritora. Phyllis Zatlin lo hace de manera rotunda en un estudio pionero: "There is no doubt that Martín Gaite is a feminist writer, fully conscious of women's restricted role in society and of the problems that role poses for the individual who wishes to develop hersef fully as a person" (1977: 324-325). En sentido parecido se manifiesta Elizabeth Espadas sobre *Las ataduras* y destaca las preocupaciones femeninas de su contenido temático, aunque aparezcan en un marco social más general (1978: 6-7).

"Lo que queda enterrado" es el primer relato que estudiamos. Escrito a finales de los cincuenta e incorporado al conjunto de *Las ataduras* en 1960, preludia el individualismo y la subjetividad de los años siguientes. La narración se centra en la figura de una mujer, María, afectada por la reciente muerte de su hijita y con grandes problemas de incomunicación e incomprensión con su marido. Si bien éste es el conflicto más obvio que se planteará en toda la historia, intensificado por la falta de entusiasmo del esposo ante el nuevo embarazo, importa resaltar la representación de una mujer insatisfecha, que no se identifica con su vida y se siente en un terreno ambiguo, de malestar: "Me empezaba a quejar de soledad, de cualquier cosa, ya no recuerdo. Todo lo mezclaba: iba formando un alud confuso con mis palabras y bajo él me sentía aplastada e indefensa" (1989: 113). Si la propia voz narradora, en la rememoración de los hechos, es consciente de esa desazón, resulta más interesante que ponga de manifiesto, a través de las palabras de su marido, el inconformismo con su

her essays, while she continues to reject the label of 'feminist' to describe them" (1993: 42).

situación actual y su forma de ser en ese momento, consecuencia sin duda de no encontrar su lugar como persona: "-No se sabe qué hacer contigo mujer, qué palabra decirte –se dolía Lorenzo–. Contrólate, por Dios. No hay derecho a ser así, como tú eres *ahora* (el énfasis es mío), a estarte compadeciendo y analizando durante todo el día. Lee, busca un quehacer, no sé [...] No puedes estar viviendo en función de mí; tú tienes tu propia vida. Te la estás deshaciendo y amargando" (113).

La palabra ahora tiene una significación primordial, de ahí mi énfasis, ya que se centra en el momento actual frente a un pasado no tan lejano. Aunque la muerte de la hija agrave la situación de desesperanza, es probable que la protagonista tuviera otras expectativas sobre la vida en común, con anterioridad se ha referido a la hilaridad que le producían las imágenes convencionales de los matrimonios de los chistes y ha mencionado, asimismo, el hecho de que Lorenzo regrese siempre cansado del trabajo y no quiera dialogar con ella. La lectura, una de sus aficiones, no tiene en este momento el suficiente incentivo. Además de esto, poco más adelante, la narradora rechaza con firmeza la figura de su hermana que representa a la mujer tradicional, replegada de manera exclusiva al mundo de la casa y de las tareas domésticas junto al cuidado de los niños, faceta, la de madre, que parece haberla inclinado aún más hacia una vida rutinaria e insensible que la protagonista no puede soportar: "Cuando colgaba el teléfono, después de hablar con mi hermana, tenía la lengua pastosa como si fuera a vomitar, y me aburrían el doble que antes los problemas de la polilla y similares" (115). La hermana responde a la imagen de mujer que María no quiere ser, que expulsa (de ahí el término vomitar) de sí misma. Estancada en una laguna de abulia e indecisión, reducida al acontecer diario de la vida de su marido, la narradora se refugia en sueños e ilusiones pasajeras y se identifica con las otras mujeres solitarias que descubre a su alrededor; en primer lugar, con la joven acodada en la ventana enfrente de su casa; en segundo, con la chica a quien se le acaba de morir el padre y sus familiares la tratan sin ninguna piedad. Sólo en un momento de decisión efímera, es consciente de que debe actuar para cambiar su vida: "Entonces me asaltó una furia especial, un deseo de salir, de rasgar, de librarme de todo" (124).

El viaje a Cercedilla se convierte en ese escape necesario y en un período de libertad e independencia donde recupera su alegría y seguridad ("¡no acordarme de nadie ni de nada, salirme del tiempo!" 125). Sin embargo, se trata de un paréntesis, el regreso a Madrid se vive como un ahogo y de nuevo tiene que enfrentarse a la realidad adversa de su vida. Interesa subrayar que en la conclusión textual se cuestiona nuevamente por el marido, como si la mujer no pudiera hacer tal propuesta pero sí resultara obvia desde otra perspectiva, la conducta anómala o extraña de la mujer y la posibilidad de la separación: "Si no estuviéramos esperando un hijo, te diría que no volvieras conmigo, si es que te has cansado de estar en mi compañía, como parece. También esto lo he pensado muy seriamente esta tarde, porque me agobia, me desespera, verte como te veo. Y no poder hacer nada por tí" (131). La incredulidad femenina ante semejante alternativa se resuelve de un modo tradicional, buscando salida y refugio en el deseo imperante de maternidad, que parece capaz de apaciguar, al menos momentáneamente, cualquier otra insatisfacción.

El anhelo final de la protagonista –radical y obsesivo– de que la nueva criatura sea un varón y no una niña, porque "las niñas sufren más" (134), no deja duda en el lector del rechazo total que la narradora hace del papel impuesto o asignado a la mujer en la sociedad de su tiempo. La yuxtaposición de este deseo, expresado en el diálogo con su marido, a la breve escena donde unas niñas del vecindario juegan a las casitas, pintando en el suelo las dependencias de una casa, y sus dibujos son pisoteados involuntariamente por los personajes, fortalece la impresión de renuncia al sexo femenino, al ciclo de la vida al que la mujer se encuentra sometida desde la niñez.

El título del relato, "Lo que queda enterrado", tiene una pluralidad semántica. No se refiere con exclusividad a la niña que ha quedado enterrada en el tiempo anterior a la enunciación narrativa, ni a los sentimientos que tan trágico suceso trae consigo y que la pareja no es capaz de asumir y afrontar en sus conversaciones diarias, también hace referencia a todas las ilusiones, esperanzas, proyectos e ideas que María como mujer, y además casada, dejó enterrados en los últimos tiempos. La excursión dominical

en solitario la vive, por eso, como un escape del espacio físico y psíquico al que se ve limitada, allí se vuelve de nuevo ella misma, libre ("No me puedo explicar cómo se me pasó el día tan de prisa […] Me gustaba estar allí" 126), sin embargo, en el viaje de regreso empieza a ser consciente de sus ataduras. Importa subrayar también que la frase que titula el cuento tiene una significación poderosa para la autora, pues se repite, casi de forma idéntica, y se enfatiza su sentido en su novela inconclusa, *Los parentescos*. Al final del primer capítulo, el protagonista-narrador afirma: "Que tampoco importa la boda en sí misma, sino por lo que que vino luego. Y también por lo que había enterrado antes, que no es poco" (2001: 40).

La teoría de Judith Butler sobre la identidad y el sexo ayuda a comprender la situación y las vivencias de la protagonista de este relato. Según Butler, la "coherencia" y la "continuidad" de la "persona" no son características lógicas o analíticas del ser persona, más bien son normas de inteligibilidad instituidas y mantenidas socialmente. La identidad se asegura a través de los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad; la verdadera noción de "persona" se cuestiona cuando aparecen individuos "incoherentes" o "discontinuos" que parecen ser personas pero que no se corresponden con las normas de género de inteligibilidad cultural por las que se define a las personas (1990: 17). María puede ser vista en el cuento como esa mujer de conducta incoherente y discontinua, que no se conforma con ser ama de casa ni madre potencial resignada, muy por el contrario, rehuye la imagen especular de mujer "coherente" que su hermana refleja. Tampoco se amolda a la vida rutinaria y estereotípica de los matrimonios. En ambos casos, su conducta como mujer no se corresponde con lo establecido socialmente. Por ello su esposo, al final del relato, le afea su falta de seriedad y la reprende porque no ha aprendido a comportarse como se espera que lo haga, llegando al extremo de plantearle la separación, opción infrecuente en aquellos años.

Carmen Martín Gaite incluyó "Tarde de tedio" al final de los ensayos que conformaron *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* en su primera edición y justificaba su inclusión,

aunque se la pudiera juzgar inapropiada, "como un remate muy adecuado a las consideraciones acerca de la desazón femenina que sirven de tema a los escritos que le preceden" (1973: 8). Su juicio enfatiza la estrecha relación que existe entre las diferentes manifestaciones de su obra y la difuminación de fronteras entre los géneros que adopta[30]. En efecto, los tres últimos ensayos y el cuento tienen una temática en común, presente asimismo en relatos anteriores y posteriores como los que aquí se enfocan.

"Tarde de tedio" lo escribió doce años después de "Lo que queda enterrado", pero se pueden ver en él similitudes importantes con éste. A diferencia de la narración anterior, aquí se presenta a una mujer de cuarenta años, con una posición social acomodada –tiene asistenta y criada–, casada con un ginecólogo de éxito y con dos hijos. Sin embargo, su situación resulta semejante a la de María del otro cuento. También en este caso aparecen los nervios (subrayados por su marido) como síntoma o rasgo psicológico que exterioriza la insatisfacción personal de la protagonista, nervios que el esposo es incapaz de relacionar con la vida personal de la mujer, pues opina que tiene todas sus necesidades cubiertas. La vivencia del hogar como un espacio deprimente se expone desde el inicio. La protagonista se encuentra tumbada en la cama y no ve ningún aliciente en la propuesta de acompañar a sus hijos al cine quienes, por su parte, no conceden ningún crédito al dolor de cabeza puesto como excusa, ya que la continua respuesta de "otro día" ofrecida por la madre no les sirve de consuelo. La postura de la madre, rotunda e intransigente, "¡Ay que pesadez de niños! [...] ¡Dejadme en paz!" (1989: 150-151), deja traslucir su propia frustración. Poco más adelante, la soledad obtenida con la marcha de los niños no disipa su desagrado, y las posibles actividades desplegadas ante sus ojos: ordenar la ropa (también María se enfrentaba en el otro relato a esa tarea),

30. A este hecho se han referido numerosos estudiosos de su obra, por ejemplo, Constance A. Sullivan, en el estudio ya referido, y Emilie L. Bergmann en "Narrative Theory in the Mother Tongue" (1998).

solucionar el problema de la gotera o dormir no sirven sino para hacerla consciente de una existencia carente de sentido:

> Dormir sería, desde luego, una solución, ese vicio rutinario y seguro sería deseo postizo acariciado sin deleite ni alegría, en nombre solamente de los objetivos secundarios, como podrían ser en este caso los de dejar de ver el techo y de imaginar el posible pintor que hará sacar todos los trastos al pasillo el día que por fin venga, o dejar de sentir ese revoltijo acuciante de ropas a los pies de la cama que evidencian un año transcurrido y sugieren proyectos para otro (151).

Como indica el título, el tedio invade la vida de la protagonista, esa tarde es un ejemplo más de la rutina donde está instalada, un círculo continuo en el que se repiten las salidas con los mismos amigos, las riñas con sus hijos y el convivir con su marido. Fuera de ese espacio opresor y de esas funciones de madre y esposa no existen otras metas para esta mujer. Carmen Martín Gaite reflexionaría con posterioridad, en uno de sus ensayos, sobre la gravedad que el problema del tedio suponía para el sexo femenino, refiriéndose al pensamiento de otra gran escritora, Concepción Arenal, y concluía que la causa estaba en "el desconocimiento de la mujer real, en la marginación a que la condenaban los modelos literarios" (1999: 46).

Isabel será capaz de vislumbrar dos posibilidades para romper el círculo vicioso del aburrimiento de esas horas: visitar a la modista o ir a la peluquería. Rechaza la primera opción pues reconoce que no la proporcionaría ningún alivio; por el contrario, en el segundo caso cree encontrar el incentivo necesario para salir del maleficio de la indecisión y el hastío, también de la imagen negativa que su propio ánimo le refleja en la luna del espejo de su habitación. La peluquería, espacio externo dominado por las mujeres, se convierte en refugio momentáneo donde se siente protegida y relegada de toda función, aunque en él se le hace patente su falta de identidad como individuo en el mundo, arrastrada siempre por las decisiones que otros están dispuestos a tomar por ella: "Llegar a este lugar es pudrirse en terreno sabido

y placentero, aquietar la conciencia, dejar de flotar entre diversas posibilidades, fijar por unas horas esa pompa de aire que es la propia imagen, soplada de acá para allá" (1989: 155).

Su falta de personalidad, de una imagen asumida como propia, se hace ostensible en numerosas ocasiones, no sólo en la reflexión anterior –tan ilustrativa– sino cada vez que piensa en el impacto que sus pequeñas decisiones, por ejemplo cortarse el pelo y darse mechas, pueden tener en la imagen que su marido tiene o quiere tener de ella. De hecho, al considerar los posibles reproches de éste, dirigidos con frecuencia a la comparación de su vida con la de otros individuos menos privilegiados, no duda en reconocer que también ella sufre y que la vida, de algún modo y en contra de su voluntad, se le va de las manos. La conclusión del relato refuerza esta idea. En primer lugar, fracasan sus expectativas de realizar aquella noche algo diferente de lo habitual. Su marido, al igual que el de María en el otro cuento, está cansado como consecuencia de su actividad laboral intensa y no quiere salir a divertirse. En segundo, el regreso a casa después del paréntesis de la peluquería lo vive como una experiencia negativa, significa la inevitable incorporación al eterno retorno de la rutina diaria de la que solo ha podido escaparse por breve tiempo. El camino de vuelta lo hace de forma lenta y perezosa, de modo similar a María, la otra protagonista, que sentía ahogo en el tren que le devolvía a su casa en Madrid, porque a fin de cuentas, piensa Isabel, "volver es lo peor" (158). Las ideas de Carmen Martín Gaite en su ensayo "La chica rara" son aplicables a los personajes de estos cuentos: "La casa y la familia se viven, en general, como trabas a este anhelo de pérdida de una identidad condicionada por normas represivas" (1999: 115).

La carencia de una vida profesional o de una actividad ajena al ámbito hogareño une a las protagonistas de estos relatos y es parte importante de su insatisfacción personal, puesto que no han aceptado el molde convencional inculcado de mujer, madre y ama de casa; y por otro lado, las responsabilidades que conlleva el mundo laboral, esfera inalcanzable para ellas, son en gran medida el origen del distanciamiento y aislamiento de sus respectivos esposos.

El interesante estudio de Butler es referencia apropiada al enfocar estos relatos, en él se afirma que "In a sense, all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; "agency", then, is to be located within the possibility of a variation of that repetition. If the rules governing signification not only restrict, but enable the assertion of alternative domains of cultural intelligibility [...] then it is only within the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible" (1990: 145). Estas ideas resultan iluminadoras en relación al tema que nos ocupa. La técnica y el modo de actuación de la autora en estas narraciones es, sin lugar a dudas, la repetición. Se trata de la repetición de un tipo de mujer que no se identifica con las normas establecidas por la cultura y la sociedad de su época. Se apunta en estas y en las otras historias, a una variación del rol impuesto a la mujer de ese tiempo. Ninguna de las dos está satisfecha consigo misma en su papel exclusivo de madre y esposa, ambas padecen de tedio y de un malestar impreciso, ligado a la incomunicación con sus parejas y a la verificación de que tienen unas vidas distintas a las que les hubiera gustado desarrollar. Los nervios y la incomprensión conyugal son pruebas certeras, pero también el deseo de apartarse de la realidad consciente. Por un lado, el dormir y los sueños proporcionan esa posibilidad de sumergirse en la inconsciencia; por otro, las huidas temporales –la excursión y la peluquería– se convierten en el logro de deseos parciales que apaciguan su ánimo de rebeldía. A través de estas imágenes repetidas de mujeres descontentas y frustradas, se va produciendo una subversión de la identidad impuesta a la mujer en aquellos años.

"Las ataduras" es uno de los relatos que mayor atención crítica ha recibido, no en vano la etimología y significación del sustantivo que lo titula ha servido de símbolo temático y conceptual aplicable a toda la obra de Martín Gaite, e incluso a su propia vida como declaraba en una ocasión: "[...] Por primera vez vivía completamente sola en un apartamento muy agradable [...], sin tener que dar cuentas a nadie de mi tiempo libre, que era mucho, ni sentirme interferida por requerimientos o problemas de seres humanos vinculados a mí. Y, sin embargo, los echaba de menos, porque la independencia siempre ha sido arma de dos filos

para la mujer" (1999: 26). En un interesante trabajo basado en las teorías de Simone de Beauvoir, Pilar de la Puente Samaniego estudia "Las ataduras" y subraya la contradictoria situación de la protagonista, que logra desprenderse de la dependencia paterna para caer atrapada en las redes del matrimonio (1994: 191)[31]. Siendo este uno de los temas sobresalientes, nos parece importante enfocar el cuento desde otra perspectiva; esta narración, a diferencia de las otras, presenta la posibilidad de una vía de libertad e independencia para la mujer: la educación, aunque el personaje fracase al no ser capaz de asumir esa alternativa, y desperdicie la opción de un futuro esperanzador.

Estructurado de modo dramático, en cinco escenas diferenciadas de forma gráfica y yuxtapuestas las dos primeras y las dos últimas, el constante diálogo y las direcciones casi escénicas del narrador omnisciente dejan ver al lector el contraste entre la vida actual de Alina y lo que se hubiera podido esperar de ella al observar su conducta audaz en la infancia. En el presente narrativo se repite el modelo de protagonista insatisfecha y descontenta con su papel en la vida. Al igual que María e Isabel, Alina padece de un estado de nervios y ella sí es capaz de relacionarlos de modo consciente y directo con la falta de libertad y con la frustración que experimenta al darse cuenta que no ha colmado las expectativas de sus padres, ni de ella misma, respecto a su futuro como mujer. Así, sin ningún temor, admite ante su marido la necesidad de independencia que tiene: "Tú me pones nerviosa, ¡tú! Tenerte que dar cuenta y explicaciones de mi humor a cada momento, no poderme escapar a estar sola ni cinco minutos" (1989: 97); para más adelante aceptar el sentimiento de fracaso que la embarga por haber permitido que sus padres fueran testigos de su realidad actual, muy diferente de la que todos habían forjado sobre ella: "Mis padres se han ido pensando que soy desgraciada, y sufro porque sé que ellos sufren pensando así. Ellos lo han visto de esa manera, y ya nunca podrán vivir tranquilos" (100); para concluir

31. Si bien la cuentística de Carmen Martín Gaite no había recibido tanta atención crítica como sus ensayos y novelas, en los últimos años –coincidiendo con el auge del género breve– han aparecido algunos estudios dedicados exclusivamente a sus cuentos.

que le resulta difícil aceptar la situación en la que se siente inmersa: "Que no estaré tranquila hasta que no me pueda ver un rato sola [...] que lo comprendas si puedes. Que ya no aguanto más aquí encerrada" (101).

A diferencia del entorno conyugal de las otras protagonistas, en este cuento el esposo sí desea establecer una comunicación y afrontar las causas de sus desavenencias, aunque su diálogo deja entrever la falta de un verdadero entendimiento y su incapacidad de profundizar en la raíz de los sentimientos que atormentan a Alina, tal y como lo demuestra en su conversación: "¿Crees que me voy a pasar toda la vida sufriendo tus misterios? Ahora ya te vuelves a aislar, a sentirte incomprendida, y me dejas aparte. Pero, ¿por qué sufres tú exactamente, que yo lo quiero saber?" (99). Estas palabras confirman que el malestar de la protagonista no se circunscribe a la reciente visita de sus padres, es obvio que está latente desde hace tiempo en su vida en común.

El tercer fragmento narrativo resulta fundamental para comprender el comportamiento de Alina y su infelicidad. El narrador deja clara la importancia de la figura paterna en la formación del carácter y la personalidad de la joven, él ha sido el principal impulsor de la independencia y autonomía de ésta, aunque no haya sabido controlar un exceso de celo paternal. Alina, a diferencia de las otras niñas de la aldea, tiene acceso a estudios superiores y esto se debe al interés de su padre, maestro de profesión, sabedor del valor y del privilegio que la cultura supone, pero también a su propia decisión ya que lo asume desde su adolescencia como una meta personal. Se da cuenta de que, a través del estudio, puede acceder a una vida distinta de la que su permanencia en aquel lugar y ambiente le posibilitarían. A semejanza de la protagonista de "Lo que queda enterrado", rechaza el papel tradicional reservado a las mujeres y aspira a tener un futuro diferente que le permita realizarse como persona: "Nunca había encontrado esta dificultad para comunicarse con ellas [las niñas] ni había sentido la vergüenza de ser distinta. Pero tampoco, como ahora, esta especie de regodeo por saber que ella estaba con el pie en otro sitio, que podría evadirse de este destino que la angustiaba" (122). Alina es consciente de su deseo de escapar

de ese mundo limitado y del estereotipo de mujer que le ofrece. No se identifica con la imagen que las jóvenes de su edad le reflejan, por el contrario, se siente seducida por el modo de vida de los varones conocidos, por los proyectos de emigración de su amigo Eloy y por las experiencias de vida universitaria referidas por el sobrino del dueño del Pazo. El mundo masculino encaja con mayor exactitud en el modelo que ella desea. Su padre y su abuelo, las dos figuras de mayor peso en su infancia, le llevan a esa conclusión al presentarle el mundo del hombre como un espacio de libertad y de mayor valor y prestigio ("Toma una taza de vino, como un hombre, con nosotros" 112; "Brava, hija, valiente, como un hombre" 116). La carencia de una identificación precisa con alguna de las dos esferas produce un sentimiento de ambivalencia y angustia en la protagonista. Martín Gaite expone en esta narración, con gran claridad, la difícil alternativa que se le planteaba a la mujer de aquellos años. La protagonista también es una chica rara, de identidad indefinida, que experimenta la necesidad de romper o transformar los roles atribuidos a cada sexo. Tal y como propone Judith Butler al enfocar la complejidad del término género y los límites de identificación, a través de la protagonista de este relato se sugiere que "multiple and coexisting identifications produce conflicts, convergences, and innovative dissonances within gender configurations which contest the fixity of masculine and femenine placements with respect to the paternal law" (1990: 67).

En la conclusión de esta tercera escena, la más extensa, el lector ha sido partícipe de la posibilidad de ruptura de Alina con el círculo de esclavitud doméstica reservado a su sexo, gracias a su ingreso en la universidad y a su propósito de hacer una carrera, y también del fracaso de esta tentativa, al verse forzada la protagonista a abandonar sus proyectos por un inesperado embarazo. La educación, único recurso que la conduciría al camino de liberación añorado y a la forja de una identidad distinta a la de la mayoría de las mujeres de su entorno, queda definitivamente clausurada y, para mayor ironía y patetismo, su nueva definición como persona le remitirá a la función convencional de madre anteriormente rechazada. La voz narrativa enfatiza y subraya con intención manifiesta el sentimiento de pérdida: "Así que Adelaida

no llegó a dar ni siquiera los exámenes de primero. Aquellos cursos que no llegaron a correr, toda la carrera de Alina, se quedó encerrada en los proyectos" (1989: 131).

La extrema brevedad de la escena cuarta puede tomarse, a modo de perfecto contrapunto, cómo símbolo del único escape accesible a esta mujer: unos minutos de libertad –de desahogo familiar– logrados a la fuerza y recluirse en el mundo de la imaginación y del engaño propio. Alina inventará una felicidad ficticia con la única finalidad de transmitir a sus padres un juicio opuesto al que hayan podido obtener después de su visita y al que, sin embargo, responde su forma de actuar en el presente. Su tristeza final y el recuerdo nostálgico de Eloy confirman la pérdida de aquella identidad perseguida, sólo alcanzada en el mundo de los sueños diurnos y en los proyectos compartidos con su padre, en el pasado, sobre su porvenir.

"Retirada", fechado en 1974, es uno de los últimos cuentos de la autora y, por ello, con una técnica narrativa más moderna e innovadora. Sin embargo, el foco temático tiene estrecha relación con los ya analizados. Más cercano a la publicación de "Tarde de tedio", guarda con él un evidente paralelismo en cuanto al fragmento temporal del que se ocupa, una tarde, y a la situación afrontada por la protagonista: el aburrimiento que le supone el cuidado de sus hijas[32]. La vida de esta mujer innominada, detalle significativo para pensar en una generalización, está presidida por la desesperanza y la derrota, y así se expone magistralmente en la apertura textual: "Algunas veces, volver del parque por la calle empinada, a sol depuesto, era como volver de una escaramuza inútil y totalmente exenta de grandeza, a la zaga de un ejército rebelde y descontento que se había alzado alevosamente con el mando, sentir barro y añicos las arengas triunfales" (1989: 159).

El mundo de la protagonista se reduce sin excepción a la esfera del hogar y a sus responsabilidades maternas. En las horas que transcurren durante la enunciación narrativa sólo hay cabida

32. María de los Ángeles Lluch Villalba, en su estudio temático y analítico sobre la totalidad de los cuentos de la autora, resalta esta similitud y los incluye a ambos en el grupo de "la rutina" (2000: 68).

para pensamientos relacionados con la casa –hacer la compra, preparar la cena y limpiar la vajilla– o con las hijas –el paseo al parque y los juegos. Al igual que en los otros relatos, se hace referencia a la incomprensión marital y, nuevamente, se subraya el contraste entre la vida de los dos cónyuges. El hombre vuelve cansado al hogar después de su actividad laboral, mientras que la mujer, excluida de la vida pública, ha estado en una situación de espera y el regreso del marido no implica un tiempo íntimo de comunicación o bienestar, por el contrario, se convierte en reflejo de su malestar: "Mujer, es que todos los días me cuentas lo mismo, que las niñas te aburren" (1989: 163).

La utilización de la parodia como técnica narrativa es muy acertada y produce mayor impacto. La salida de la mujer y sus dos hijas al parque se transforma en la expedición voluntaria y animosa de un ejército orgulloso de su estandarte, y el camino de vuelta a casa, horas más tarde, se describe, en la misma línea, como una auténtica derrota, la inevitable retirada militar. Importa subrayar que se haya elegido un ejército, corporación y profesión exclusiva de hombres en la España de aquella época, para representar a una mujer y sus dos hijas, tres personas del sexo femenino. Una inmediata lectura sugiere la perspectiva de que sólo a un nivel paródico la mujer tenía acceso a espacios dominados y controlados por el hombre. Como menciona Judith Butler, "Practices of parody can serve to reengage and reconsolidate the very distinction between a privileged and naturalized gender configuration and one that appears as derived, phantasmatic, and mimetic –a failed copy, as it were. And surely parody has been used to further a politics of despair, one which affirms a seemingly inevitable exclusion of marginal genders from the territory of the natural and the real" (1990: 146).

El uso del lenguaje militar para designar todos los acontecimientos y los sentimientos experimentados por la protagonista es un logro indiscutible y hacen al lector más consciente de la tragedia que vive esa mujer. La pérdida de ideales y la falta de toda fe o credo, impensable en un auténtico y buen ejército, se imponen y ella misma reflexiona en su extraña situación al observar a las otras mujeres que proyectan una imagen no deseada: "[...] desde

que vio a los otros jefes cotilleando al sol inmersos en la rutina de sus retaguardias, desde aquel mismo momento le empezó a bullir el prurito de la retirada" (1989: 161). Vale la pena hacer hincapié en el valor semántico de alguna de las palabras anteriores para evaluar la escena contemplada por el personaje. Cotilleando implica que consumen su tiempo, a falta de otra actividad más interesante, en transmitirse rumores o noticias sin importancia, en más de un caso con clara intención maliciosa y, según se indica, esta es la única opción que les libera de la monotonía derivada de su condición de individuos –soldados– subordinados a estar en un segundo plano, en la retaguardia[33]. La protagonista, que en un momento de exaltado optimismo había considerado su situación muy distinta de la de las otras, no puede por menos que rechazar la imagen ofrecida, con la que nunca ha llegado a identificarse, pero con la que mantiene evidente similitud.

A la parodia se superpone una actividad lúdica, el juego de palabras, cuya función es intentar devolver el control al personaje –a través del triunfo de la imaginación– y recuperar las esperanzas perdidas. No obstante, este juego también se volverá en su contra: la nueva estrategia no le proporcionará ni la recuperación de su autoestima ni el aliento necesario para continuar. El propio juego no hace sino "desenmascararla y deprimirla" (1989: 162), devolverle al espacio de desaliento y frustración donde se desarrolla su vida. El párrafo final confirma que la protagonista acepta y asume su derrota personal. La perspectiva paródica de una retirada militar ha sido un arma de incalculable potencia en el cuento para describir con acierto la desesperación de esta mujer.

Escritos en un período de dieciséis años, la considerable distancia temporal entre el primero y el último de estos relatos permite ver una evolución en la técnica narrativa, pero también sorprende constatar la unidad temática, la insistencia en presentar a mujeres protagonistas que afrontan problemas idénticos de incomunicación e insatisfacción con sus vidas. Las cuatro

33. En un magnífico relato de Esther Tusquets, "La conversión de la pequeña hereje", se hace referencia a la influencia de la iglesia que también relegaba a la mujer a ser "un ciudadano de segunda" (1996: 100).

protagonistas de estos cuentos se ven confinadas a vivir en el cuarto de atrás del mundo, en un espacio de exclusiva dedicación al hogar y a los hijos. Estas cuatro mujeres, casi sin saber cómo, se han encontrado representando unos papeles y una identidad de mujer que, en realidad, nunca habían deseado asumir; de ahí provienen sus contradicciones y conflictos internos, de ahí procede la frustración y depresión implantada en su existencia. Judith Butler señalaba que

> The critical task is rather, to locate strategies of subversive repetition enabled by those constructions, to affirm the local possibilities of intervention through participating in precisely those practices of repetition that constitute identity and, therefore, present the immanent possibility of contesting them [...] The task is [...] to repeat and, through a radical proliferation of gender, to displace the very gender norms that enable the repetition itself (1990: 149).

Carmen Martín Gaite conocía esa opción desde hace tiempo. La repetición de protagonistas frustradas y descontentas con la identidad atribuida es el objetivo de estas narraciones. La reiteración del modelo negativo permite, por tanto, el germen de la subversión, la toma de conciencia de que el cambio es necesario. La repetición de mujeres "incoherentes" en todos estos cuentos obliga a pensar en la búsqueda y creación de un espacio de "coherencia", obliga a reconocer el derecho de todo ser humano a asumir la identidad deseada. Sin duda, desde mediados del siglo XX, la autora intenta transmitir a sus lectores el pensamiento de muchas mujeres: no se puede estar en el mundo ni vivir desde la ventana.

Bibliografía

ALBERDI, Inés, *La nueva familia española*, Madrid, Taurus, 1999.

BERGMANN, Emilie L, "Narrative Theory in the Mother Tongue. Carmen Martín Gaite's *Desde la ventana* and *El cuento de nunca acabar*", en Kathleen M. Glenn and Mercedes Mazquiarán de Rodríguez, eds., *Spanish Women Writers and the Essay. Gender, Politics, and the Self*, Columbia and London, University of Missouri Press, 1998, 172-184.

BROWN, Joan Lipman, "Martín Gaite's Short Stories, 1953-1974: The Writer's Workshop", en Mirella Servodidio and Marcia L. Welles, eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in honor of Carmen Martín Gaite*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish & Spanish-American Studies, 1983, 37-48.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity*, New York, London, Routledge, 1990.

ESPADAS, Elizabeth, "The Short Fiction of Carmen Martín Gaite", *Letras femeninas* IV, 1 (1978), 3-19.

LLUCH VILLALBA, María de los Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaite*. *Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2000.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1989.

——, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

——, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo, 1973.

——, "Lo que queda enterrado", *El cuento español 1940-1980*, ed. de Óscar Barrero Pérez, Madrid, Castalia, 1989, 111-134.

——, *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2001.

MONTERO, Rosa, "The Silent Revolution: The Social and Cultural Advances of Women in Democratic Spain", en Helen Graham and Jo Labanyi, eds., *Spanish Cultural Studies. The Struggle for Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 1995, 381-385.

——, "Escritura de mujer",

<http://clubcultura.com/clubescritores/montero/escritura_mujer.htm>

PUENTE SAMANIEGO, Pilar de la, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaite*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994.

SULLIVAN, Constance A, "The Boundary-Crossing Essays of Carmen Martín Gaite,"en Ruth-Ellen Boether and Elizabeth Mittman, eds., *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, 41-56.

TUSQUETS, Esther, "La conversión de la pequeña hereje", en *La niña lunática y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1996, 88-100.

ZATLIN, Phyllis, "Carmen Martín Gaite, Feminist Autor", *Revista de estudios hispánicos*, XI, 3 (1977), 323-338.

4

Neutral Corner de Ignacio Aldecoa
Innovación y vanguardia

Neutral corner (1962) fue en su germen un libro de encargo que la editorial Lumen encomendó a Ignacio Aldecoa para la interesante colección "Palabra e Imagen", inaugurada un año antes con el volumen de Ana María Matute *Libro de juegos para los niños de los otros*. Esta colección, que continuó hasta el año 1985, combinaba textos y fotografías que dialogaban entre sí, sin estar subordinado un medio al otro, y sumaban fuerzas, impresiones y lenguajes. Participaron un buen número de autores destacados, entre ellos, además de los ya mencionados: Camilo José Cela, Miguel Delibes, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Juan Benet, Rafael Alberti y Alejo Carpentier[34]. Entre los fotógrafos estaban Jaime Buesas, Ramón Masats, Oriol Maspons, Enric Satué, Paolo Gasparini y otros[35].

Ramón Masats fue el fotógrafo que participó con Ignacio Aldecoa en *Neutral corner*[36] y, a pesar de la independencia de cada uno, fue orientado por él en alguna de sus tomas. El volumen recibió escasa atención crítica en el momento de su publicación e incluso hasta ahora, ya que aparecieron pocas reseñas y sólo

34. Sorprende que de los 19 sólo haya el nombre de una escritora, la que inició la serie: Ana María Matute.

35. La editorial La Fábrica se ha propuesto la recuperación de la colección en el año 2010, comenzando con la edición del volumen de Mario Vargas Llosa, *Los cachorros*.

36. Ramón Masats (Caldes de Montbui, 1931) es uno de los mejores fotógrafos de su generación y fue pionero en el ámbito del reportaje. Ha sido premio Nacional de Fotografía en 2004. Entre sus trabajos destacan, además de *Neutral Corner*, *Los Sanfermines* (1957-1961) y *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964). Este último también para la misma colección de Lumen con texto de Miguel Delibes.

lo volvió a editar la editorial Alfaguara en 1996[37]. De tantas reediciones que se han hecho de sus libros de cuentos, no se hizo ninguna de éste –con la excepción de la mencionada– y siempre se dejó al margen en las antologías de sus relatos[38], ni siquiera en las de los cuentos completos del autor, realizadas en primer lugar por Alicia Bleiberg y, posteriormente, por su mujer, Josefina Aldecoa[39]. Entre los estudiosos de su obra sí ha sido alabado, aunque no se le haya dedicado el análisis profundo que merece. Probablemente se deba a su difícil clasificación dado que, como afirmaba José Manuel Marrero Henríquez, posee "un carácter fragmentario y de exacerbada pluralidad genérica" (1997: 145). Si bien pensamos que se trata de un volumen de cuentos, es verdad que tiene un alto nivel lírico. A día de hoy, cuando parece haberse superado la rigidez de los estamentos genéricos, se habla con naturalidad de hibridación y se ha consolidado, por fin, el término microrrelato, nos parece que ésta sería su denominación correcta: un libro de microrrelatos. Por ello, afirmamos que Ignacio Aldecoa fue un escritor innovador y vanguardista (y no sólo por esta obra, obviamente, aunque ahora nos refiramos sólo a ella), porque a principios de la década de los sesenta hizo una incursión en este género que es ahora, en el siglo XXI, cuando alcanza reconocimiento.

Consideramos, por tanto, *Neutral corner* como un conjunto de microficciones[40]. José Luis Martín Nogales destaca la condensación como una de las características más importantes del libro y "el arte de sugerir" la principal técnica (1984: 60). Ambos rasgos son definitorios del microrrelato. El escritor Luis Mateo Díez, al reflexionar sobre este género, lo califica con una serie de adjetivos muy ilustrativos: suficiente, elíptico, sugestivo,

37. José R. Marra-López hizo una reseña conjunta de dos libros de la colección, el de Miguel Delibes, *La caza de la perdiz roja*, y el de Aldecoa, resaltando también la iniciativa de la editorial.

38. En *Maneras de vivir* sí incluimos, creemos que por primera vez en una antología, dos títulos: "El pensador" y "Avispas y hormigas".

39. En las editoriales Alianza y Alfaguara, respectivamente.

40. Utilizamos los términos microficción, microrrelato y microcuento como sinónimos.

sugerente y significativo (2008: 532). Todos pueden asociarse a los textos que componen este libro. También se ha reiterado la cualidad lírica de esta prosa de Aldecoa y en este sentido se remite, de nuevo, al microcuento, pues como ha notado David Lagmanovich: "[...] en la antología ideal del microrrelato, algunos textos tienen un comienzo en prosa pero luego se deslizan hacia el verso; y algunos, escritos indudablemente en prosa, cuando son leídos con determinada escansión y prestando atención a ciertos ritmos allí presentes, pueden sonar como composiciones poemáticas" (2008: 4). El mismo crítico en otro estudio llama la atención sobre el hecho de que muchos textos breves de autores anteriores, de principios del siglo XX y de raíz modernista, se aproximan claramente a los microrrelatos modernos (2005: 18).

Como el título sugiere, *Neutral corner* está dedicado al mundo del boxeo, un deporte o profesión que, igual que los toros, ejercía gran atractivo sobre el autor. En 1957 Aldecoa había publicado en el diario *Arriba* el extraordinario cuento "Young Sánchez", cuyo protagonista aspira a convertirse en boxeador profesional. Con frecuencia este mundo ha sido denostado por la sociedad; pero en el ámbito literario, otros escritores han sentido una fuerte inclinación por él y lo han demostrado con espléndidas narraciones. Entre otros, Francisco Ayala, con su cuento "El boxeador y un ángel", y Ernest Hemingway, muy admirado por nuestro autor, con su relato "Cincuenta de a mil". Actualmente, el pintor y escritor Eduardo Arroyo ha plasmado su fascinación por este deporte y por quienes lo practican. Buena muestra es su obra *Boxeo y literatura*. Su sintonía con Ignacio Aldecoa se transparenta en la siguiente afirmación: "Sumergirme dentro del boxeo, vivir concienzudamente sus ritos y tratar de contarlos, de narrarlos, es para mí una necesidad [...] Los boxeadores de quienes hablo son hombres pequeños [...] Frágiles y endebles" (1990: 63).

Neutral corner se compone de catorce microrrelatos que forman una totalidad: la narración de los preparativos del combate y el suceso mismo, desde la perspectiva del protagonista indiscutible, el boxeador. La voz narradora integra diferentes momentos: el entrenamiento, la descripción del escenario –el

ring–, la lucha, los pensamientos del boxeador, el descanso, las recomendaciones del entrenador, el sufrimiento del púgil durante el combate y al día siguiente e incluso el entierro del campeón con su correspondiente epitafio. Todo ello enmarcado por un inicio, el punto de vista del narrador-espectador –la esquina neutral–, y por una conclusión, la posterior crónica periodística.

El primer microrrelato funciona a modo de introducción. Establece el escenario y las reglas que dominan de forma expresa, o elíptica, el conjunto. "Luz de quirófano"[41] son las tres palabras del comienzo que hacen referencia a la necesaria concentración del foco visual, pero también a la imprescindible impasibilidad del observador. La voz narradora alerta al lector de la situación de los contendientes y del árbitro, de la distinta actitud de los dos púgiles, señalada por la situación de sus puños –relajados en el caso del campeón ("bostezantes") y expectantes en el candidato ("como dos águilas")–, del tiempo de lucha y de descanso y de sus padecimientos en la búsqueda del triunfo; y finaliza asegurando que la perspectiva narrativa, responsable de la crónica del espectáculo, debe situarse en "neutral corner": "Lo veré, lo veré. Evidentemente esta esquina es nuestro sitio". De este modo, la primera persona narrativa manifiesta su imparcialidad, como se sugería al principio. También en esta apertura ficcional aparecen de forma sucinta las características que predominarán en el estilo: la condensación, la metáfora, los símiles, el paralelismo y la elipsis.

Con el segundo título, "La ley del péndulo", y hasta el penúltimo, evitando los dos que conforman el preámbulo y la conclusión, se incluyen una serie de citas a modo de marcos narrativos, que ayudan a contextualizar el contenido y, como señala Miguel García-Posada, permiten "establecer un marco mítico, heroico, superior, para la aventura que aquí se cuenta" (1996). La que antecede a esta segunda microficción es del cronista deportivo Fernando Vadillo, paisano y conocido del escritor, y señala

41. *Neutral corner* no tiene números de páginas, pero la alusión a los títulos o a la numeración de cada una de estas ficciones resulta suficiente para la localización de las citas textuales.

tres características que debe adquirir el aspirante a boxeador profesional: fuerza, velocidad y pegada. Este trío, reiterado en la conclusión del relato, posibilitará al joven practicante la obtención de su meta: el dinero que le permita abandonar su condición de pobre. El péndulo del título es metáfora de los sacos presentes en el lugar del trabajo –la bodega de los estibadores– y en el gimnasio, y a través de él se percibe la oportunidad de cambio y se hace posible el salto del espacio real al mítico en la narración, sin olvidar que el movimiento pendular, "de saco a saco", está marcado por una inercia difícil de vencer.

La cita del "Canto de Victoria para el boxeador Glaukos de Karistos", recogida en "The King", sirve de molde estructural y de paradigma a este microrrelato que alienta a trabajar sin descanso al aspirante para convertirse en el rey que sueña ser. El coro de voces hace referencia a distintos triunfadores en las ciudades más importantes del mundo, aludidas a través de sus famosos ríos, que también podrán rendirse ante el futuro campeón. Para ello es necesario un continuo esfuerzo y el protagonista parece dispuesto a afrontarlo. El paralelismo de las frases iniciales y las anáforas en los diálogos ("¿Y ese muchacho…?, ¿Y ese chico…?, ¿Y ese tipo…?, Debes practicar…, Debes coger fondo…, Debes disciplinarte…") otorgan un carácter lírico a esta narrativa que parece organizarse a modo de brevísimo poema épico, con perfecta correspondencia entre el principio y el final.

De distinto tono son los versos del cantar XXXII de *Proverbios y Cantares* (*Nuevas Canciones)*, de Antonio Machado, que aparecen bajo el título del relato "El boxeador que perdió su sombra": "Camorrista, boxeador, zúrratelas con el viento". El halo heroico no se manifiesta tanto en esta ficción que, por el contrario, resalta el área oscura y tenebrosa que palpita en los entrenamientos o en el combate. El primer párrafo, a través de la aliteración, la anáfora y la cadencia, transmuta la función narrativa hacia un poderoso efecto lírico que haría posible la visualización de un poema de la siguiente forma:

> Cada taquilla del vestuario es una celda;
> cada celda un número carcelario,
> cinco lumbreras como el cinco de dados

y una sombra cautiva;
cada sombra una región de la esperanza
con su enemigo y señor.

Las sombras representan tanto a los jóvenes ilusionados como a sus contrincantes. Con esa compañera de fatigas deben practicar sus fórmulas de ataque y de defensa, por eso deben tener cautela, porque la sombra es "un callejón sin salida" y "devoradora de pájaros" al convertirse en su rival. El boxeador consciente de esta transformación, que ha hecho realidad esta imagen ausente, accede al precepto señalado por el poeta y emprende una lucha implacable con el viento, recompensa momentánea y quizá antesala de una futura victoria.

El título de "Break" y la cita del Eclesiastés que lo acompaña son significativos del contenido de esta microficción: el anhelado descanso, esos segundos de respiro que el protagonista ansía cuando las fuerzas le fallan. El lector es testigo a través de los cinco sentidos –la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto–, del debilitamiento del luchador. La epifanía se alcanza al comparar las sensaciones de la respiración del contrario en su cuello con las impresiones de sosiego de los recuerdos infantiles en el ámbito escolar. El abrazo buscado en su oponente consigue el efecto protector que le anticipa el resquicio de la pausa.

Al estudiar el cuento lírico, se ha subrayado que sus señales reveladoras son la transmisión, la concentración y el enriquecimiento del tema lírico con nuevas experiencias, la formación de bloques de experiencia dentro de la obra (Kántor, 1988: 277). Estos signos se manifiestan con claridad en los microrrelatos de *Neutral corner* y llaman poderosamente la atención en el comienzo de "El pensador". La primera línea (casi podría hablarse de verso), "De niño fue arquitecto de paisajes", condensa la multiplicidad de vivencias sentidas por el protagonista en su infancia, que se detallarán a continuación. En primer lugar, a través de impactantes metáforas, se enumeran las acciones para después especificar los lugares: la cama, la calle, la mesa y la escuela. El narrador define al personaje como "un creador". El cambio del pasado al presente se efectúa con un nuevo párrafo y en la actualidad se habla de él como "crisálida de campeón". La imagen tiene una poderosa

evocación del camino hacia la metamorfosis. El contraste entre el pensamiento y la acción se marca al final con el sucinto diálogo entre el boxeador y su manager que, irónicamente, le recomienda no pensar. En esta microficción se comprueba que el estilo de Ignacio Aldecoa extrema la yuxtaposición genérica, como indicaba José Manuel Marrero Henríquez, "para efectuar el movimiento semántico que Philip Wheelwright encuentra en la metáfora diafórica"[42] (1997: 173).

El predominio del diálogo en "El boxeador fanfarrón" contribuye a describir la personalidad de este tipo de púgil. Sus propias palabras, que le definen como un ser superficial, imbuido de agresividad y apariencia, junto a la preponderancia de un espacio narrativo, el bar, que no es el lugar más adecuado para un deportista, reflejan perfectamente su actitud profesional. Su victoria instantánea por K.O se banaliza y en la conclusión el narrador omnisciente se vale de una paradoja ilustrativa: "[...] habló durante más de una hora de cómo había sido el combate que no había sido".

Contrasta el tono de esta minificción con el de la siguiente, "Jaculatorias", donde un yo narrador se encomienda con humildad mediante la oración –elemento de fuerte distorsión por el contexto en que se sitúa– para conseguir ánimo y protección en las distintas fases de un combate. La anáfora y el paralelismo constructivo, con una sucesión de posibles escenas y sus correspondientes estados de ánimo, ponen de manifiesto el atributo poético de esta prosa y permite testimoniar, como sugería Eileen Baldeshwiler en su estudio sobre el cuento lírico, que hay nuevos modelos de organización de una historia, entre ellos el girar alrededor de un dilema central o de un conjunto de emociones, o la captación de un sentimiento intenso o de una percepción que conlleva su propio significado (1994: 234-235). Así se puede comprobar que todas las invocaciones del boxeador se concentran en los sentimientos de dolor y fracaso frente a la derrota, y en su firme deseo de sobreponerse.

42. Según la teoría de Wheelwright esta metáfora lleva la marca de una inteligencia crítica que fractura y descompone lo dado.

Un narrador muy focalizado en el personaje domina la historia en "Un minuto de paz". Cuatro párrafos intercalados por un brevísimo diálogo entre el luchador y su entrenador, que le da consejos fundamentales, componen esta ficción. El ritmo viene marcado por la simetría de los fragmentos narrativos organizados de forma idéntica: el tiempo de descanso remanente (los segundos restantes), el público (mirado por el boxeador) y los cronistas deportivos. El foco de atención se traslada fuera del ring, mediante una inversión situacional, y el púgil se convierte en observador atento del espectáculo que le ofrece su audiencia. Aldecoa quiere dar un espacio propio a todas las miradas y voces involucradas en este mundo. Así sucede también en "El estratega", donde el punto de mira se sitúa en el preparador. La serie de imperativos que dominan su discurso da cuenta del importante papel que realiza durante el combate. Resalta su perspectiva, de confianza en su pupilo si es capaz de seguir sus consejos, frente a la de su ayudante, cuya desesperanza inicial cambia con el avance de la pelea. El lenguaje y la técnica narrativa se subordinan a la función descriptiva y definitoria de este personaje fundamental.

"Tu cabeza, Apollophanes, ha llegado a ser un cedazo, o las páginas de un libro carcomido, exactamente igual que un hormiguero, o como las notas musicales lidias o frigias. Pero sigue boxeando sin miedo, porque aunque te hagan papilla la cabeza tendrás las mismas marcas que tienes; no puedes tener más". Esta cita del gran poeta satírico Lucilius, que acompaña a "Avispas y hormigas", es el marco ilustrativo de la situación experimentada por el protagonista de esta microficción en la que Ignacio Aldecoa alcanza, en nuestra opinión, la cima de su prosa lírica. El lector constata a primera vista la simetría y el paralelismo formal: tres diálogos breves y repetidos interpuestos por tres secuencias narrativas que condensan las sensaciones y los sentimientos del boxeador en grado de extenuación. Se abandona la acción y se concede supremacía a los sutiles cambios de emoción. Aparecen en este relato una serie de recursos –fragmentación de la secuencia cronológica, reiteración, efecto rítmico, diálogo ritualizado, símbolos naturales– que insisten en que todos los elementos narrativos deben estar subordinados a la forma y al desarrollo de la emoción naciente (Baldeshwiller, 1994: 239).

La insistente negativa del boxeador a continuar en la lucha, que inicia el texto, sirve de preámbulo al segmento posterior, formado por un cúmulo de experiencias del protagonista que el escritor transmite al lector en estado puro, a través de metáforas impactantes. La ausencia de verbos conjugados en todo el párrafo acentúa el lirismo de la prosa y elimina toda posibilidad de acción, concentrando la exposición en el mundo de las sensaciones. La técnica radica en situarse directamente en la conciencia del personaje, transmisora del extremo dolor y sufrimiento[43]. El tono lírico alcanza tal intensidad que se impone al aspecto narrativo y sería factible verter el fragmento en forma de poema, como nos atrevemos a enunciar:

> Un enjambre de avispas alrededor de la cabeza.
> Un turbante de pequeñas llamas.
> Un incendio en los oídos, crepitando, devorando la voz humana.
> Chispas en los ojos, dentro de los ojos, cauterizando el iris,
> royendo el nervio óptico.
> Y ahora una lengua bífida hasta el oscuro pensamiento,
> iluminándolo y quemándolo.
> Fuego en el vientre y en el corazón.
> Otra vez avispas;
> en los pulmones,
> en las celdillas de los pulmones y dentro de los guantes
> y en los huesos destrozados de las manos.

Lajos Kántor señala que lo determinante del cuento lírico no es el giro sorprendente ni la novedad sino la presencia de un motivo que tenga ante todo una carga y un significado emocional y creador de atmósfera (1988: 289)[44]. En este microrrelato las avispas y el fuego son los motivos que simbolizan el intenso sufrimiento, el dolor y el tormento del boxeador que parecen

43. Irene Andres-Suárez indica que "uno de los recursos técnicos de la poesía que más relieve adquiere en *Neutral Corner* es el dinamismo expresivo de su lenguaje", tomando el concepto de las teorías de Carlos Bousoño (137).

44. Kántor define los motivos como los componentes básicos de diversa índole de la imagen que el hombre se ha forjado del mundo y de su adaptación a él, que se dan en creaciones literarias (artísticas, folklóricas) y que definen el sistema de símbolos o incluso la estructura misma de un trabajo o de una obra (289-290, la traducción es nuestra).

sobrepasar los límites de su resistencia, de ahí sus palabras contundentes: "No puedo más". En el último párrafo es la voz del protagonista, desde la primera persona narrativa, la que grita sus ansias de liberación. Desea olvidarse del trágico presente y busca un remanso de paz en la lejana infancia, interpelando a su interlocutor para que le entienda. El marco mítico o heroico ha perdido consistencia, y en la última línea se desmorona cuando la realidad se impone de la forma más cruda: "Tienes que seguir si quieres continuar comiendo de esto". Estas conclusiones del entrenador remiten al interés del autor por este mundo y sus hombres, en su afán de presentar las miserias de estos individuos que buscan en este oficio no sólo fama sino ante todo, y en primer lugar, el dinero que les aleje de su pobreza.

También pertenece a Lucilius la cita asociada a "Narciso", que resume con tono mordaz la esencia del microcuento. En esta ocasión el escenario es la habitación del hotel el día después del combate, en concreto la zona de la cama, desde la que el púgil toma conciencia de su cuerpo dolorido y magullado. La victoria lograda la noche pasada no le hace olvidar las consecuencias del castigo físico recibido, que se le revelan al despertar. La paradoja del contenido surge al confrontar el título con la actitud de rechazo del protagonista cuando contempla la fotografía del periódico: el reflejo especular, nada placentero, de su rostro la noche anterior. La imagen captada no tiene nada que ver con la de un campeón sino con "la cara de un tío acabado".

Es lógico que el recorrido ofrecido por este volumen, abarcador de los distintos momentos de la vida de un boxeador, desemboque en una realidad siempre acechante: la muerte. La concisión del microrrelato es suficiente para describir la atmósfera de desolación del cementerio, intensificada por el distanciamiento de los pocos acompañantes. La omnisciencia narrativa se fija no sólo en el rasgo que había caracterizado profesionalmente al púgil sino también en una constante de su existencia: la extrema miseria. Se evidencia en el hecho de que la Federación se haga cargo de los gastos del entierro. La crudeza del epitafio propuesto por un joven periodista muestra el lado más amargo

y descarnado del oficio: "Cuando abrieron la caja, el excampeón parecía totalmente K.O.".

Un ambiente anodino y de banalidad impera en la historia que clausura el libro, "Crónica de un combate". Estructurado en dos partes bien delimitadas, la primera es el diálogo personal entre dos periodistas asistentes al espectáculo, totalmente ajenos al hecho dramático de que en el escenario se estén jugando la vida. En la segunda, se recoge la crónica periodística que, en claro contraste con el segmento anterior, enfatiza el salvajismo de la pelea. Este último relato es un testimonio clarividente de las diferentes vidas y suertes de las personas relacionadas con este mundo, según se esté dentro o fuera del cuadrilátero.

Dijimos al principio que *Neutral corner* se compone de textos y fotografías –realizadas por Ramón Masats– y, aunque brevemente, debemos referirnos a ellas. Palabras e imágenes forman un todo y existe entre ambas una relación de libre intercambio. En ocasiones, aúnan fuerzas y consiguen entonces una mayor expresividad, pues el arte visual aporta un vigor inmediato; otras veces, éstas descubren aspectos no esclarecidos o únicamente insinuados a través de la escritura. Baste apuntar aquí algunos ejemplos. La fotografía que precede al microrrelato "El boxeador que perdió su sombra", una figura borrosa –la del luchador en movimiento– delante de las taquillas numeradas del vestuario, aporta una idea de indeterminación, la de que ese muchacho es un número más entre tantos aspirantes, y también transmite la impresión de huída o de búsqueda de esa sombra proyectada que no se sabe si es enemiga o compañera. En "El pensador", sin embargo, la nitidez de la imagen captada, un joven acurrucado en la pared entre los tubos de los radiadores de la calefacción, mirando al suelo, magnifica la imagen de abandono y soledad de aquel niño, que en el pasado de la ficción se le definía como "arquitecto de paisajes" y en el presente se le aconseja no pensar. Por último, el pequeño retrato de la cara tumefacta de un boxeador, que sigue a "Jaculatorias", plasma acertadamente la realidad del personaje, su temor y su sufrimiento.

Estas imágenes de Ramón Masats reflejan con maestría la capacidad testimonial del discurso fotográfico, pero sobre todo,

como apuntaba Susan Sontag al hablar de este arte, "son una interpretación del mundo" (1996: 17), de ese cosmos particular que Aldecoa y Masats quisieron ofrecer a quienes se acercaran a esta obra. Ficciones y fotografías se integran y complementan ya que, como se ha señalado, "la fotografía puede contar historias, pero no las narra [...] Dice, pero no habla", se trata de un discurso con "inherente capacidad para relatar, pero, cuando lo hace, ninguna palabra mana de ella por la sencilla razón de que sus historias carecen de narrador, de una voz intratextual que cuente, explique, describa el universo contado mediante el lenguaje verbal" (Millán Barroso, 2009: 522-523). En este volumen, que incluye los dos medios, se da una perfecta conjunción entre los dos tipos de lenguaje, verbal y visual, para otorgar una potencialidad mayor a lo enunciado.

Enumeremos finalmente algunas figuras retóricas y recursos estilísticos de Ignacio Aldecoa en estas historias. Observamos paralelismos constructivos, anáforas, repetición, gradación, aliteración, paradojas, ritmo, metáforas y metonimias, motivos y símbolos, por mencionar los más recurrentes, y a través de ellos, con un nivel de máxima condensación, se expresa lo íntimo, las sensaciones y los sentimientos de los personajes, la percepción sensitiva de su microcosmos. Estos rasgos se corresponden a la perfección con "las características genéricas fundamentales" que Lauro Zavala ha atribuido a toda minificción: "su cortedad extrema y su carácter poético, [...] producidas, respectivamente, por un alto grado de metonimización (en forma de alusiones, implícitos y elipsis) y por un alto grado de metaforización (en forma de alegorías, paralelismos y sustituciones)" (2008: 213-214). El lirismo de *Neutral corner* es, por tanto, una manifestación más de su condición genérica de microrrelatos. Recordando al escritor, podemos afirmar, como han indicado en numerosas ocasiones amigos y estudiosos de la obra de Aldecoa[45], que nunca prescindió de su vertiente poética.

45. Jesús Fernández Santos dijo de él: "Escritor precoz, si cabe, sus primeros libros fueron de carácter poético, género que, si bien abandonó, sigue presente en muchas de sus páginas de prosa, en especial en sus cuentos" (149).

Al estudiar las criaturas de ficción en las narraciones del autor, su amiga y compañera de generación, Carmen Martín Gaite, distingue dos tipos: "seres con narración y sin ella" (1994: 118). De estos últimos, señala que "se salvaron del olvido porque tuvieron la suerte de que pasaba Aldecoa por allí, y contó lo que ellos no sabían o no tenían ganas de contar, unas veces por no tener a quién, otras simplemente porque estaban más hechos a soportar la realidad y hacerle frente que a transcenderla mediante la palabra" (119). Los protagonistas de *Neutral corner* pertenecen a este grupo y el escritor de Vitoria les rescató para siempre. Este conjunto de microrrelatos, unidos temáticamente por el hilo conductor del boxeo, cuentan –con las mejores dotes del estilo de Ignacio Aldecoa– las penas (muchas) y las glorias (efímeras) de unos hombres que buscaban sobre todo la redención de su condición de pobres con la práctica de un oficio arriesgado y trágico, pero también fascinante y heroico.

Bibliografía

ALDECOA, Ignacio, *Neutral corner*, Fotografías de Ramón Masats, Madrid, Alfaguara, 1996.

——, *Cuentos completos 1949-1969*, edición y prólogo de Josefina R. Aldecoa, Madrid, Alfaguara, 1995.

——, *Cuentos completos*, vols. 2, edición y prólogo de Alicia Bleiberg, Madrid, Alianza, 1973.

ANDRES-SUÁREZ, Irene, *Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*, Madrid, Gredos, 1986.

ARROYO, Eduardo, *Boxeo y literatura*, Madrid, Turner, 2009.

——, *Sardinas en aceite*, trad. de Daniel de la Iglesia, Madrid, Mondadori, 1990.

BALDESHWILER, Eileen, "The Lyric Short Story: The Sketch of a History", en Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, 231-241.

DÍAZ PÉREZ, Janet, "Recursos artísticos nada objetivos de un escritor objetivista: Ignacio Aldecoa", en Drosoula Lytra, comp., *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Espasa Calpe, 1984, 48-61.

DÍEZ, Luis Mateo, "Ideas, medidas, historias", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, 531-535.

ENCINAR, Ángeles, ed., *Maneras de vivir. Antología de cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Marenostrum, 2006.

FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, ed., *Siete narradores de hoy*, Madrid, Taurus, 1963.

FIDDIAN, Robin, *Ignacio Aldecoa*, Boston, Twayne Publishers, 1979.

GARCÍA POSADA, Miguel, "El canto, el cuento, la palabra", prólogo a *Neutral corner*, Madrid, Alfaguara, 1996.

KÁNTOR, Lajos, "Attempt at a New Approach to the Lyrical Short Story", *Neohelicon*, 15, 2 (1988), 277-292.

LAGMANOVICH, David, ed., "Introducción. El microrrelato en nuestra cultura", en *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2005, 9-33.

——, "En el territorio de los microtextos", *Ínsula*, 741 (septiembre 2008), 3-5.

LYTRA, Drosoula, comp., *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Espasa Calpe, 1984.

MARRA-LÓPEZ, José R., "Una nueva colección: Palabra e imagen", *Ínsula*, 204, 4.

MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel, *Documentación y lirismo en la narrativa de Ignacio Aldecoa*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1997.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, 1994.

MARTÍN NOGALES, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984.

MILLÁN BARROSO, Pedro Javier, "La fotografía documental como microrrelato visual. Procesos instantáneos", en Salvador Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, AEDILE, 2009, 515-527.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Madrid, Edhasa, 1996.

WHEELWRIGHT, Philip, *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.

ZAVALA, Lauro, "La minificción audiovisual: Hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, 207-229.

5

Capital de la gloria
La guerra civil española en la obra de Juan Eduardo Zúñiga

La guerra civil española ha sido objeto de estudio no sólo en la historiografía de las últimas décadas sino también en la ficción española reciente[46]. Escritores e historiadores se han propuesto la recuperación de la memoria colectiva aletargada por el silencio pactado durante la etapa de la transición. José María Izquierdo, en un interesante artículo, se refería a esta desmemoria consensuada y afirmaba:

> En España, dentro de este marco global del permanente cuestionamiento del modelo histórico, de presentación y análisis de las problemáticas existentes en el presente, se da el doble proceso del "olvido" oficialista del pasado y su sistemática manipulación. [...] El olvido o amnesia oficialista de lo ocurrido durante la guerra civil y la larguísima posguerra posterior, fue la condición *sine qua non* pactada para la democratización del país ocultándose así la realidad de los vencidos en el año 39 y su carácter de víctimas del régimen instaurado por el general

46. Entre los libros de historia y ensayo mencionamos los siguientes: Julio Aróstegui, *Por qué el 18 de julio… y después* (Flor del Viento, 2006); Julio Aróstegui y François Godicheau, *Mito y memoria* (Marcial Pons, 2006); Bartolomé Benassar, *El infierno fuimos nosotros. La guerra civil española (1936-1942…)* (Taurus, 2005); Gabriel Cardona, *Historia militar de una guerra civil* (Flor del Viento, 2006); Mariano Constante, *Los años rojos* (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005); Pedro Corral, *Desertores. La guerra civil que nadie quiere contar* (Editorial Debate, 2005); Rafael Cruz, *En el nombre del pueblo* (Siglo XXI, 2006); Inmaculada de la Fuente, *La roja y la falangista* (Planeta, 2006); Carlos Fonseca, *Rosario Dinamitera* (Temas de Hoy, 2006); Jorge M. Reverte, *Cataluña* (Crítica, 2006); *La batalla del Ebro* (Crítica, 2003); *La batalla de Madrid* (Crítica, 2004); Ramón Salas Larrazábal, *La historia del ejército popular de la república* (Edición recuperada, La Esfera de los Libros, 2006); Rémi Skoutelsky, *Novedad en el frente* (Temas de Hoy, 2005).

> Franco, facilitándose así el espejismo de la continuidad histórica desde las necesidades e imperio del presente (2001: 104).

Sin embargo, en los últimos veinte años escritores de distintas generaciones se han propuesto recrear sucesos situados en los años de la contienda y de la dura posguerra desde la perspectiva de los vencidos. Entre el numeroso grupo de novelas, destacamos *Luna de lobos* (1985) y *La lluvia amarilla* (1988), de Julio Llamazares; *El embrujo de Shanghai* (1993), de Juan Marsé; la trilogía de Josefina Aldecoa, *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997); la trilogía de Alfons Cervera, *El color del crepúsculo* (1995), *Maquis* (1997) y *La noche inmóvil* (1999); *El lápiz del carpintero* (1998), de Manuel Rivas, llevada al cine por Antón Reixa en el 2002; *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón, filmada en 2011; *Soldados de Salamina* (2003), de Javier Cercas, obra que el director David Trueba adaptó para el cine con gran éxito; *Tres sillas de anea* (2003), de Maribel Álvarez; *Veinte años y un día* (2004), de Jorge Semprún; *Espuelas de papel* (2004), de Olga Merino; y *La noche ciega* (2004), de Juana Salabert.

El cuento también se ha considerado idóneo para la rememoración de nuestro trágico pasado y entre la diversidad de tendencias de las dos últimas décadas surge un realismo memorialista cultivado por escritores de distintas generaciones y procedencias. Así, los libros de Carlos Blanco Aguinaga, *Carretera de Cuernavaca* (1990); Javier Delgado, *Memoria vencida* (1992); la trilogía de Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid* (1980), *La tierra será un paraíso* (1989) y *Capital de la gloria* (2003); algunos relatos de Pilar Cibreiro en *El cinturón traído de Cuba* (1984); y de Manuel Rivas en *¿Qué me quieres, amor?* (1996); y el magnífico libro de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos* (2004), que obtuvo el Premio Nacional de Narrativa y el Premio de la Crítica del año 2005 y que, sorprendente para una colección de cuentos, va por su 26ª edición. Escogemos en este trabajo varios relatos de Juan Eduardo Zúñiga que abordan la guerra civil en diferentes momentos: el comienzo, la batalla de Madrid, el final y la inmediata posguerra.

Desde el inicio de su carrera literaria, Juan Eduardo Zúñiga ha mantenido un compromiso con los vencidos en la guerra civil, como da prueba su magnífica trilogía de relatos, concluida con el volumen titulado *Capital de la gloria*. De él se ha dicho que "no ha desdeñado acercarse a la más estricta realidad histórica, aquella etapa que conmocionó la vida del pueblo español, y siempre desde ámbitos verosímiles, con indicaciones ciertas de lo que pudo ver, con la presteza de quien analiza el juego humano en una circunstancia límite. Preocupado sobre todo, aparte de las referencias artísticas, por el misterio del hombre en una circunstancia trágica" (Jiménez, 2003: 14).

"El viaje a París" y "Rosa de Madrid" son dos de los diez relatos que componen *Capital de la gloria*. Su espacio narrativo sigue siendo Madrid (como en los dos primeros libros) y sus protagonistas son mujeres. Es importante la presencia femenina pues la guerra se vive en los espacios interiores, destinados a la vida familiar y a las relaciones personales. La figura de la madre preside la narración de "El viaje a París". Su extraño comportamiento en los últimos días, materializado en el abandono de sus tareas cotidianas y el desentendimiento de sus hijos, preocupa a todos los miembros de la familia. Donde antes habían visto alegría y ánimo frente a la adversidad, ahora encuentran tristeza y evasión. El narrador omnisciente relaciona este cambio con la llegada de la guerra a la capital:

> Rápida había sido la transición: un alegre verano de excursiones al campo cambió a disparos, tanques ardiendo, ametralladoras con su ladrido, el vuelo de una bomba de mano que cae donde menos se espera, los heridos, los camilleros: este remolino incomprensible, angustioso, amenazando con próximos horrores, había entrado en la casa (Zúñiga, 2003: 32).

El tiempo narrativo se sitúa en el mes de noviembre, comienzo de la denominada batalla de Madrid, con uno de sus períodos más crudos entre noviembre de 1936 y la primavera de 1937 en los frentes del Manzanares y de la carretera de La Coruña. La resistencia del pueblo de Madrid resultaba ejemplar y el relato se hace eco de ello con la inclusión de la cancioncilla

que recordaba el lema de ¡No pasarán![47], cantada al principio por la madre, y con el planteamiento de los hijos mayores para que recuerde el legado del padre de que lucharan por el socialismo, objetivo al que ahora les enfrenta la guerra. Pero ella persiste en su ensimismamiento sin atender a razones ni a las actividades de sus hijos, alejada del hogar durante horas. Sólo la fantasía de un viaje a París le hace renacer. Aquella ciudad suponía la libertad y la aventura, el retorno de los días felices, la necesaria evasión. Asocia este pensamiento alegre a la película de René Clair, *Bajo los techos de París* (1930), estrenada en España hacía unos meses, que le había transportado a lugares queridos y a historias románticas. Pero se trata sólo de un escape momentáneo, la trágica realidad se mantiene.

El símbolo del cambio se plasma en el relato mediante unas sortijas. La prima Juana se da cuenta de la aparición de las joyas en los dedos de esta mujer al tiempo que cambia su conducta. El desajuste corre paralelo a las continuas ausencias de la casa y al aumento de las sortijas de oro. La desaparición de éstas coincide con el deterioro de la fisonomía de la madre y de su nueva actitud: "una renuncia que la mantuviera sujeta definitivamente al círculo de hijos, unida a la suerte fatal que les aguardaba, según era justo prever, en la que habrían de renunciar a tantas cosas, a estudiar, a ser felices, a sentirse seguros, sometidos también ellos al destino doloroso de los vencidos en aquella maldita guerra" (Zúñiga, 2003: 42).

Este fragmento permite resaltar el poder del estilo de Zúñiga. Cada palabra y cada símbolo están dirigidos a la función primordial impresa en su lenguaje, la de transmitir las sensaciones y los sentimientos de estos individuos expuestos a una tensión máxima, acorralados por la presencia del terror o de la muerte. Para José Antonio Escrig Aparicio, su lenguaje es "una espada cargada de fuerza, un instrumento capaz de representar portentos, ráfagas de comprensión. [...] intenta obrar prodigios, aspira a poner luz en la sombra, *transfigura* la realidad" (2003: 25).

47. Al principio del relato se menciona que la madre, al iniciarse los bombardeos, solía cantar: "*Puente de los franceses/mamita mía, /nadie lo pasa, nadie lo pasa*" (29).

En "Rosa de Madrid" el lector acompaña a la protagonista en sus recorridos por las calles y los barrios de la capital, y es testigo del dramático cambio que la guerra le provoca. Los alegres paseos de la aprendiza de modista por la calle del Humilladero, la Puerta de Toledo y la Ronda, unidos a su anhelo de conocer el amor y la pasión, se ven trastocados de forma súbita y profunda. El final del otoño trae el anuncio de los combates y los frentes próximos a la ciudad. La destrucción y la muerte se consuman ante los ojos de Rosa, pero las primeras consecuencias personales que ella padecerá serán la falta de alimentos, la pérdida de su trabajo y la desaparición de su novio, obligado a alistarse y destinado a algún lugar desconocido. Por ello, los síntomas no se hacen esperar, el miedo y la ansiedad comienzan a rondarla.

Los cambios drásticos a los que miles de españoles se vieron sometidos durante la guerra civil se ejemplifican en el relato, de forma sencilla, mediante el nuevo trabajo de la joven. Se ve forzada a trasladarse del centro de la ciudad a Vallecas, aceptar el turno de noche y dedicarse a la recuperación de municiones. Sus manos han cambiado las puntadas y los hilos por materiales destinados a matar. No es de extrañar, por tanto, que su desasosiego y nerviosismo se acreciente.

El propósito del autor es dar testimonio de las numerosas víctimas inocentes y de los daños psicológicos producidos por la guerra. Por un lado, el cuento subraya en dos ocasiones la matanza de niños. La primera vez, en Getafe, la muerte les sobreviene mientras jugaban. En la segunda, la omnisciencia narrativa, mediante el uso de diminutivos y sustantivos y adjetivos que transmiten levedad, resalta la fragilidad no sólo de los niños sino del barrio, sus edificios y sus habitantes. Frente a la fuerza de la aviación enemiga el narrador muestra su empatía con los afectados:

> Coincidieron aquellos días con un bombardeo en Tetuán de las Victorias y la radio contó la docena de poderosas bombas lanzadas por los Junker alemanes sobre las casitas de aquel barrio, casitas frágiles, de un piso, con paredes de ladrillo y ligeros tejados que al desplomarse aplastaban gente bajo los escombros. También esta vez eran extraídos cadáveres de niños

> tan deformados que los padres sólo les reconocían por las ropas y no sabían qué hacer con tales despojos (Zúñiga, 2003: 69-70).

Por otro lado, el deterioro psicológico de la protagonista avanza al ritmo trepidante de la guerra. Para superar el miedo y la angustia y el horror de su entorno busca en el amor experiencias placenteras. Comienzan de este modo encuentros forzados en diferentes lugares y con hombres de distintas condiciones que nunca la satisfacen e incluso le infringen vejaciones. En este auténtico descenso a los infiernos, su degradación es progresiva y continua, llegando al extremo de la enfermedad mental. Zúñiga pone al lector por testigo de que el pavor a la guerra y a la muerte ha destrozado la vida de esta joven de veinte años y le ha conducido a una situación de demencia e irracionalidad. El aullido final durante horas es símbolo inequívoco de su enajenación y de su estado de animalización.

La ciudad y la mujer comparten protagonismo en la trilogía y lo hacen de un modo muy marcado en este relato. El asedio a Madrid se corresponde con el acoso psicológico sufrido por la joven madrileña. La metamorfosis de la ciudad es paralela a la transformación de la mujer. La estética de la metamorfosis está presente en el cuento, en el libro en general, y es una de las características de la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga, como señala Luis Beltrán Almería. La metamorfosis se asocia a la estética del idilio, la estética de los valores de la tierra natal y de la familia desarrollada por Bajtín (Beltrán, 2000: 359-60). La destrucción de Madrid supone la destrucción del idilio que afecta a la ciudad y a sus habitantes. Rosa y la madre protagonista del anterior relato ejemplifican la destrucción de las relaciones familiares idílicas y de sus valores. El humanismo y la integridad experimentados en el microcosmos idílico se descomponen y en su lugar surge un mundo de personas separadas entre sí, encerradas en sí mismas y dominadas por el egoísmo (Bajtín, 1989: 384). La metamorfosis de ambas mujeres persigue la felicidad, huyendo del miedo y la desesperación. Pero el intento resulta fallido y conlleva su propia ruina o privación. Desde el inicio de los relatos el autor pone el lenguaje al servicio de estas intenciones, se percibe con claridad en los símiles y metáforas que concluyen el primer párrafo de

"Rosa de Madrid", sintetizando de forma plástica los cambios que van a conformar la vida de la protagonista: el "fulgor" se convierte en "chispa" y en seguida en "humo" que se desvanece y se pierde en el olvido.

En *Capital de la gloria* se rinde homenaje a las Brigadas Internacionales, a los hombres y mujeres que vinieron a España a defender los ideales por los que también se luchaba en Europa. "Los mensajes perdidos" hace referencia a la figura de Hans Beimler, miembro del partido comunista alemán y diputado, que logró escapar del campo de concentración de Dachau y se alistó entre los voluntarios que vinieron a defender la República. Fue comisario del batallón Thaelmann, incorporado a la XII Brigada Internacional. El relato se ocupa de su absurda muerte durante la defensa de Madrid. El reloj que los protagonistas pretendían hacerle llegar es el símbolo del mensaje perdido que da título al cuento, pero, aunque no llegue a su destinatario, sí realiza la función transmisora de solidaridad entre hombres que luchan por unos ideales comunes, cualquiera que sea su condición y ciudadanía. En este sentido, el cuento asume la intencionalidad que Zúñiga parece atribuir a la literatura, portadora de mensajes entre autor y lector.

En "Las huidas" se yuxtapone el compromiso de estos voluntarios internacionales con el desentendimiento de algunos jóvenes españoles. El protagonista, Santiago, cuyo principal objetivo en aquellos días de julio de 1937, en los que se libraba una de las batallas más duras, la de Brunete, era alcanzar el amor de su vecina, y esta anécdota ocupa la mayor parte de la narración, se sorprende al escuchar en la radio la noticia de la muerte de Julian Bell, joven poeta y periodista inglés (sobrino de Virginia Woolf), y se pregunta el porqué de la decisión de este chico de venir a luchar en la guerra española en la que perdería su vida.

En estos dos relatos, eros y tánatos enmarcan y contraponen las vidas de los personajes. Mientras los jóvenes españoles buscan en el amor y el deseo el escape para sobrevivir a la tragedia, los extranjeros no dudan en exponerse al peligro de la muerte por actuar de forma consecuente con sus ideales.

"Ruinas, el trayecto: Guerda Taro" es el cuento más extenso del volumen y, asimismo, homenajea la presencia internacional en nuestra contienda, en la figura de la fotógrafa Guerda Taro, relegada a la sombra del que fuera su compañero sentimental, Robert Capa. El tiempo referencial del relato es el final de la guerra civil, el momento en el que la ciudad de Madrid se rinde a las tropas rebeldes y la confusión invade las propias filas republicanas, pues el coronel Casado y el líder anarquista Cipriano Mera (aludidos en el cuento) se unen frente a los comunistas para formar el Consejo Nacional de Defensa e intentar obtener con Franco una paz negociada. Son los primeros días de marzo de 1939. En este ambiente de turbación y desorden se sitúa al protagonista, Miguel, militar republicano que para salvarse ha adoptado la personalidad de un joven desconocido muerto al inicio de la guerra. La metamorfosis aparece al comienzo de la narración y es aceptada de forma natural por el personaje, consciente de la destrucción que le rodea, pues entiende que, roto el idilio con el Madrid de la resistencia, es su única vía de supervivencia: "[...] para cumplir el plan previsto de buscar una documentación falsa y adaptarse a ella, y dejar de ser quien había sido y convertirse en otro, sin pasado responsable, sin antecedentes, vaciarse de las convicciones que le habían impregnado los últimos años" (Zúñiga, 2003: 136).

En su recorrido por la ciudad, Miguel constata que el cambio de identidad que persigue está en línea con la transformación padecida por la capital: "Le costaría atravesar todo Madrid, del que habían desaparecido los signos de la antigua normalidad –los sosegados transeúntes, las tiendas iluminadas, el pavimento limpio–, ahora era una ciudad de silencio, expectante de lo que iba a ocurrir, igual a todo el país que él había visto" (2003: 138). El trayecto que el título propone no se refiere sólo al espacio que el personaje debe recorrer para obtener su nueva documentación sino, sobre todo, a la recuperación del olvido de la figura de Guerda Taro y al proceso de reflexión del protagonista. La fotografía que aparece en el primer párrafo se convierte en el motivo simbólico que posibilita la reconstrucción de la personalidad y de los últimos días de vida de esta fotógrafa. Miguel comienza por reconocer que la instantánea fue tomada en el pueblo de Brunete.

Desde ese momento, a través de continuas analepsis y de la rememoración que exige a los compañeros que estuvieron en aquella ofensiva, evocará la presencia y colaboración de Guerda Taro durante la guerra. El relato hace hincapié en la participación de muchos extranjeros en estas encarnizadas batallas y la ideología que les movió a unirse a esta lucha. Miguel recordará su primer encuentro con Guerda en el hotel Florida, lugar de reunión de los corresponsales internacionales, sus visitas a los barrios más castigados por las bombas y, a través del contrapunto narrativo, revivirá conversaciones y escenas con esta mujer. Reconoce en ella alguien diferente, que no utilizaba la agilidad de sus dedos para coser sino para poner el carrete de su cámara. Más adelante comprobará la convicción de Taro en su profesión. Frente a los comentarios de un periodista español del diario pro-comunista *Ahora*, que antepone la fuerza de la palabra a la imagen, ella reivindicará la importancia de la elección de las instantáneas y su potente valor documental: "aquellas fotografías habrían de servir para juzgar la barbarie y la crueldad de unos años sangrientos" (Zúñiga, 2003: 158-59).

El proceso de pérdida de identidad, que el personaje experimenta en su deambular por las calles de Madrid, se opone a la intensidad de las convicciones de la fotógrafa que se convierte en la verdadera protagonista. Es ella quien asume con valentía, al recitarlo, el verso de Rafael Alberti que da título al volumen: "La capital de la gloria, cubierta de juventudes la frente" (Zúñiga, 2003: 161), y muestra una conducta consecuente, similar a la de los republicanos con los que Miguel aún se topa en su recorrido y le recuerdan que su sufrimiento ha tenido que servir para algo.

El cuento recupera fielmente los últimos avatares de la fotógrafa alemana cuyo nombre real fue Gerda Pohorylle. Su paso por los frentes, su insistencia por dejar reflejado el triunfo republicano en el inicio de la batalla de Brunete, en los primeros días de julio de 1937, y su también obstinado acto de presencia en la derrota final, donde murieron miles de combatientes y ella con ellos en un desafortunado accidente, atropellada por un tanque de la república el día 26 del mismo mes.

En la conclusión narrativa se yuxtaponen de nuevo los distintos comportamientos de los dos protagonistas. Sin embargo, Miguel es ahora consciente de la génesis de la rememoración que le ha obsesionado durante todo el trayecto: el remordimiento por haber relegado al olvido a aquella mujer comprometida. La evocación le ha permitido matizar el signo de la metamorfosis que está dispuesto a realizar. Aceptará el cambio pero su transformación conllevará una faceta rehabilitadora, antes desechada y de la que ahora desea responsabilizarse, como enuncia la perspectiva omnisciente: "[...] en secreto conservaría la memoria de cuanto le fortaleció y le hizo madurar. No debía hundir en otro olvido, ahora se lo dijo muy claramente, lo que denunciaban los fotografías que se hicieron, lo que se leería, tiempo después, en un periódico de envejecido papel, lo que reaparecería en obsesivos sueños de madrugada" (Zúñiga, 2003*:* 169).

Separado de la narración total por un espacio en blanco, la voz autorial en el último párrafo rinde homenaje a los fotógrafos que vinieron a dejar el testimonio de las atrocidades cometidas y a denunciar ante la opinión mundial el avasallamiento de los rebeldes. Se mencionan los nombres de David Seymour, Robert Capa, Román Carmen, Georg Reisner, Hans Namuth, y entre todos ellos, Guerda Taro[48]. Mujer y ciudad vuelven a compartir protagonismo en este cuento, una mujer extranjera, fotógrafa y comprometida, de hecho se la considera la primera reportera gráfica muerta en acción de guerra. Es significativo que este relato sea el penúltimo del volumen, seguido por el titulado "Las enseñanzas" en cuya última línea una madre asegura: "—Esto es la guerra, hijo, para que no lo olvides" (Zúñiga, 2003: 178). La ficción aporta, por tanto, una perspectiva didáctica y de merecido reconocimiento a las vidas sacrificadas.

Es interesante considerar todas estas narraciones a la luz de las teorías de Bajtín. En este sentido, los personajes de las diversas historias son hablantes que aportan "su palabra ideológica

48. Con posterioridad al volumen de Juan Eduardo Zúñiga, apareció una biografía de esta mujer realizada por el periodista Fernando Olmeda: *Gerda Taro. Fotógrafa de guerra*, Madrid, Debate, 2007.

específica". Son mujeres y hombres sociales, históricamente concretos y determinados, y su palabra es un lenguaje social. Para Bajtín el hablante es siempre "un ideólogo, y sus palabras siempre son ideologemas" (1989: 149-50). Estas ideas se pueden sustentar en la amplia galería de personajes de estos relatos. Miguel, Guerda, Rosa, la madre, los hijos, jóvenes y adultos, militares y civiles, usan un lenguaje que implica siempre "un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social" (Bajtín, 1989: 150).

"El último día del mundo" cierra el volumen titulado *La tierra será un paraíso* (1989). Zúñiga sitúa esta colección en el Madrid de la inmediata posguerra y refleja la resistencia y la lucha de los vencidos para sobrevivir bajo las leyes de sus enemigos. La descripción del comienzo del cuento instaura el ambiente de desolación que se vive en el barrio y la vertiginosa transformación de que ha sido objeto. Y aún más, se anuncia una metamorfosis completa, pues el conjunto de chalets que lo formaban va a ser derribado para construir en su lugar "la gran avenida de los desfiles triunfales" (Zúñiga, 1993: 318). Por tanto, la estética de la destrucción del idilio hace acto de presencia desde el primer momento.

El barrio cede pronto su protagonismo a los únicos habitantes, dos hombres y una mujer, que simbolizan la resistencia y han decidido no claudicar ante sus invasores, pues los tres se confiesan vencidos de la guerra. Mientras en los relatos anteriores la metamorfosis implicaba la destrucción personal y la renuncia a la propia vida, en éste el cambio se produce desde los postulados del hedonismo. Los protagonistas, sabedores de su próximo fin porque será el resultado de su propia determinación, se aferran al disfrute y al placer consentido con la exclusiva pretensión de suprimir el pasado, ya que se han fijado como objetivo "olvidar las calamidades de la reciente derrota" (Zúñiga, 1993: 321).

Así, la vida de estos tres personajes se orienta a la máxima diversión y al goce. Frente al racionamiento y la escasez impuestos a la población, ellos son capaces de obtener en el mercado negro todo lo que necesitan para espléndidas comidas y sobremesas con dulces y licores. Por supuesto, también la cultura forma parte

de sus pasatiempos. La música, la lectura y las representaciones teatrales amenizan sus veladas y a ellas dedican el transcurrir del tiempo. Se ha producido una profunda transformación en los protagonistas. No sólo han dejado de sentirse derrotados sino que consiguen vivir de una manera plena, y asumen, en ocasiones, las personalidades de los personajes que representan en sus divertimentos. El desconocido se convierte en el Falstaff de Shakespeare más allá de los límites del texto teatral. También es él quien se encarga de hacer conscientes a sus compañeros y al lector de la situación que viven. Por eso, surge el planteamiento: ¿sería más digno aceptar la adversidad que les rodea y, en este caso, su condición de vencidos, o es legítimo ofrecer resistencia a su modo y llevarla hasta las últimas consecuencias? El desenlace del relato despeja toda duda y el suicidio supone el triunfo de la decisión personal de estos individuos. La estructura circular del cuento, que desvela la existencia de tres jóvenes observadores que habían admirado aquellos comportamientos, hace posible la idea de un futuro fundamentado en la creación y la rebelión frente a la destrucción y el acatamiento. Sería posible percibir la alternativa de una nueva colectividad determinada por un proceso de reeducación personal del hombre y una reconstrucción de la sociedad (Bajtín, 1989: 385). La metamorfosis conlleva en esta ocasión una perspectiva esperanzadora.

El análisis de estos cuentos de Juan Eduardo Zúñiga pone de manifiesto la tragedia que la guerra civil supuso para la población española. No se trata de grandes personajes históricos ni de la reconstrucción minuciosa de batallas y asedios. Sí del ciudadano común, de hombres y mujeres de a pie que intentaron mantener sus convicciones y lucharon por ellas, aunque fracasaran en su propósito y terminaran derrotados. Asimismo, se hace referencia a varios profesionales, de forma específica a la fotógrafa alemana cuya figura continúa ensombrecida. No se habla, por tanto, de la Historia con mayúsculas, sino de la intrahistoria unamuniana, de aquella que construyen miles de individuos anónimos. El autor madrileño se ha propuesto rescatar del olvido las vidas de mujeres y niños, posibles sujetos reales, truncadas por el conflicto bélico. Zúñiga subraya la simbiosis de la ciudad de Madrid con sus habitantes. La capital que fue símbolo de la

resistencia, de la dignidad y del valor, sucumbió acompañada por una población desahuciada. El escritor ha sabido conjugar ética y estética en sus textos, poniéndolos a disposición de una memoria que nunca debió ser enterrada, como han manifestado algunos protagonistas.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, "Las estéticas de Juan Eduardo Zúñiga", *ALEC*, 25. 1 (2000), 357-387.

—— y otros, "Juan Eduardo Zúñiga: memoria y fábula (homenaje)", *Quimera*, 227 (Marzo 2003), 10-43.

ESCRIG APARICIO, José Antonio, "Una lectura romántica", *Quimera*, 227 (Marzo 2003), 22-26.

IZQUIERDO, José María, "Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos", *Anales*, 3/4 (2001), 101-128.

JIMÉNEZ MADRID, Ramón, "Juan Eduardo Zúñiga: primicias", *Quimera*, 227 (Marzo 2003), 14-18.

ZÚÑIGA, Juan Eduardo, "El último día del mundo", en Ángeles Encinar y Anthony Percival, eds., *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993, 317-326.

——, *Capital de la gloria*, Madrid, Alfaguara, 2003.

6

Ana María Navales, *Cuentos de Bloomsbury*
Entre la realidad y la ficción

Las relaciones entre realidad, historia y ficción narrativa han suscitado numerosos libros y ensayos, en los que mayoritariamente se sostiene la dificultad de establecer diferencias radicales entre ambas disciplinas. Tanto la historia como la ficción proporcionan modos válidos de captar la realidad y según el modo que se elija, habrá que aceptar una serie de limitaciones en relación a la finalidad de la obra[49]. En el volumen de relatos de Ana María Navales, *Cuentos de Bloomsbury*, el mismo título nos enfrenta con esta dialéctica, por un lado la ficción –los cuentos–, por el otro Bloomsbury, nombre del famoso barrio londinense con el que más tarde serían conocidos un grupo de artistas que vivieron entre 1866 y 1978, y cuya figura más representativa fue la escritora Virginia Woolf. En este capítulo analizaremos cuatro de estos cuentos: "El castillo en llamas", "Té sin azúcar", "Walter no ha muerto" y "Cuadro de familia", donde la historia y la ficción interactúan de tal modo que posibilitan al lector calificar de real el texto que tiene entre sus manos.

En el enfoque de las relaciones historia-ficción, no sólo es posible esclarecer la validez histórica dentro de la ficción sino también la cualidad ficticia de la narración histórica. John Lukacs, en su estudio *Historical Consciousness,* hace hincapié en la semejanza de los hechos con las ficciones ya que, según él, los he-

49. En esta teoría se centra el estudio de Louis O. Mink, "History and Fiction as Modes of Comprehension", *New Literary History*, 1, 3 (1970), 541-558. Otros estudios valiosos sobre este tema son los de Fred Chappel, "Six Propositions about Literature and History", *New Literary History*, 1, 3 (1970), 513-522; Stanley E. Fish, "Facts and Fictions: A Reply to Ralph Rader", *Critical Inquiry*, 1, 4 (1975), 883-891; Avrom Fleishman, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Wolff*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1971.

chos no son independientes, por el contrario, están muy determinados por sus asociaciones y toda asociación es en sí misma una construcción de la mente, de ahí llega a la conclusión de que todo hecho es una ficción en cierto sentido (1968: 104-105). Su tesis ilustra las similitudes entre novelistas e historiadores, subrayando las contribuciones que los últimos pueden recibir de los primeros y, entre ellas, destaca que el novelista frecuentemente proporciona un "material" histórico actual, detalles vivos sobre el pasado, muchos de los cuales son históricamente verificables (118).

Al enfocar las ficciones históricas Joseph Turner, aun admitiendo la dificultad de generalizar, distingue tres clases de novelas históricas: las que inventan un pasado, las que enmascaran un pasado documentado y las que recrean un pasado documentado (1979: 335). De un modo general, cualquier novela con un personaje histórico real puede ser considerada como una ficción histórica, sin embargo, de acuerdo a la clasificación de Turner, esas sólo serían las novelas históricas documentadas, pues a través de ellas se enfatiza la existencia de una relación directa con la historia escrita (337). Dentro de la tipología establecida, situaríamos a *Cuentos de Bloomsbury* en el grupo de ficciones documentadas puesto que mantiene fuertes lazos de unión con la historia. Personajes y sucesos de estos relatos guardan fidelidad histórica y es posible afirmar que en ellos se recrea una realidad extratextual. Desde un punto de vista histórico la obra fomenta una serie de expectativas, al suponer que se habrá conformado a lo sucedido en la realidad, pero en cuanto ficción ha gozado de libertad para solventar con la imaginación los vacíos de la historia y la escritora habrá podido inventar y especular sin previo aviso (344).

Este último argumento, sin embargo, también es susceptible de variación. En un sugestivo estudio titulado "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo", Darío Villanueva trae a primer plano el término fenomenológico de la "epojé", es decir, "la suspensión voluntaria del descreimiento" que el lector debe adoptar ante el texto ficticio, y a partir de esta noción se nos hace factible trasponer el énfasis del emisor al receptor de la obra literaria (1991: 494). Afirma Villanueva que "Si la literariedad se hace depender hoy en día de la aceptación y respuesta que

los textos suscitan, otro tanto cabe decir de su carácter ficticio. El que el autor los haya concebido como tales no es en modo alguno concluyente para ello: podrán ser leídos como verídicos, pues queda totalmente al arbitrio del destinatario la donación de este título" (497). De todo ello se desprende la importancia de la intencionalidad del lector que, como dice R. P. Grice, aporta "el principio de cooperación" –a lo que considera una modalidad fundamental de la conducta lingüística–, y ello le permite realizar una decodificación realista del texto (Villanueva, 1991: 498).

Desde estos dos supuestos, la consideración de una ficción como histórica documentada y "el principio de cooperación" del lector, vamos a comentar los *Cuentos de Bloomsbury*. En "El castillo en llamas" se narra la historia apasionada de un amor –como muy bien sugiere la metáfora del título– entre dos mujeres. La protagonista narradora sin nombre rememora y se enfrenta a su pasado a raíz de la llamada telefónica que, después de veinte años de ausencia, recibe de la mujer con la que llegó a vivir una "locura irrepetible que, como un viento salvaje, estuvo a punto de arrasarlo todo" (Navales, 1991: 33). En el relato aparecen nombres de lugares reales: Long Barn, Knole, Ceylán, Niza, Montecarlo, París, Londres... y también personas, Virginia Woolf, las hermanas Brontë, Harold, Denys. El conocimiento del grupo de individuos afines a Bloomsbury nos lleva ante Vita Sackville West, aristócrata y escritora inglesa, en cuya vida existió más de una historia amorosa con mujeres. En *Portrait of a marriage*, Niger Nicolson reúne fragmentos del diario de su madre Vita y de otros documentos –sobre todo cartas– que le permiten reconstruir la experiencia de vida en común entre sus padres. Uno de los hechos a los que más frecuentemente se alude en su biografía es la doble personalidad que Vita siente y manifiesta:

> [...] sólo ha habido una pureza absoluta en mi amor por Harold igual que absolutamente pureza en su naturaleza. Y por otro lado se mantiene mi naturaleza pervertida, que amó y tiranizó a Rosamund y terminó por abandonarla sin ningún remordimiento y que ahora está irremediablemente unida a Violet. Aquí tengo un pedazo de papel en el que Violet, psicóloga intuitiva, ha escrito "la parte superior de tu rostro

> es tan pura y solemne –casi infantil. Y la parte inferior es tan dominante, sensual, casi brutal– este es el contraste más absurdo y extraordinariamente simbólico de tu personalidad de Dr. Jekyll y Mr. Hyde". Esto es lo esencial del caso, y ahora veo que mi maldición ha sido una dualidad con la que era demasiado débil y demasiado indulgente para batallar (traducción mía, Nicolson 1973: 38).

Y en varias ocasiones más, en su diario, hace referencia a este lado sumergido –como ella misma llama– de su personalidad e intenta racionalizar sobre él, convencida de que en el futuro las relaciones entre mujeres serán mejor entendidas y admitidas en el contexto social.

Este factor tan importante en la vida de Vita aparece asimilado y actualizado en el relato donde, gracias a la primera persona narrativa, el lector cree oír la sincera confesión de esta mujer:

> Me pregunto de quién heredé esta mezcla de candor y crueldad, esta fuerza oscura que divide mi naturaleza en dos mitades opuestas e irreconciliables y que alternativamente salen a la luz o se sumergen en la oscuridad sin que yo sea capaz de gobernarlas. Es como estar en posesión de dos vidas absolutamente distintas, ignorando cuál es el mecanismo que permite pasar de la una a la otra (Navales, 1991: 34).

Y líneas más adelante:

> [...] me habían conducido a la evidencia de mi doble personalidad, hombre o mujer, sin que yo fuera capaz de renunciar a ningún aspecto de mi naturaleza. Durante años fui una esposa inalterable e indulgente, una madre poco apegada a sus hijos, una mujer que ignoraba la violenta pasión que dormía en algún rincón profundo de su espíritu. Cuando tú llegaste a Knole, Lushka, Harold y yo éramos ya dos seres sin cuerpo (36).

De forma consciente se evita el nombre de las dos protagonistas de la historia amorosa; en un caso –el de la narradora– mediante el anonimato, en el otro mediante la invención, Lushka encubre a la Violet real. No sucede igual con el resto de los personajes mencionados, así aparecen Harold y Denys, maridos respectivos de Vita y Violet, Rosamund, amor juvenil

y adolescente de Vita, y Virginia Woolf con quien mantuvo una íntima amistad. También, como en la vida real, se alude al matrimonio blanco entre Denys y Violet que, supuestamente, no iba a afectar a sus estrechas e intensas relaciones y a la teatral boda de Vita y Harold en la capilla de Knole.

Una de las anécdotas más sorprendentes del cuento responde fielmente a la realidad. En diversas ocasiones Vita se vistió de hombre y paseó por varias ciudades europeas del brazo de su amiga y amante Violet, amparada en la veracidad de su imagen. El relato enfatiza de forma especial la jornada en Londres, siguiendo al pie de la letra el itinerario que Vita escribía en su diario:

> [...] desde Hyde Park Corner a Bond Street, caminamos como una pareja de enamorados, expuestas a cada paso a que alguna de nuestras amistades pudiera reconocernos. No teníamos miedo a nada, el escándalo era sólo una palabra. El mundo se había detenido y sólo sentíamos una gran excitación, una fuerza avasalladora, el inmenso deseo de avanzar juntas (Navales, 1991: 37).

Las seis páginas del cuento son una síntesis magistral de la vida y la experiencia amorosa de Vita. Podría afirmarse con propiedad que la ficción supera a la realidad, parece más real –si se quiere atribuir al discurso biográfico la cualidad de lo real–, y a ello contribuye de forma intensa el alto tono poético de la prosa que sitúa al lector en el papel de interlocutor de una confesión auténtica.

"Té sin azúcar", título metafórico de una unión amorosa sin sexo, enfoca la relación de uno de los personajes más destacados de Bloomsbury, la del biógrafo y erudito Lytton Strachey con la joven pintora Doris Carrington. Antes de seguir, quizá convenga subrayar –aunque sea bien conocido– la libertad e independencia de este grupo, no sólo en lo intelectual sino también en lo privado, en sus relaciones personales. Son ilustrativas al respecto las palabras de León Edel:

> Bloomsbury había roto barreras y había descubierto por sí mismo la naturaleza de la androginia; sobre todo había comprendido la relación que existía entre el amor y el sexo allá donde los victorianos habían intentado sepultar el sexo como si no existiese. Habían demostrado que se podía liberar al sexo del pecado y la cultura victoriana. Y habían mostrado que las vidas privadas no tienen por qué interferir con las vidas públicas (1992: 400).

En "Té sin azúcar" Doris Carrington es la narradora anónima –sólo insinuada al final del texto por la inicial C– que rememora su vida en común con Lytton antes de que ella ponga fin a su existencia, movida por la angustiosa soledad que experimentaba después de la muerte de éste: "Tu muerte crece dentro de mí" (55). Esta frase del comienzo del relato presupone el fin. De nuevo, aparecen lugares y nombres que nos remiten a la realidad extratextual: Asheham, donde se conocieron, Mill House en Tidmarsh donde vivieron, Ralph, el Ralph Partridge real que fue compañero de Lytton y finalmente se convirtió en marido de Doris, Gerald Brenan amigo de Ralph que llegó a tener su puesto en la vida de Carrington, como recrea la ficción, y algunas otras personas como Teddy –hermano de ella–, Oliver –hermano de Lytton– o Roger Fry –otro miembro del grupo.

También aquí es posible afirmar que la ficción proporciona una visión personal e íntima, tan verosímil, que hace difícil considerarla ficticia. En la biografía del grupo titulada *Bloomsbury*, de Leon Edel, se dice:

> Gradualmente se hizo cargo de los sueños y ambiciones de Lytton, de sus necesidades físicas mundanas, como si fuera su madre. Organizó un hogar a su alrededor. Le rodeó de sus amigos; era una mujer fatal consumada y resultaba atractiva para cierta clase de hombres que, a su vez, atraían a Lytton. Le llevó sus vasos diarios de leche, le arropó en sus chales y edredones, le proporcionó botellas de agua caliente y aprendió a cocinar para él. Le pidió que la educara. Uno de los chistes que le gustaba contar a Virginia Woolf era que en Tidmarsh, donde se instalaron, Lytton y Carrington se apartaron una noche de los demás "ostensiblemente dispuestos a copular", pero, cuando

> alguien subió las escaleras lo que se oía era a Lytton leyéndole en voz alta a Carrington una obra de Macaulay (1992: 340-341).

Ana María Navales lo recrea de este modo en su texto:

> Ahora leo sola los libros, la poesía que tú acostumbrabas a leerme después de la cena [...] el gusto por la vida que yo tenía cuando nos encontramos en Asheham, el atractivo de la juventud que te conquistó aquel otoño de 1915, todo lo que yo quise conservar para ti mientras, a lo largo de los años, cultivaba hortalizas en el huerto, cocinaba, te servía sin preocuparme de mí misma, dejando inacabados los cuadros, poniendo más energía en el cuidado del jardín y en que tu vida fuera apacible que en luchar por sacar a flote mi talento, todo eso ya se ha perdido [...] Nuestra vida fue fascinante, nuestra relación tan íntima, tan fuerte, que me siento inútil para explicar cuánto y cómo era lo que tan firmemente nos unía (56).

Todas las opiniones coinciden en que Doris Carrington tenía una personalidad infantil, muy dependiente, y que al lado de Lytton había encontrado el apoyo que necesitaba y la pérdida de su sentido del yo. El cuento lo recoge de forma sucinta y poética: "sentados en el suelo frente a la chimenea, atenta a cada palabra tuya, transparente de felicidad, llena de adoración, asombrada de que toda aquella riqueza fuese para mí, una bohemia romántica, temerosa siempre de hacer las cosas mal, el pequeño salvaje que hoy, sin ti, parece un cachorro abandonado, un niño perdido en el bosque de la vida" (55-56).

La anécdota insólita que parece encontrarse detrás de la vida de todos estos individuos se capta y reelabora minuciosamente en estas ficciones. En este caso se trata del primer encuentro entre Carrington, como se llamaba ella misma –de ahí la C final del cuento–, y Lytton. En aquella primera ocasión él, impulsivamente, la besó y la abrazó, y ella, indignada, prometió cortarle la barba.

Por los doce relatos que conforman este volumen deambula a sus anchas la figura de Virginia Woolf. Es protagonista indiscutible de varios, pero tal vez en "Walter no ha muerto" se revela de forma más intensa y extensa su personalidad. Las palabras de

Ana María Navales podrían aplicarse directamente a este relato: "[...] mi interés por Virginia Woolf va más allá de la admiración por su obra literaria y crece con el ansia de desvelar su verdadera personalidad. Este es el origen de mi libro *Cuentos de Bloomsbury*, un ejercicio de amor que me obligaba a una difícil empatía, ese ponerse en el lugar del otro, traspasarse de su alma"[50].

Nuevamente encontramos una narradora innominada, en la que identificamos a Virginia Woolf, que revisa su vida desde una visión interior, muy diferente de la del narratario a quien va dirigida –Leonard–, y deja escritas sus reflexiones en una carta, a modo de despedida, que al final destruirá y sustituirá por otra más convencional e insincera antes de cometer su meditado suicidio.

El discurso narrativo contrasta de forma constante el apoyo incondicional que la prestó y la sigue prestando en su imaginación un amigo íntimo ya muerto, Walter, y lo que ha supuesto su relación conyugal y personal con su marido. El balance no resulta muy positivo: "Intento decirte que hemos habitado mundos distintos" (1991: 95).

En su matrimonio con Virginia, Leonard Woolf asumió diferentes funciones: intentó reemplazar la figura de la madre y del padre ausentes, de su entrañable hermano Thoby, de su médico, e incluso fue su mentor intelectual y literario. En *Bloomsbury* se afirma que "Leonard, que hacía todo lo que podía por ayudarla, se encontró él mismo en el papel de vigilante mientras cumplía las prescripciones del médico. Virginia empezó a experimentar repugnancia, horror y terribles accesos de rabia [...] [Leonard] aprendió a reconocer los síntomas de Virginia y estableció gradualmente un sistema de vida controlado y beneficioso para ella" (1992: 298-299).

El relato recoge estos papeles representados por Leonard, pero desde la vivencia de ella que experimenta incomprensión e incluso agresión contenida:

50. Palabras de la conferencia dictada por Ana María Navales en Saint Louis University, Madrid Campus, en abril de 1994.

> Tú odias mis distracciones y esas oleadas de imágenes inconexas, preservadas en algún lugar de mi interior [...], tú siempre diagnosticas locura. [...] Adivino en ti que estoy al borde de un hondo precipicio y me alejo aterrorizada, [...] en claves secretas, anotas los síntomas, trazas el diagrama de la crisis nerviosa que se avecina, larga y patética, o breve y aguda, según tu dictamen, porque al fin, todo sucederá como tú lo ordenes (1991: 94-95).

En la confesión íntima que supone el texto se hace referencia a las relaciones personales que Virginia Woolf mantuvo antes de su compromiso con Leonard. La narradora enumera y reflexiona sobre las diferentes posibilidades que su vida hubiera adoptado en el caso de haberse unido sentimentalmente a alguno de aquellos amigos. Aparece Walter Lamb, el "entrañable y repulsivo Watt" de la ficción, Sidney Waterlow, considerado un prodigio de Cambridge, el conocido Lytton Strachey con quien mantuvo una de esas curiosas anécdotas que el cuento incorpora, y su idilio con Clive Bell, marido de su hermana Vanessa, que comenzó poco después de que esta tuviera su primer hijo y que afectó profundamente a ambas, como sugiere el relato:

> No debo olvidar escribir también a Nessa, la santa libertina, mi adorada. Jamás me perdonaré aquel juego de amor y vanidades que me indujo a arrebatarle su felicidad, a mantener un duelo fratricida como en las viejas novelas románticas, a enamorar a su esposo más allá de las escasas capacidades de seducción que yo me había otorgado a mí misma. Aunque ella se mantuvo indiferente, inescrutable, sin dejar escapar un reproche, yo sé que la misma daga nos hirió a las dos mientras duró esa locura (106).

También están presentes sus amigas del alma, aquellas mujeres que consideraba como una madre y con quienes fue capaz de sentirse amada: Violet Dickinson, Katherine Mansfield y Vita Sackville-West. El final de la rememoración deja paso a la inminencia de su suicidio en el río Ouse: "No, no veré a esa doctora. No volveré a escribir un libro, no sufriré página tras página ni días enteros en la oscuridad de una habitación sólo visitada por fantasmas. Oiré tranquila mis voces como un pez submarino en el fondo de las aguas" (107).

"Cuadro de familia" agrega un aspecto innovador respecto a los otros cuentos: la experiencia maternal. La protagonista narradora de este relato es Vanessa Bell quien, al igual que la pintura del cuadro que va realizando y modificando a lo largo del relato, presentará el dibujo de su vida a la luz de la relación materno-filial establecida con su hija, de gran significación para ella.

El escenario del cuento remite a la casa real que habitaron Vanessa y Duncan Grant en Charleston, cerca de Firle Bacon; y el estanque y el paisaje que la narradora ve e intenta plasmar en su cuadro responde al entorno real de su vivienda en aquellos años. A lo largo de la historia aflora la extraordinaria fortaleza –no por eso carente de sensibilidad– de la personalidad de Vanessa, que debió afrontar primero como hermana y después como mujer y como madre distintas adversidades. Su aparente frialdad y distanciamiento hizo que dentro del grupo de Bloomsbury se la calificara de "monolítica", hecho que se hace consciente en el relato: "Pero yo soy una mujer de máscara serena, sonriente y exquisita, que no puede permitirse el lujo de ser abiertamente malvada" (75). Y asegura más adelante: "Yo era para los otros un pájaro de piedra que milagrosamente se mueve con el viento, algo delicioso y a la vez firme y monolítico" (83).

Angélica es la narrataria del discurso que su madre le dedica para justificar su intento de protección maternal frente a la vida y lo que el nacimiento de ella, fruto de su amor con Duncan, le supuso. La realidad extratextual se configura a partir de los principales protagonistas: Duncan, el extraordinario pintor y reconocido homosexual, que fue compañero de Vanessa y padre de su hija; Clive Bell, el esposo amigo, padre de sus dos primeros hijos y que también se consideró y actuó como tal con la tercera; y el Bun de la ficción –David Garnett en la realidad– que fue amante y compañero de Duncan en los trabajos de la granja durante la guerra y que muchos años después se casaría con Angélica. La trascendencia de esta boda y la figura de quien la protagonizó –Bun– son el motivo desencadenante de la narración. Como en tantas ocasiones el relato es una réplica de la realidad externa:

> A las pocas horas de nacer, Bun te cogió en sus brazos, se quedó mirando tu rostro dormido y dijo:
>
> —Me casaré con esta niña, es preciosa.
>
> Después en tono muy bajo, añadió:
>
> —Cuando ella tenga veinte años, yo iré camino de los cincuenta. —Y levantando la voz preguntó: —¿Creéis que una boda así sería motivo de escándalo? (76-77).

El episodio ficticio tiene su corolario en la vida real. David Garnett estuvo presente en la casa de Charleston el día de Navidad, cuando vino al mundo aquella niña con la que veintidós años más tarde se casaría.

En las cuatro ficciones estudiadas hay referencias fieles a un mundo extratextual que permite situar a lo narrado en un contexto histórico. Al calificar estas narraciones de histórico documentadas, se pone en primer plano su estrecha relación con el mundo real: la inclusión de personas y sucesos reales ha inducido al lector a mantener ciertas expectativas respecto a lo narrado. La libertad del autor para solventar los vacíos históricos se ha resuelto desde el ámbito de la intimidad, con la adopción de la voz narrativa en primera persona. La autenticidad del texto se refuerza por el hecho de creer escuchar las confesiones directas de las narradoras, a la postre, sujetos reales.

La narración en primera persona, característica común a los cuatro cuentos, es un instrumento eficaz para la indagación psicológica. Las diferentes protagonistas rememoran su vida, contando experiencias diversas, y en el transcurso se desvela un proceso de autoconocimiento. En sus discursos prevalece una vivencia subjetiva. Como se señala al estudiar la nueva escritura femenina, uno de los propósitos de estos textos sería la corrección o destrucción de la imagen del "yo" concebida desde fuera (Ciplijauskaité, 1988: 18). En "Walter no ha muerto" la narradora, Virginia Woolf, remite de forma constante a esta idea; un ejemplo entre muchos:

> Ninguna de estas frases tiene la fuerza suficiente como para hacerme cruzar el jardín y que yo me eche en tus brazos llorando, y a duras penas consiga pedirte ayuda, decirte lo que aúlla en mi cabeza, todo lo que ha destrozado mi vida, incluso

> la literatura, también eso, el esfuerzo sobrehumano de estar por encima de la medida de mi talento. Día tras día, cien, doscientas, mil palabras, seres inventados o reales, el alma en tensión a cada instante, el miedo al fracaso, el descontento, un sufrir continuo del que nada compensa, ni siquiera la naturaleza ilusoria del éxito que al tocarlo se destruye. Cara a cara, frente a tu mente sombría y tu tez amarillenta no sabría por dónde empezar (l06).

En cada uno de los cuentos, el yo narrador es un "yo" íntimo que en el relato de sus experiencias observa, interpreta y actúa desde una conciencia decididamente subjetiva[51]. En sus discursos se evocan experiencias, pero sobre todo se reconocen y revelan elementos de una realidad. El punto de vista adoptado por Ana María Navales puede considerarse primordial en este sentido. El lirismo de la prosa contribuye a la formación de un ambiente íntimo y de confidencia, además de proporcionar hondura a las protagonistas. Precisamente la narración en primera persona ha sido una constante en la narrativa histórica escrita por mujeres en los últimos años, con la finalidad de trasmitir la historia desde una perspectiva subjetiva, más inclinada a la vida interior que a los actos públicos (Ciplijauskaité, 1988: 27).

Para concluir, retomemos lo expuesto al inicio respecto a la "epojé" y el "principio de cooperación" del lector. Si además de la historicidad de estas ficciones y del papel determinante de la voz narrativa, tenemos en cuenta la actualización de la obra realizada por el lector al aceptar la suspensión voluntaria del descreimiento y proyectar su propia experiencia sobre lo leído, debemos calificar a estos textos de realistas, gracias al efecto de un "realismo intencional" (Villanueva, 1991: 498). Por consiguiente, desde la perspectiva lectora, y a la luz de la dialéctica establecida entre la enunciación, la recepción y el referente de estas ficciones, es apropiado considerarlas como testimonio del núcleo de individuos, pintores y escritores en su mayoría, que llevó el nombre de Bloomsbury.

51. Esta es una de las facetas que Lubomir Dolezel distingue en el narrador de primera persona (*Cf.* en el libro de Biruté Ciplijauskaité, 1988: 19).

Bibliografía

CIPLIJAUSKAITE, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.

EDEL, León, *Bloomsbury. Una guarida de leones*, traducción de Cristina Córdoba, Madrid, Alianza, 1992.

LUKACS, John, *Historical Consciousness or the Rememberd Past*, New York, Harper and Row, 1968.

NAVALES, Ana María, *Cuentos de Bloomsbury*, Barcelona, Edhasa, 1991.

NICOLSON, Niger, *Portrait of a marriage*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1973.

TURNER, Joseph W., "The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition Methodology", *Genre,* 12/3 (1979), 333-355.

VILLANUEVA, Darío, "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15/3 (1991), 489-502.

7

El taller literario de José María Merino
Tres versiones para un relato

"Personajes confundidos hasta el punto de perder a veces la memoria de su propia identidad; paisajes infrecuentes, o los paisajes cotidianos, cuando dejan entrever asomos de un trasfondo amenazador; peripecias en las que pueda suscitarse mi sorpresa. Tales elementos son los que prefiero a la hora de escribir…" (1989: 177). Esta cita de José María Merino puede asociarse a gran parte de su narrativa y a los cuentos que analizaremos en este capítulo. Ofrecen ese paisaje cotidiano en el que, de súbito, se entromete un aspecto inquietante e inexplicable y se convierte en el foco narrativo de las dos versiones de un relato.

En 1989 se publicó por primera vez en el suplemento semanal del periódico *Diario 16* "Tres documentos sobre la locura de J. L. B.". El mismo cuento con el mismo título, pero con algunos cambios, adiciones y supresiones, apareció en la antología *Cuento español contemporáneo* (1993). Es en el volumen *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994) cuando se presenta una versión diferente con cambios esenciales, no en cuanto al tema pero sí en la estructura y el subgénero que enmarca al relato, y en esta ocasión se propone un título nuevo: "Los libros vacíos". Por último, en su colección de cuentos completos de 1997, *Cincuenta cuentos y una fábula*, se incluye "Los libros vacíos" con pequeñas modificaciones, en modo alguno sustanciales[52]. Se trata de una

52. La primera versión de "Tres documentos sobre la locura de J. L. B." apareció en *Diario 16*, 19-II-1989, 1-4; la segunda en Ángeles Encinar y Anthony Percival, eds., *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993, 145-153; "Los libros vacíos" en *Cuentos del Barrio del Refugio*, Madrid, Alfaguara, 1994, 223-237; la última versión de "Los libros vacíos" en *Cincuenta cuentos y una fábula, Obra breve 1982-1997*, Madrid, Alfaguara, 1997, 522-533. Todas las citas serán de estas ediciones y pertenecerán a la primera y segunda versión de "Tres documentos" indicadas con los números romanos

reestructuración tipográfica de los diálogos, ahora explicitados como tales, y de un incremento numérico de los interlocutores del protagonista en la librería[53]. Hay, por tanto, dos versiones fundamentales –las que aparecen con distinto título– y tres etapas progresivas hasta la última entrega de "Los libros vacíos".

¿A qué se deben los cambios en "Los libros vacíos"? ¿Qué le ha movido a José María Merino a transformar de ese modo la estructura, el espacio narrativo, la situación del personaje y el subgénero del relato? Según el autor, le desazonaba la angustia en que dejaba a su personaje; por otro lado, en la primera versión le parecía que exigía demasiada colaboración al lector[54]. Detallaremos estos cambios, sus posibles causas y sus efectos.

Citemos antes ejemplos similares en la literatura universal. Es el caso de las revisiones efectuadas por Herman Melville a su manuscrito "The Two Temples". Como se ha comprobado en diferentes estudios, además de sustituir verbos, pronombres y modificadores para obtener mayor precisión, los cambios más importantes parecen dirigidos a reforzar la desilusión atribuida al narrador, suprimir el escepticismo del protagonista y obligar al lector a obtener sus propias conclusiones[55]. En una línea parecida se encuentran las revisiones de Joseph Conrad a su historia "Amy Foster". Siendo su objetivo la mayor involucración del lector, prefirió modificar la estructura narrativa del relato, a pesar de que en su inicio había concebido un marco ficcional más complejo. Decide también dirigir la atención del lector a Amy, como puede comprobarse en el final revisado y en el título que terminó por adoptar, entre otros posibles[56]. Otro ejemplo son las tres versiones del "Mysterious Stranger" de Mark Twain. Un

I y II, respectivamente, y a la última de "Los libros vacíos" indicada con el número III.

53. El aumento de interlocutores se debe a un juego personal, según nos ha comentado el autor.

54. Conversación mantenida con José María Merino, 21-XII-1999.

55. Véase Judith R. Hiltner, "Distortion from the Heights: Melville's Revisions of 'The Two Temples' Manuscript".

56. Véase Gail Fraser, "Conrad's Revisions to 'Amy Foster".

trabajo reciente ha analizado la evolución de la historia y considera la tercera versión desde una perspectiva más optimista[57]. Por último, un caso más cercano en el tiempo y de mayor interés al compararlo con el objeto de nuestro estudio, es el relato de Raymond Carver publicado originalmente con el título "El baño" y aparecido más tarde, en otra colección, con un título distinto, "Parece una tontería"[58]. En esta segunda ocasión tiene un final diferente que afecta de forma singular a la experiencia del lector. De un fin abierto, que deja en suspensión diversas posibilidades, se pasa a una narración de mayor extensión en la etapa conclusiva, con mayores implicaciones temáticas y con un final cerrado. Es obvia la producción de un efecto distinto en el lector.

Los lectores de las dos versiones del relato de José María Merino experimentarán reacciones diferentes ante lo narrado. Hagamos, en primer lugar, una síntesis argumental de los dos cuentos. En el primer fragmento de "Tres documentos sobre la locura de J. L. B.", el protagonista, un yo narrador, se manifiesta perplejo y asustado al descubrir en su propia casa, a la que acaba de regresar con gran gozo después de un accidente y una larga hospitalización, que en todos los libros de su biblioteca ha desaparecido el contenido ficticio y quedan reducidos a memorias o tratados históricos, psicológicos y sociológicos. El documento se clausura con la situación desesperada del personaje que se cuestiona su posible ubicación en otro mundo. El segundo documento, narrado en modo impersonal, es un expediente que incluye los resúmenes de las novelas realizadas por el protagonista, calificadas como "material extremadamente singular y peligroso" (II: 152), y en donde el lector descubre que el personaje está en un mundo donde no existe la ficción –las famosas novelas reconocidas por todos– y de resultas se le considera un demente. El documento número tres, escrito en primera persona por el "Delegado del Gobierno", es el volante de ingreso del protagonista en un "Centro de Salud Mental" con los correspondientes

57. Me refiero al estudio de Fleda Brown Jackson, "Reconciliation and Optimism in Twain's 'Mysterious Stranger' Manuscripts".

58. Raymond Carver, "El baño", *De qué hablamos cuando hablamos de amor*; la otra versión titulada "Parece una tontería" apareció en *Catedral*.

comentarios, prescripciones y advertencias. El cuento pertenece por tanto al género fantástico y maravilloso. "Los libros vacíos", por el contrario, no se caracteriza por lo fantástico, es un suceso raro que termina reduciéndose a la pesadilla, en estado de vigilia, sufrida por el protagonista. El espacio narrativo es en esta ocasión una librería, el punto de vista alterna la tercera y primera persona, y el contenido narrativo se corresponde con el del primer documento, pero con una resolución final que desentraña el equívoco.

Las dos versiones de "Tres documentos" se estructuran en tres partes, correspondientes con los tres documentos aludidos en el título. El subtítulo del segundo, "Ciento cincuenta novelas", se mantiene idéntico en las dos entregas. Sin embargo, en el subtítulo del tercer documento variará el destinatario; es el "Ilmo. Sr. Abad-Secretario federal del CPRLD" en la primera, y el "Director del Centro de Salud Mental (CESAMEN)" en la segunda. Este cambio puede considerarse oportuno para evitar la connotación religiosa del término abad y obtener mayor precisión en el contexto narrativo, pues al juzgar como demente al protagonista, el lugar de reclusión lógico es el último. Mucho más interesante es la supresión de las iniciales a pie del primer documento, "J. L. B.", y del tercero, "F. K.". La dimensión paródica a la que se arrastra al lector, forzándole a la asociación probable de las letras con Jorge Luis Borges –teniendo en cuenta el cargo del protagonista de director de la Biblioteca Nacional– y Franz Kafka, desaparece, especialmente en el segundo supuesto ya que las otras iniciales figuran también en el título[59]. Todo lo mencionado se suprime en "Los libros vacíos" al presentar una estructura narrativa, un marco y un final totalmente distintos.

Al contrastar las tres entregas, el detallismo estilístico permite hablar figurativamente del taller del escritor. En la segunda publicación de "Tres documentos" se produce una reescritura susceptible de pasar inadvertida a primera vista, que implica

59. Además de la evidencia de estas referencias, son ilustrativas las palabras del propio autor que en el artículo ya mencionado, "Creación literaria", afirma: "Por otra parte, tengo una inclinación, acaso perniciosa, hacia lo fantástico, que descubrí en Poe, Hoffman y Stoker, y me llevó a Kafka y a Borges, pasando por Machen, Tolkien y toda la buena 'ciencia-ficción" (1989: 177).

numerosos cambios de sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios y estructura de frases y párrafos, además de notables adiciones y supresiones. Algo similar, aminorado, ocurre de ésta a la versión ofrecida en "Los libros vacíos", aunque permanecen los cambios ejecutados. Examinemos algunos ejemplos. En el inicio del cuento, el yo narrador al referirse a su situación afirma "que no debería considerar sino como una pesadilla grotesca" (I: 1). En la segunda y tercera entregas prefiere utilizar el infinitivo "calificar" que, en efecto, denota de modo más exacto el suceso que pretende describir. Más adelante, en la presentación de dos párrafos consecutivos comenta que "recuperaba el embeleso de similares situaciones [...] Recordé entonces" (I: 1). En la segunda versión se opta por un paralelismo idéntico: "Recuperé entonces una languidez [...] Recuperé entonces también" (II: 145-146), mientras que en la versión final prefiere poner en primer término, a través del verbo, la sensación momentánea experimentada: "Sentía una languidez [...] Y recuperé entonces también"(III: 524-525). En el relato de su vivencia el narrador indica que "Ahí tuvo origen mi desasosiego y el vértigo que me invade" (I: 1), frase que quedará transformada "En aquella búsqueda tuvo origen mi desasosiego y el horror que me rodea" (II: 147); la sustitución del adverbio por el grupo preposicional otorga un valor más específico a la oración, por otro lado el sustantivo "horror" designa con mayor acierto el impacto psicológico del hablante que unido al verbo "invadir", retomado en la tercera versión, parece conseguir la expresividad deseada. En todos los casos el cambio busca una mayor precisión lingüística y significante que se obtiene a lo largo de las diferentes versiones. Esto mismo puede comprobarse en otro ejemplo. En la primera ocasión se manifiesta que "la firmeza de todo lo que me rodea carece de ese temblor evanescente de las cosas que se sueñan" (I: 2), en el segundo caso la palabra firmeza se sustituye por solidez, más acorde al aplicarla a objetos, y el "temblor evanescente" se transforma en "fulgor engañoso" (II: 150), una expresión mucho más apropiada al relacionarla con objetos inanimados; por último, el sustantivo "fulgor" viene modificado por los adjetivos "inconsciente, vaporoso" (III: 530), pues es razonable aducir que en la esfera de los sueños las imágenes no se consideran engañosas.

Algunas modificaciones se realizan para alcanzar mayor verosimilitud. Es el caso de la cantidad de ejemplares que componen la biblioteca del narrador. De "numerosos" llegan a convertirse con absoluta precisión en "doce mil cuatrocientos treinta y cinco", exactitud que a pesar de tratarse de un bibliotecario resulta sospechosa, para acabar hablando, con una perspectiva más realista, de "centenares". Otra razón justificada a la hora del cambio la proporciona el ritmo de la prosa. En esas ocasiones la peculiar elección de un sinónimo –"de pronto, súbitamente, de repente"– está en relación directa con la cadencia de la prosa. Y en otros momentos la colocación de un modificador, anterior o posterior al verbo, será el factor determinante para medir el alcance de su efecto dentro de la frase.

La variación del contenido narrativo es el aspecto más atractivo en la comparación. La adición progresiva de párrafos es la tendencia dominante; de hecho, tan sólo se puede comprobar una supresión importante. Se encuentra en relación con uno de los libros más queridos por el narrador del relato, *La isla del tesoro*. La eliminación de un párrafo extenso de la primera versión, podría atribuirse a una opinión autorial más que a la voz de la primera persona. No obstante, la admiración por la conocida novela de aventuras adquiere un fuerte eco en el texto posterior, pues además en "Los libros vacíos" se añadirán unas frases dedicadas al testimonio de uno de sus personajes, Silver, y a la reflexión sobre la conversión de la novela en "¡Una historia de la piratería!" (III: 529).

También en la tercera versión aparecerá exclusivamente la mención a uno de los textos favoritos del narrador, *El libro de oro de los niños*, y el nombre específico de la enciclopedia que le entusiasmaba en su infancia, *Universitas*[60]. En ella se presentaba una de las historias más fascinantes para él, según indica, sobre todo por la ilustración. Sólo en esta ocasión el lector tendrá acceso a la causa de este magnetismo: "Yo encontraba un enorme

60. *El libro de oro de los niños*. *Un mundo maravilloso para la infancia*, de Benjamín Jarnés, publicado en México, Acrópolis, 1946, era una colección formada por 6 volúmenes que fue una de las lecturas favoritas de José María Merino en su niñez. Agradezco al autor sus comentarios al respecto.

atractivo en aquella imagen: la amenaza implacable y sin embargo detenida, como una contradicción en la propia sustancia del destino" (III: 525).

El incremento de párrafos más interesante está asociado con la temática del cuento: la importancia de la ficción en el mundo o, dicho de otro modo, ¿cómo podría aceptarse un mundo sin ficción? El primero se produce al pensar en algunos de los protagonistas singulares de la historia de la literatura (de las novelas de aventuras, sobre todo). Así, en la segunda versión de "Tres documentos" el sorprendido narrador afirma: "En una metamorfosis que es difícil imaginar, Heidi, Tom Sawyer, Lázaro de Tormes, Robinson Crusoe, un tal Hans Phaall, Ivanhoe y todos aquellos personajes, han dejado de vivir aventuras y peripecias dramáticas para convertirse en testimonios que pierden su significación y su interés a través de la gris fidelidad de los atestados" (II: 149). A este grupo de personajes se une, en la tercera versión, Antoñita, D´Artagnan y el capitán Nemo, y desaparece el famoso representante de la picaresca española, Lázaro de Tormes, cuya figura tan ligada a un medio realista parecía desentonar en ese grupo. La segunda adición sobresaliente en la segunda versión de "Tres documentos" no sólo afectará al contenido narrativo, sino que estructuralmente servirá de anticipación de la información del segundo documento. El protagonista se planteará la posibilidad de haberse introducido en un mundo donde la ficción literaria ha desaparecido. Y ante semejante circunstancia experimentará duda, temor, ambigüedad e incredulidad pero, por encima de todo, le llevará a reflexionar sobre el significado de la literatura en el mundo que hasta ahora tenía por suyo. El siguiente párrafo constituye un nuevo añadido al texto y resulta iluminador respecto al énfasis temático:

> Si vine a despertar en un mundo sin literatura ¿cómo serán las cosas ahí afuera? En mi mundo habitual, buena parte de nuestro ser se plasmaba y guarecía en las novelas y en los poemas, y eso que yo llamo literatura había llegado a convertirse para muchos, por encima de las leyes y de las culturas, en una pacífica vía de conocimiento, en un sólido refugio. La literatura

> nos había acostumbrado a la imaginación y había destruido definitivamente la fatalidad de los dogmas (II: 151).

Este fragmento sugerente se mantendrá y se expandirá en "Los libros vacíos". En la primera parte del párrafo el yo narrador, con una breve frase, dará cuenta de seguir en el mundo conocido por todos, y será al final cuando ampliará sus reflexiones sobre la literatura para considerarla, además, un modo de comunicarse con los otros y de conocimiento de sí mismo, y terminará por admitir que gracias a su existencia se "había hecho más soportable la sangrienta y brutal realidad, haciéndonos presentir la posibilidad de una realidad diferente" (III: 531). El valor y la función de la ficción literaria es un mensaje mucho más explícito en las últimas versiones.

Como se ha mencionado, "Los libros vacíos" equivaldría en esencia al primer documento en cuanto contenido, pero con unos cambios fundamentales. Además del título, varía el espacio, el punto de vista, la estructura narrativa y el final del relato. Es en este caso un narrador omnisciente quien controla la narración y cede la palabra al protagonista para que cuente su experiencia, una vez advertido de que las novelas siguen manteniendo su condición ficticia. Del espacio íntimo de una casa se pasa a un lugar público, la librería, en donde participan otros compradores y varios dependientes. La presencia de los diferentes interlocutores, junto a la nueva estructuración en diálogos, transforma al cuento en una narración con una marcada cualidad oral. El uso frecuente de verbos del habla –decir, pedir, preguntar, escuchar, hablar– lo indica. El dramatismo presente en "Tres documentos" queda neutralizado al descubrir el yo narrador lo insólito del suceso, poder comprobar el esclarecimiento de éste y tener testigos que le corroboran en su apreciación. La angustia de la situación hipotética sigue latente y los planteamientos temáticos adquieren, si cabe, mayor firmeza, pero el final diferente –y el desvelo inicial– han producido una transformación radical en la totalidad del relato. Este hecho viene determinado por la posible adscripción, o no, del cuento a la esfera de lo fantástico.

Si nos referimos a las teorías clásicas de Todorov, superadas en muchos aspectos, podría decirse que la narración ha pasado

por los diferentes estadios desde su primera versión. Fantástico el primer documento, maravilloso el segundo y tercer documentos, raro "Los libros vacíos"[61]. "Tres documentos" en su inicio pertenecería al género fantástico y dentro de éste, de acuerdo a las acciones que se producen, a la modalidad denominada "irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano" (Risco, 1987: 32 y 187). Ciertamente, la desaparición de toda la ficción de los libros es un hecho extranatural en la normalidad del mundo del protagonista, similar al de los propios lectores. El paso al documento número dos marca la penetración del personaje, y la contemplación del lector, en un mundo maravilloso que se rige por leyes diferentes al conocido. Se trata de un lugar en el que las novelas son calificadas de "neologismos" y las obras maestras de la literatura –*Madame Bovary*, *La metamorfosis* o "El Aleph"– son tachadas de aberraciones o delirios patológicos. Habría que hablar en este caso de un elemento extraño en un mundo maravilloso, de tal modo que produce alarma en los habitantes de ese espacio, razón por la que consideran al protagonista un demente y su situación de extrema gravedad. La conclusión del relato deja al lector sumido en la terrible paradoja de ver al ser humano recluido y juzgado como peligroso por defender la existencia y permanencia de unos supuestos constitutivos de la realidad de su mundo y, por ende, del nuestro. En "Los libros vacíos" esta situación paradójica e inquietante se disuelve y el cuento queda dentro de las coordenadas de lo real. El protagonista admite la falsa alarma y regresa a un estado de tranquilidad, y el personal y los clientes de la librería se consideran espectadores de una "absurda historia", aunque durante buena parte de la mañana hubiera captado el interés de todos.

Para Kathryn Hume la literatura es el producto de dos impulsos, el de mímesis y el de fantasía, y en toda obra ambos elementos están presentes. La fantasía es para ella cualquier separación del consenso de realidad (1984: 20-21). Habría que hablar, por lo tanto, de un predominio de la mímesis en "Los libros vacíos", y de lo fantástico en "Tres documentos". En este cuento

61. Véase Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*.

la técnica adoptada, según las teorías de Hume, sería la denominada sustractiva. Los mundos sustractivos son los que presentan una definición más restringida de la realidad que deja fuera partes de la experiencia humana, o aquellos mundos en los que el autor ha suprimido deliberadamente cierto material, especialmente las conexiones lógicas entre las acciones (1984: 83-94). En "Tres documentos" se prescinde de una de las experiencias más valoradas por algunos individuos, la de la ficción literaria. La desaparición del contenido ficticio de los libros implica la destrucción del orden imperante en ese mundo, también el nuestro, lo que supone un desafío para nuestro sentido de la realidad. El efecto de este tipo de obras suele ser muy apremiante para el lector, ya que la sustracción vence al impulso natural de rechazar lo fantástico porque parezca irrelevante. Precisamente, su éxito estriba en la capacidad de formar imágenes en nuestras mentes, metáforas que destruyen las objeciones racionales basadas en las palabras. En este cuento de José María Merino, el efecto producido es incluso más impactante que el provocado por la pregunta: ¿Qué pasaría si viviéramos en un mundo donde no existiera la literatura? La fantasía ha realizado una de sus más importantes funciones, proporcionar un efecto novedoso que resquebraja la capa de lo habitual y exige cierto compromiso por parte del lector (Hume, 1984: 196).

La dimensión fantástica-maravillosa de este relato desaparece cuando se publica dentro del volumen *Cuentos del Barrio del Refugio*. Es una colección factible de ser considerada como una totalidad y en la que la mayoría de los cuentos se adscriben al género fantástico más puro como "El derrocado", "La costumbre de casa" o "Pájaros", por mencionar sólo algunos[62]. La variación del marco "circuntextual", que atañe al formato físico del relato, al título y a las fórmulas de apertura y de clausura, entre otras señales, traslada este cuento a otra esfera narrativa[63].

62. Kathleen Glenn realiza un estudio de este volumen como una totalidad en su artículo "Cartografía de Cuentos del Barrio del Refugio", en Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn, eds., *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, León, Edilesa, 2000, 143-158.

63. Véanse estas ideas en Ian Reid, "Destabilizing Frames for Story".

¿Es posible plantear la hipótesis de que la propia estructura del relato y, de modo muy especial, el final han inducido al autor, en una segunda tentativa, a una organización textual diferente, menos innovadora? Susan Lohafer ha llamado la atención al hecho de que los finales de los relatos condicionan al texto completo y a la experiencia de su lectura. El final de una historia no supone que con él termine la implicación del lector, por el contrario, puede verse forzado a releerla y a volver a pensar en ella. Para Lohafer, toda buena historia deja al lector sumido en la meditación, lo que esta crítica denomina en términos de respuesta lectora "final cognitivo postergado" (1989: 111-113). "Tres documentos" parece dejar al lector en esta situación de ambigüedad y reflexión que le exige una interacción entre las partes y una serie de consideraciones ulteriores. La reflexión también surgirá de modo natural en "Los libros vacíos", pero sin esa urgencia de una respuesta inmediata.

El interesante estudio de Austin Wright, "Recalcitrance in the Short Story", aporta nuevas ideas al examinar el final de este relato. Según Wright, en todo cuento actúan dos fuerzas opuestas: "the force of a shaping form and the resistance of the shaped materials. Let us consider the resisting force. I call it recalcitrance or, as it resists the form, formal recalcitrance" (1989: 115-116). Define esta resistencia como la propia de los materiales a la forma que intenta darles una configuración. Esta resistencia atañe tanto al proceso de creación del autor como al de recreación del lector. Al referirse de manera concreta al cuento, distingue dos clases fundamentales de resistencia: una que afecta al género en sí, debido a su limitada extensión, y la denomina "resistencia interna"; la otra está relacionada con el final de la historia ya que el efecto de brevedad se concentra en la conclusión, de ahí su nombre de "resistencia final" (120-127). Dentro de ésta, diferencia cinco variedades a lo largo de este siglo, una de ellas podría considerarse al reflexionar sobre "Tres documentos", la que sitúa en quinto lugar, denominada "discontinuidad modal". La resistencia viene provocada por una contradicción en lo que llama "modo ficcional" de la obra, es decir, las asunciones primarias de las que depende el mundo ficticio. Podría tratarse del conflicto presentado por el choque o la ambigüedad de dos diferentes modos de causalidad.

En "Tres documentos" esta resistencia aparecería por el enfrentamiento entre la cotidianeidad del mundo del protagonista, regido por unas leyes que afrontan un suceso inexplicable, y el otro mundo, presentado en la conclusión, caracterizado por un rasgo diferenciador clave, el de no poseer ficción literaria y , por tanto, susceptible de clasificarlo como perteneciente a otro modo ficcional. Importa subrayar que, según Wright, los cuentos cuyo argumento conlleva algún descubrimiento y los metaficcionales son los que con mayor relevancia hacen uso de la resistencia final (129). Ambos supuestos se dan en esta versión del relato de Merino.

En *Toward the End*, John Gerlach profundiza, asimismo, en el análisis del final de los cuentos. Sostiene que, pese a las variaciones debidas a las diferentes épocas y autores, todos los cuentos utilizan al menos una de las siguientes señales de clausura: la solución del problema, la conclusión natural, el cumplimiento de la antítesis, la manifestación de la moraleja y el confinamiento en una cápsula, a modo de coda (1985: 8-14 y 105-107). Esta última sería la más visible en "Tres documentos", el segundo y el tercero actuarían en la línea de una coda que, a través de la alteración del punto de vista y del evidente paso del tiempo, distancia al lector del fragmento narrado en primer lugar. Este final, anticipado por el protagonista en los párrafos que cierran el documento número uno, si bien proporciona estabilidad y coherencia al conjunto narrativo, puede transmitir al lector la sensación de haber dejado los hechos en suspensión y de falta de un equilibrio total, impresión provocada por la incertidumbre y la angustia no resueltas por el personaje. En "Los libros vacíos" desaparece la estructura truncada y el nuevo final otorga un efecto de firmeza y de plena integración de lo narrado. El problema acuciante del protagonista se soluciona en la clausura del relato, que se hace coincidir con la terminación natural de su propia narración.

Tanto las teorías de Wright como las de Gerlarch permitirían sugerir que la estructura y el final de "Tres documentos sobre la locura de J. L. B." conllevan una experiencia lectora de mayor envergadura que la propuesta en "Los libros vacíos". Esta exigencia viene determinada en gran medida por la presencia de

la "resistencia final" y por la elección de una conclusión narrativa más elaborada que en la segunda versión. Sin embargo, la transformación técnica del relato realizada por el autor, que ha preferido disolver las presiones internas, no supone ningún debilitamiento en relación a la temática propuesta. La nueva organización textual y la elección de una librería como escenario permiten resaltar el foco de interés de la narración y dan mayor efectividad al incremento de reflexiones sobre la significación y la función de la literatura en el mundo actual.

Para concluir, el estudio comparativo de estos dos relatos y sus tres versiones hace posible el mantenimiento de las siguientes proposiciones. Las sucesivas modificaciones lingüísticas y sintácticas han tenido como meta la búsqueda de una precisión total[64]. En algunos casos se ha intentado obtener mayor verosimilitud a través de un detalle específico; en otros, alcanzar una imagen que causara una impresión más inmediata o desfamiliarizadora, según la situación; por último, lograr la cristalización expresiva de una idea, teniendo en mente la realidad angustiosa que aprisionaba al protagonista. El cambio del título es consecuencia del cambio de actitud hacia lo narrado. En "Tres documentos sobre la locura de J. L. B." el título posaba el énfasis en el protagonista, mientras que en "Los libros vacíos" se dirige a la anécdota, el suceso que provoca el hecho narrativo. Hay un movimiento evidente desde el sujeto hacia el objeto de la narración. Puede calificarse a "Tres documentos" de relato experimental, un cuento que exige mayor esfuerzo y colaboración del lector. Supone un lector implícito o ficticio, utilizando el término de Wayne Booth (1974: 129-130)[65], con una mayor formación literaria y que se preste a

64. José María Merino comentaba que "la búsqueda de la precisión puede llegar a ser enfermiza", Conversación con el autor, 21-XII-1999.

65. Booth utiliza el término sobre todo para referirse al autor, también habla de "lectores ficticios", siguiendo las ideas de Gibson, y "lectores fingidos". Es de sumo interés el siguiente comentario en relación al lector: "(…) una obra debería proporcionar al lector dudas más que respuestas, y éste debería estar preparado a aceptar que no sea concluyente; debería aceptar las ambigüedades de la vida y rechazar una perspectiva basada en 'la simplificación de lo blanco y lo negro'. Debería usar su mente, su inteligencia crítica por igual que sus emociones. Como James describe uno de sus objetivos generales,

formar parte activa en el proceso creador. El género fantástico de este relato fomenta una experiencia más impactante en el receptor del mensaje y, al mismo tiempo, llama la atención sobre un tema que sólo expuesto así, desde el paradigma de la fantasía, adquiriría visos de alarma y en un contexto de total normalidad, quedaría relegado por obvio. El sacrificio de la ambigüedad y la complejidad estructural trae consigo en "Los libros vacíos" una respuesta lectora de mayor distensión, junto a una perspectiva más optimista de la realidad reflejada. Por encima de todos los cambios y preferencias prevalece una unidad temática, subrayada a cada paso. La reflexión metaliteraria gana fuerza en las versiones posteriores. La fluctuación entre la realidad y la ficción, el sueño y la vigilia, lo vivido y lo imaginado actúa una vez más en este microcosmos meriniano, y a través de la confusión, José María Merino pone de manifiesto la necesidad y el valor de la ficción. Si "Tres documentos" se tomara como un cristal de aumento, "Los libros vacíos" sería la lupa que el autor pone a disposición del lector para hacerle consciente de la necesidad y el valor de la ficción o, dicho de otra forma, para magnificar la función de la literatura en un mundo que, a veces, parece prescindir de ella.

al hablar de su plan para 'la imagen en el tapiz', 'lo que recuerdo más de mi propio proceso es el impulso vívido (…) de restablecer la apreciación analítica por medio de algún rasgo irónico o fantástico, siempre que sea posible, en sus derechos y dignidades virtualmente deformados" (1974: 35-36).

Bibliografía

BOOTH, Wayne C., *La retórica de la ficción*, Santiago Gubern Garriga-Nogués, trad., Barcelona, Bosch, 1974.

CARVER, Raymond, "El baño", *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Barcelona, Anagrama, 1987, 51-60.

——, "Parece una tontería", *Catedral*, Barcelona, Anagrama, 1992, 59-86.

FRASER, Gail, "Conrad's Revisions to 'Amy Foster", *Conradiana*, 20, 3 (1988), 181-193.

GERLACH, John, *Toward the End. Closure and Structure in the American Short Story*, Alabama, University of Alabama Press, 1985.

HILTNER, Judith R., "Distortion from the Heights: Melville's Revisions of 'The Two Temples' Manuscript" *Studies in Short Fiction*, 27, 1 (1990), 73-79.

HUME, Kathryn, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, Metheuen, New York y London, 1984.

JACKSON, Fleda Brown, "Reconciliation and Optimism in Twain's 'Mysterious Stranger' Manuscripts", *CLA Journal*, 35, 1 (1991), 57-71.

LOHAFER, Susan, "Introduction to Part III" en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey, eds., *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge y London, Louisiana State University Press, 1989, 109-114.

MERINO, José María, "Creación literaria", *Revista de Occidente*, 98-99 (1989), 177-184.

——, "Tres documentos sobre la locura de J. L. B.", *Diario 16*, 19-II-1989, 1-4.

——, "Tres documentos sobre la locura de J. L. B." en Angeles Encinar y Anthony Percival, eds., *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993, 145-153.

——, "Los libros vacíos", *Cuentos del Barrio del Refugio*, Madrid, Alfaguara, 1994, 223-237.

——, "Los libros vacíos", *Cincuenta cuentos y una fábula*. *Obra breve 1982-1997*, Madrid, Alfaguara, 1997, 522-533.

REID, Ian, "Destabilizing Frames for Story" en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey, eds., *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge y London, Louisiana State University Press, 1989, 299-310.

RISCO, Antonio, *Literatura fantástica en lengua española*, Madrid, Taurus, 1987.

TODOROV, Tzvetan, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Richard Howard, trad., Ithaca, Cornell University Press, 1975.

WRIGHT, Austin M., "Recalcitrance in the Short Story" en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey, eds., *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge y London, Louisiana State University Press, 1989, 115-129.

8

Una narrativa visual

Cuentos del libro de la noche, de José María Merino

El interés de José María Merino por los dibujos y las imágenes es de fácil comprobación para cualquier lector, no tendría más que acercarse al autor para que le firmara un libro y constataría que la dedicatoria incluye siempre un esbozo o unos trazos pictóricos: un sol, una nube que rodea al título, en ocasiones un mar con pez y barco incluidos. Una prueba reciente, y de mucho mayor peso, está en el discurso leído por el escritor el día 19 de abril del año 2009 con motivo de su recepción pública en la Real Academia Española. En este discurso, titulado "Ficción de verdad", José María Merino indaga en el origen y desarrollo de las narraciones desde su perspectiva creadora y lo hace desde una posible historia que tiene en proyecto, surgida a raíz de la visión de la foto de un cuadro del pintor Félix de la Concha. Al escuchar las circunstancias que rodearon a la pintura del cuadro, el escritor confiesa que en aquel momento "intuí que en el cuadro había la semilla de una ficción. Por eso le pedí que me dejase la fotografía, y durante los días siguientes fui acopiando información y tomando notas para lo que podía ser un relato" (2009: 24). Pero, quizá, el párrafo que habla más directamente de esta estrecha relación que Merino refiere entre imagen y ficción es el siguiente: "me mostró las fotografías de sus cuadros, y entre ellos hubo uno que llamó mi atención por el motivo, pero también por lo que el artista me contaba" (22). Hay que subrayar definitivamente la palabra contaba. A través de ese cuadro, el escritor se considera el receptor de una historia que ve y escucha. Remite en este sentido a un "código de verbalización", como señala Lindekens, donde la comunicación que se da entre palabras e imágenes fuerza a descifrar este código de lo perceptivo a lo conceptual (*Cf.* Barea, 1996: 308).

En el estudio de las relaciones entre imágenes, textos e ideología, las teorías de Mitchell han supuesto una aportación lúcida. Señala el crítico que la dialéctica entre palabra e imagen parece ser una constante en la trama de signos que una cultura teje alrededor de sí misma. Según él, la historia de la cultura es, en parte, la historia de una prolongada batalla por la dominación entre los signos pictóricos y lingüísticos, reclamando cada uno ciertos derechos de propiedad sobre una "naturaleza" a la que sólo ellos mismos tienen acceso. En algunos momentos este enfrentamiento tiende a acomodarse en una relación de libre intercambio entre las fronteras; en otros, no. Entre las interpretaciones más interesantes y complejas de esta batalla está la que se podría denominar relación de subversión, donde el lenguaje o las imágenes examinan su propio fondo y encuentran allí latente su contraparte (1986: 43).

Esta conexión subversiva, de latencia de imágenes, es la que parece que José María Merino ha querido desenmascarar y expresar en *Cuentos del libro de la noche*. Este volumen de minicuentos, denominación preferida por el autor aunque también él mismo haya acuñado la de nanocuento, está formado por ochenta y cinco relatos de esta reducida extensión, acompañados cada uno por un dibujo. Un buen número de estos han sido realizados por el propio autor, otros provienen de distintos artistas y el escritor los ha manipulado libremente, y sólo ha incluido tres imágenes originales de tres creadores cuyos nombres menciona al final del libro[66].

No es ésta la primera inclusión de Merino en la narrativa ultracorta. Aparte de contribuciones dispersas en antologías sobre este género, su primer volumen fue fruto de una experiencia en el mundo de la radio, efectuada en 1998, que más tarde dio a conocer de forma impresa con el título *Los martes, cuento*, un pequeño libro donde recogió ocho de aquellos minicuentos. A éste le siguió *Días imaginarios* (2002), posteriormente la colección que nos ocupa y, por último, *La glorieta de los fugitivos* (2007), subtitulado como minificción completa por el editor, aunque

66. Véase "Nota sobre las ilustraciones" (2005: 167).

no es una denominación oportuna pues no se incluyeron trece microrrelatos de *Cuentos del libro de la noche*, además de algunos otros. Este último título sí que es el único al que podríamos calificar además de ficticio, visual.

A día de hoy, se han publicado un buen número de estudios sobre el microrrelato en los que se han presentado definiciones y rasgos que caracterizan al género[67]. Referimos, brevemente, las reflexiones expuestas por Luis Mateo Díez. Señala el escritor una serie de adjetivos que, al aislarlos y enumerarlos, dan una total connotación al término microrrelato: suficiente, elíptico, sugestivo, sugerente y significativo (2008: 532). Y poco más adelante Luis Mateo Díez sintetiza sus ideas en el siguiente párrafo clarividente:

> Una sugestión que es una atracción, un cierto poder que moviliza la curiosidad y nos hace partícipes acaso embelesados del relato, desde el sustrato del mismo. Una sugerencia que insinúa, despierta, sustrae nuestro ánimo de modo insospechado, placentero, enriquecedor. La significación que da sentido, indicio, en la expresión que puede remover una idea más o menos vigorosa o un pensamiento (533).

Esta aproximación definitoria al minicuento se puede aplicar no sólo a los textos que conforman *Cuentos del libro de la noche*, sino también en cierto modo a las imágenes que los acompañan. Existe un paralelismo entre palabras e imágenes y ambas tienen el poder de seducir y sugerir al lector numerosas interpretaciones. Es posible afirmar que la fusión de ficciones y dibujos produce la integración de aspectos en principio contrarios: tiempo/espacio, signos arbitrarios/naturales, lo infinito/lo limitado, la expresión/la imitación, lo interno/lo externo, la elocuencia/el silencio (Mitchell, 1986: 110). En resumen, en este libro narra-

67. Remito, entre ellos, al monográfico "El microrrelato en España: tradición y presente", *Insula*, 741; al volumen *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, ed. de David Lagmanovich, Palencia, Menoscuarto, 2005; y a *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, eds. Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, Palencia, Menoscuarto, 2008.

tivo-visual se podría decir que los dibujos suman, multiplican las posibilidades de sentido[68].

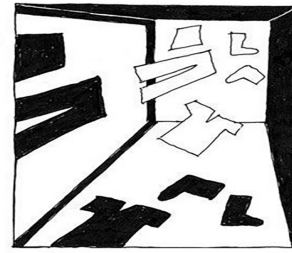
Cuentos del libro de la noche debe considerarse una totalidad. La noche marca el transcurso del relato, desde las doce, título de uno de los primeros cuentos, "hora límite", hasta las seis, momento en que empiezan a vislumbrarse las primeras luces del día. El paso de las distintas horas, incluso hasta una media, enmarca el conjunto ficcional. También los cuentos titulados con el nombre de las cuatro estaciones ("Cuento de primavera", "Cuento de verano", etc.) colaboran a la creación de un marco temporal totalizador. Por eso, comenzamos refiriéndonos al principio y al final.

"Página primera" es el cuento que inaugura el volumen y se corresponde, tanto en contenido narrativo como pictórico, con "Posdata" que sería la lógica conclusión, al que se han añadido, sin embargo, dos minicuentos, a modo de estrambote, y el último, titulado "La gran trama/El desenlace", es el que aporta un valor conclusivo pleno. Este microrrelato con rasgos autobiográficos y autorreferenciales, pues alude a los argumentos de otros textos señalando incluso a uno concreto –"Mosca"–, plantea una de las dualidades recurrentes en este libro y en toda la narrativa meriniana, el enfrentamiento entre mundo real y mundo ficticio, hecho que parece perpetuarse y caracterizar nuestra existencia. Así lo sugieren tanto el dibujo aglutinador y contrastivo –un laberinto de forma circular contenido en un cuadrado, las dos formas básicas repetidas a lo largo del texto, y la inclusión del mundo natural (sol-luna) y del ser humano (hombre-mujer)– como las palabras del yo narrador que ponen el punto final al minicuento y al volumen: "Luego pienso que tal vez no son las tramas las que están dentro de nosotros sino nosotros quienes estamos enredados en ellas. Y por fin comprendo que ser consciente de ese secreto debe ser el desenlace mismo del cuento, y que con ello han de concluir también todos estos relatos" (2005: 163).

68. Utilizo esta idea de Raúl Brasca pero en un contexto diferente. Véase "Microficción: el juego de lo aparente", en *La era de la brevedad*, (2008: 499).

"Página primera" investiga en una temática persistente en varias historias: la posibilidad de otras vidas. El narrador en primera persona deja constancia de que en el reino de la oscuridad, el mundo de la noche, ha descubierto otros seres con una existencia propia, y concluye con el presentimiento de sentirse él mismo un posible suplantador: "[...] no puedo recordar si alguno de esos habitantes de la casa en la noche ha escrito en mi ordenador los textos que ahora considero míos" (10). El dibujo, que ha servido de portada al libro, refleja la silueta de un hombre y su sombra agrandada, esa otra vida, dentro de un espacio con perspectiva que sugiere el paso del hombre por la puerta abierta de una habitación. Una puerta idéntica aparece en "Posdata", dejando ver la ropa y sus sombras deambulando por el espacio, y señala, como lo hace el texto, la vida propia del vestuario si se le deja estar en libertad, de ahí la advertencia al lector "al acostarte, no te olvides de cerrar bien las puertas de los armarios" (159).

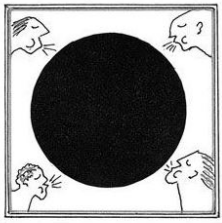
"Página primera"



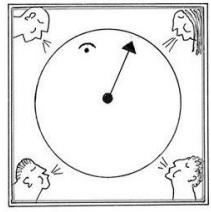
"Posdata"

"Las doce", primer minicuento de la serie horaria, insiste en la existencia de otra vida paralela justo al comienzo de la noche. La incapacidad del narrador de ver a los habitantes nocturnos no es impedimento para constatar su presencia real. El dibujo es un cuadrado con un gran círculo en el centro que recibe aliento de los perfiles de cabezas humanas de hombres y mujeres situados en los vértices. Esta representación podría aludir a la vida latente en la oscuridad que se despertaría, mediante el soplo, en el momento concreto de la medianoche. La misma imagen se repite, pero el círculo se ha convertido en la esfera de un reloj

con una única aguja señalizando la una junto a la forma simple de un ojo, en el relato titulado con esa hora. Imagen y ficción refieren a la presencia constante del tiempo, detenido allí, pero en este caso es fundamental el texto escrito para captar la confusión experimentada por el narrador que se enfrenta al tiempo en una suspensión continua.

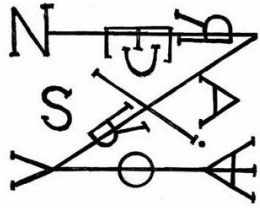


"Las doce"



"La una"

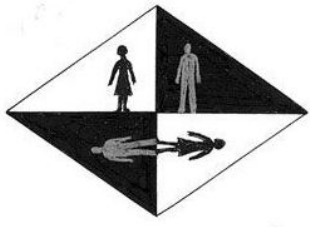
La ruptura con el tiempo y el espacio reales, característica del género fantástico, define la angustiante experiencia del protagonista de "Los signos ordinarios". Su jornada comienza con el descubrimiento de que ha vivido en una fecha aparentemente inexistente, entre el último día de marzo y el primero de abril. En esa franja temporal se ha enfrentado a unas letras desconocidas, un lenguaje incomprensible y a unos signos transformados y deformes. El personaje cree haber estado durante un día en un mundo ajeno pero, al igual que le pasara al protagonista de "Los libros vacíos" –relato perteneciente a *Cuentos del Barrio del Refugio*–, al final se reencuentra con el mundo conocido y con las señales numéricas y lingüísticas cotidianas. El dibujo representa un desbarajuste de letras que, si bien puede considerarse organizado de una forma estética, impone por su impresión de caos y de carencia de sentido. Sólo después de sucesivas miradas el espectador encontrará un grupo de letras abarcador de la A a la Z, siendo esta última la que domina un plano horizontal estructurador. Este reconocimiento visual final estaría en consonancia con la experiencia feliz del narrador en la conclusión del cuento.



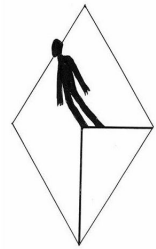
"Los signos ordinarios"

Una realidad coexistente, en un tiempo inacabable y remansado, es la que se presenta en "Reencuentro", microcuento que asimismo tendría concomitancias con "Bifurcaciones", otro de los relatos que componen *Cuentos del Barrio del Refugio*. El encuentro con su amante se prolonga para el protagonista de manera indefinida, constituyéndose esta vivencia en la tabla de salvación de su vida rutinaria. En esta ocasión el dibujo es un rombo compartimentado simétricamente en cuatro triángulos blancos y negros, ocupados por las figuras de un hombre y una mujer duplicados, que coincidirían al doblarse sobre uno de los lados comunes. Ahí tendría lugar el encuentro de sus cuerpos, que se correspondería con lo afirmado en la ficción.

También es un rombo, pero con orientación vertical, la visualización que efectúa José María Merino de "Cuerpo rebelde". La silueta de un hombre a punto de precipitarse al vacío, cuya cabeza sobresale de la figura, alude a la falta de control que el personaje tiene sobre su propio cuerpo, que está actuando independientemente de sus deseos hasta el extremo de querer abocarle al suicidio.



"Reencuentro"



"Cuerpo rebelde"

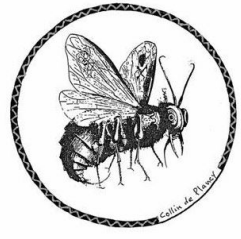
Resulta oportuno enfocar de nuevo las relaciones entre lenguaje e imágenes. Si, como es bien sabido, la evolución del lenguaje se inició con imágenes, posteriormente con pictógrafos o viñetas autoexplicativas, unidades fonéticas y, por último, el alfabeto, denominado por Gregory como "la matemática del significado", todo ello con la finalidad de una comunicación más eficiente, hoy en día se está produciendo un movimiento a la inversa con la misma intención de conseguir una mayor eficacia (Dondis, 1992: 8). Este parece ser el objetivo perseguido y alcanzado por José María Merino en este libro, al intentar establecer analogías entre el lenguaje y la información visual que nos proporciona a través de sus dibujos[69].

Se ha comprobado que el autor utiliza elementos simples: el punto, la línea y diversas variantes, entre ellas, el rombo. Todos ellos forman parte de la materia prima "en todos los niveles de la inteligencia visual" (Dondis, 1992: 13). Estas formas sencillas se han combinado con las técnicas visuales del contraste y la armonía para comunicar lo deseado. Según Donis Dondis "el constructo horizontal-vertical es la relación básica del hombre con su entorno" y en la expresión o interpretación visual se buscan unos referentes verticales y horizontales que permiten establecer la medición del equilibrio (1992: 18-19). La falta de éste y de regularidad se convierte en un factor desorientador. La elección entre polaridades opuestas de "regularidad y sencillez" o "complejidad y variación inesperada" provoca respuestas que se encuentran desde el reposo y la relajación hasta la tensión (20). En gran parte de los dibujos de Merino, se ha incorporado un elemento de tensión que ha puesto en guardia visual al lector para indicarle una determinada significación, o un propósito directamente relacionado con la interpretación y comprensión del texto. Así habría que entender, por ejemplo, la cabeza fuera de su marco romboide o la composición caótica de las letras, a las que nos hemos referido, como medios de alfabetidad visual, creadores de respuestas que han contribuido a resaltar situaciones insólitas o conductas inesperadas.

69. Me ha interesado especialmente centrarme en los dibujos y *collages* realizados por el propio autor, más de cincuenta de los ochenta y cinco del total.

El concepto de hipotiposis ayuda a definir el movimiento de transposición desde el lenguaje a las imágenes efectuado por el escritor en este libro. Ha sido éste el procedimiento seguido en todos los casos menos con el minicuento "Instalación", donde se ha dado el proceso a la inversa. Hablaríamos en esta ocasión de ékfrasis. La foto del artista Juan Ortiz de Mendívil[70], un espacio vacío habitado tan sólo por sombras, es el punto de partida para la descripción, a través de la prosa, del objeto artístico que se contempla. La omnisciencia narrativa ironiza sobre algunas realizaciones e interpretaciones absurdas del arte contemporáneo. También se puede considerar un guiño irónico y humorístico, relacionado con la exageración de los sentimientos ecologistas, el microrrelato titulado "Mosca". La reflexión atemorizada e inquietante del narrador protagonista sobre las moscas, cuya posible muerte tendría consecuencias nefastas para la humanidad, contrasta en la resolución ficticia con la respuesta agresiva del personaje: "Salgo de mi pasmo. ¿Qué hace aquí este bicho asqueroso? Cojo la toalla, la persigo, la golpeo, la mato. La remato." (28). El dibujo de la mosca pertenece al escritor Collin de Plancy, experto en ocultismo y demonología, y fue diseñado para su *Diccionario infernal*. Su situación al comienzo del relato resulta estratégica, pues induce a provocar reacciones de confrontación con la enunciación narrativa que al final, en la conclusión, terminan por resolverse y refuerzan el tono jocoso.

"Instalación"



"Mosca"

70. La foto y el microrrelato de José María Merino forman parte del libro titulado *En los jardines del Retiro*, volumen cuyas imágenes pertenecen todas a Ortiz de Mendívil, pero los textos –poemas, prosa poética, minicuentos, monólogos y diálogos– son de autores muy diversos. Para más información sobre el artista madrileño Juan Ortiz de Mendívil remito a su página web <http://www.juanortizdemendivil.com>.

"La gran catarata" es el relato que mejor refleja el absurdo de algunos comportamientos humanos. Este minicuento ejemplifica también la técnica de depuración a la que debe estar sometida una historia para reducirla a la brevedad, narratividad y ficcionalidad que caracterizan el género[71]. La primera versión del cuento tenía una extensión aproximada de tres folios, pero el autor se percató de algunos párrafos que no aportaban significación. La supresión de varios otorgó la concisión y la intensidad expresiva deseada[72]. No es este el lugar de realizar un examen comparativo, sin embargo mencionamos que las cinco primeras líneas del relato actual ocupaban veintiséis en el texto primitivo[73]. El argumento del minicuento proporciona varias lecturas posibles. El hecho de que el protagonista sea capaz de perderse la visión de una catarata espectacular, objetivo de su excursión aérea, por su obsesión de extraer un lapicero atrapado en el asiento delantero al suyo, ahonda en la existencia de conductas irracionales en las que lo insignificante y urgente impide el reconocimiento de lo verdaderamente importante. Asimismo, parece profundizar en la reflexión de que algunas distracciones alejan a los individuos de su principal meta. El dibujo yuxtapuesto representa a la perfección el contenido semántico de la ficción. La banalidad de situar a dos lapiceros corrientes enmarcando la imagen de un salto de agua impresionante produce el contraste que fuerza a distinguir lo inmediato o rutinario de lo insólito.

"La gran catarata"

"Cuento de hadas"

71. Las señala David Lagmanovich (2008: 5).

72. De estos atributos habla Raúl Brasca (2000: 3).

73. Agradezco a José María Merino que me haya facilitado la primera versión del relato.

El absurdo es de igual manera tema recurrente en "Cuento de hadas". La chocante creencia en las hadas, que ha acompañado al protagonista desde su infancia hasta el lecho de muerte, le ha posibilitado una felicidad total, alejado de convencionalismos. La ilustración es un anónimo del siglo XIX, una figura de hada que se impone sobre el círculo que la encuadra, manteniendo así un estrecho paralelismo con la idea de realidad de su presencia infundida en la trama narrativa, y transmite una sensación de serenidad, alegría y belleza, atributos que parece haber custodiado con celo en la caja que sostiene en sus manos.

En el trayecto nocturno diseñado en *Cuentos del libro de la noche,* la dualidad vida-muerte ocupa un lugar importante. La dificultad de distinguir la línea divisoria entre la vida y la muerte es el motivo que se repite en la que calificamos de serie titulada "El despistado". Subrayamos la idea de unidad y progresión en estos tres microcuentos cuyos títulos, "El despistado (uno)", "El despistado (dos)" y "El despistado (tres)", sugieren tres etapas hacia un mismo destino. En el primer microrrelato, el protagonista es incapaz de reconocer que acaba de morir en un accidente aéreo, a pesar de las señales obvias. La sencillez del dibujo que acompaña al texto, un círculo negro con la silueta blanca de un avión que parece caer en picado, no deja dudas al lector. En "El despistado (dos)", segunda parada de este itinerario fúnebre, el mismo personaje ha llegado al cementerio, lugar que él no identifica, y se cruza con difuntos conocidos sin ser consciente de su pertenencia actual a ese mundo de los muertos, por eso habla con extrañeza de un "hotel donde predomina el mármol" (34) (el lector podría pensar en un panteón) y que está decorado "con austeridad inhumana" (35). De nuevo, la imagen dibujada aporta una rotundidad que contrasta con la distracción del protagonista. Sobre el fondo negro de la noche y un segundo plano compuesto por edificios (la ciudad) resaltan, en primera línea, las siluetas de lápidas y cruces, paisaje propio de un cementerio. Avanzando hacia el destino final –se puede constatar la línea de continuidad entre los minicuentos con el inicio del tercero sin preámbulos: "Me acosté y me quedé dormido enseguida" (134)–, la serie concluye con las sensaciones de agobio e incomodidad que el yo narrador experimenta en la supuesta cama, que no es sino el

féretro, atribuyendo su desazón a un mal sueño. Para la visualización de esta última ficción que clausura el tríptico de la muerte, la elección autorial ha sido un fragmento manipulado del óleo *El triunfo de la muerte*, de Pieter Brueghel, El viejo, que ilustra con nitidez el contenido narrativo. En este conjunto ficticio y visual, José María Merino transmite al lector un estado de desasosiego *in crescendo*, paliado de forma magistral por el humor que supone estigmatizar a su protagonista de despistado, para cuestionar no sólo la existencia de otra posible realidad en la muerte sino también la inquietante dificultad de reconocerse en esa situación.

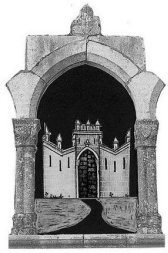
"El despistado (uno)"

"El despistado (dos)"

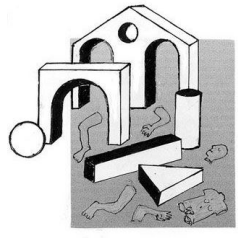
"El despistado (tres)"

El yo y el doble, la vigilia y el sueño, la realidad y la ficción son otras tres dualidades muy presentes en este volumen. "La otra parte" plantea la coexistencia de un doble con vida propia. La foto de unos pies que reflejan su imagen especular en el agua abunda en la idea de la duplicidad, que llega a adquirir el mismo nivel de realidad. El sueño se confunde con la vigilia en "El castillo secreto" hasta el extremo de alcanzar la apariencia de lo real, como advierte con inquietud el narrador: "Ese castillo es peligroso, porque para salir de él es necesario despertar, y muchos no lo consiguen, aunque cada día los veas a tu lado y ellos y tú creáis que están despiertos" (63). La imagen asociada a esta ficción es la entrada de un castillo, sobre un fondo negro, precedida por un conjunto de elementos superpuestos a modo de pórtico que parece aludir a ese umbral de indeterminación entre la vigilia y el sueño. Por otro lado, "Comparsas" es uno de los microrrelatos que profundiza con mayor perspicacia en la temática de la interpolación entre mundo real y mundo ficticio. La insatisfacción del protagonista con su propia vida, reflejo de la

estresante sociedad actual, le lleva a pensar en su existencia como parte de una ficción donde él, personaje secundario, carece de todo control. El dibujo de un rompecabezas con las piezas dispersas y un cuerpo humano deconstruido sugiere, con dramatismo, la fragmentación a la que los individuos se ven sometidos por las circunstancias que les rodean y apunta a la necesidad de construir un entorno propio.



"El castillo secreto"



"Comparsas"

La referencialidad y la metaliteratura son también técnicas muy utilizadas por José María Merino en la composición de estos minicuentos. La elección de un protagonista fracasado en las novelas más vendidas es el motivo metaficticio que se enfoca con extraordinaria ironía, a través de una *mise en abyme*, en "Best-sellers". El mismo tono de burla se transmite con la representación gráfica: un libro cuyas páginas están formadas por abonos de diez viajes de metrobús que insinúa, con extrema plasticidad, el carácter repetitivo y anodino de esta clase de literatura.

Es obvio el homenaje realizado a Nabokob en "Lolito". Por eso, no extraña que la historia se actualice, cambiando las edades de seductora y seducido, en este microrrelato de tema erótico efectuado por encargo para la feria del libro, según ha confesado el autor[74]. En este caso, Merino ha preferido delegar en el artista americano de la tendencia de «pin-up», Vaughan Alden Bass, para sintetizar el contenido ficticio en la imagen pícara y

74. En la entrevista que le realicé el 29 de abril de 2009.

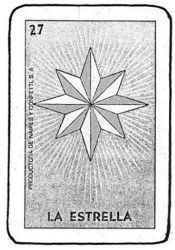
atrayente de la joven, enmarcada en el círculo característico y original del autor que siempre intenta concentrar nuestra mirada.

"Bestsellers"

"Lolito"

El título de "Metamorfosis" es ilustrativo de la temática narrativa. Este motivo, característico de la literatura fantástica y constante en la obra meriniana, arrastra a pensar en una transformación de grandes dimensiones, inducida por la detallada descripción de los cambios corporales y por la referencia concreta al hombre lobo. Sin embargo, se concluye con un final sorpresivo, imbuido de humor, que dista mucho de lo imaginado, pues se trata de un simple ratón. El dibujo representa una carta del Tarot con una estrella central relacionada sin duda con el destino, la posibilidad, en lenguaje coloquial, de tener una buena o mala estrella. El número veintisiete es exclusivamente indicativo de la posición de este minicuento en el conjunto total.

Los elementos lúdicos y metaliterarios adquieren un carácter fundamental en "Cuento de primavera". El narrador exige la implicación lectora para decidir cuál de los dos finales propuestos, radicalmente distintos, le resulta más convincente; por eso, concluye sin ambages con la pregunta: "¿En qué quedamos?" (46). La imagen escogida por el escritor inclinaría la balanza hacia la alternativa del segundo final, pues ha representado una planta florida, plagada de vida, en sintonía con el título.



"Metamorfosis"

"Cuento de primavera"

Uno de los dos grabados fotografiados en este volumen, con el fin de producir la percepción visual de la ficción, es el que acompaña a "Micronovela". Realizado en linóleo por el propio autor, en un tórculo del siglo XIX[75], la línea divisoria de los dos espacios delimitados, casi simétricos, separa la representación del mismo paisaje marítimo de día y de noche. Estos dos mundos opuestos hacen referencia a las vidas ocultas del hombre y la mujer protagonistas de la historia, cuyo argumento colmaría las expectativas para una novela.

"Micronovela

Al reflexionar sobre las relaciones entre imágenes y escritura, Mitchell indica que se debe ir más allá de la similitud, el parecido y la analogía. La diferencia es tan importante como la semejanza, el antagonismo tan crucial como la colaboración, la disonancia y la división de tareas tan interesante como la armonía

75. Información facilitada por José María Merino en la entrevista citada.

y la mezcla de funciones. Desde su punto de vista, lo más beneficioso es comenzar con las conexiones reales entre palabras e imágenes en textos ilustrados (1994: 89-90).

Para este reconocido crítico de arte, la expresión lenguaje visible ("visible language") tiene fundamentalmente un significado metafórico tanto para los historiadores del arte como para los críticos literarios. En literatura, la noción de lenguaje visible implica al discurso de la pintura y de la visión en nuestra interpretación de la expresión verbal: nos induce a dar a términos como imitación, imaginación, forma y figuración un fuerte sentido gráfico e icónico, y a concebir los textos como imágenes en una variedad de direcciones. Si hay una lingüística de la imagen, también hay una iconología del texto que aborda algunos temas: la representación de los objetos, la descripción de las escenas, la construcción de dibujos, similitudes, imágenes alegóricas y la configuración de textos en determinados modelos formales (1994: 111-112). Una iconología del texto tiene que considerar también, según Mitchell, el problema de la respuesta del lector, el derecho o la exigencia de que algunos lectores visualicen y de que algunos textos animen o desanimen a la formación de imágenes mentales (1994: 112).

En *Cuentos del libro de la noche* José María Merino ha incorporado la propia visualización de sus ficciones, las imágenes que estos minicuentos le han producido, con la intención de compartirlas, remansar la atención de sus lectores e incitarles y darles la oportunidad de muchas otras respuestas lectoras. Dibujos y narraciones han insistido, una vez más, en la dificultad de encontrar una línea distintiva entre vigilia y sueño, realidad y fantasía, vida y literatura, racional e irracional, natural y sobrenatural, porque como el autor ha manifestado "la ficción no es ni verdad ni mentira, es la tercera vía; una manera única de ordenar e intentar entender la realidad" (*20 minutos*, 2009: 24).

Bibliografía

ANDRES-SUÁREZ, Irene, "El universo iconotextual de José María Merino*: Cuentos del libro de la noche*", en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, eds. Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, Palencia, Menoscuarto, 2008, 371-396.

BAREA GARCÍA, Teresa, "Una escritura visual. Ficción en imágenes y ficción en palabras en *Bogaert et Les maisons suspectes* y en *Les chambres secretes*", *Mundos de ficción, I* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica), Murcia, Universidad de Murcia, 1996, 307-317.

BRASCA, Raúl, "Microficción: el juego de lo aparente", en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, eds. Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, Palencia, Menoscuarto, 2008, 497-511.

——, "Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento", *El cuento en Red*, 1 (primavera 2000), 3-10.

DÍEZ, Luis Mateo, "Ideas, medidas, historias", en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, eds. Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, Palencia, Menoscuarto, 2008, 531-535.

DONDIS, Donis A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, 10ª edición, Madrid, Gustavo Gili, 1992.

El microrrelato en España: tradición y presente, *Ínsula*, 741 (septiembre 2008).

LAGMANOVICH, David, "En el territorio de los microtextos", *Ínsula*, 741 (septiembre 2008), 3-5.

——, ed., *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2005.

MERINO, José María, *Cuentos del Barrio del Refugio*, Madrid, Alfaguara,1994.

——, *Cuentos del libro de la noche*, Madrid, Alfaguara, 2005.

——, "Ficción de verdad", discurso leído, Madrid, Real Academia Española, 2009.

——, "La ficción no es ni verdad ni mentira, es la tercera vía", *20 minutos*, 7 de mayo de 2009, 24.

MITCHELL, W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1986.

——, *Picture Theory*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994.

9

Memoria, historia y literatura
Las cuatro esquinas, de Manuel Longares

La trayectoria literaria de Manuel Longares (Madrid, 1943) destaca por la calidad de su producción, alejada de modas y de algarabías mercantiles o editoriales. Autor que ha practicado con igual fortuna novelas y cuentos desde su primera publicación en 1979, *La novela del corsé*, fue con *Romanticismo* (2001), novela que obtuvo el Premio Nacional de la Crítica, con la que alcanzó el reconocimiento general de lectores y críticos. Posteriormente, *Nuestra epopeya* (2006) fue galardonada con el Premio de Narrativa Ramón Gómez de la Serna y su último volumen de relatos, *Las cuatro esquinas*, ha conseguido el Premio Libro del año 2011, otorgado por los libreros madrileños, y el I Premio Francisco Umbral[76]. Abordaremos la obra recién mencionada enfocando las relaciones entre la historia y la ficción.

Las cuatro esquinas está compuesta por cuatro relatos que abarcan setenta años de la historia de España: desde la década de los cuarenta hasta la primera del siglo XXI. Pero no se trata de una crónica, estas narraciones presentan el latido de una época; siguiendo las pautas de "un realismo imaginativo" (Sanz Villanueva, 2011: 12), el escritor entrelaza con perspicacia memoria, historia y ficción para crear un mosaico representativo de la vida española durante este amplio periodo. El lector po-

76. El resto de su producción incluye las novelas: *Soldaditos de Pavía* (1984), *Operación primavera* (1992), *No puedo vivir sin ti* (1995) y *Los ingenuos* (2013); la editorial Galaxia Gutenberg acaba de reunir sus tres primeras obras con el título *La vida de la letra* (2014); los libros de cuentos: *Extravíos* (1999) y *La ciudad sentida* (2007); y los ensayos: *Pío Baroja. Escritos de Juventud* (1972), *Azorín, el sacrificio de José Martínez* (1973) y *La literatura del silencio* (2002).

drá comprobar en los tramos cronológicos a los que se alude en los distintos títulos un magnífico reflejo del vivir, y sufrir, de la población madrileña, porque el espacio narrativo es siempre la ciudad de Madrid –sus casas, cafés, bares, barrios, calles y avenidas– que se convierte, asimismo, en protagonista indiscutible de los cuatro relatos, aunque no por ello el conjunto deja de ser una sinécdoque perfecta del transcurrir de la Historia en todo el territorio español. Se confirma aquí, como señalaba Luis Mateo Díez al reflexionar sobre el género novelesco, que "Lo que la ficción le da a la vida o le añade o devuelve suele ser, a veces, lo que un espejo complejo restituye a nuestra mirada, lo que un recuerdo recompone de lo que existió, entendiendo que la ficción siempre transforma la memoria para hacerla significativa" (2001).

Al analizar *Las cuatro esquinas* resultan sugerentes las ideas expuestas por Pierre Nora en su estudio *Les lieux de memoire*. Señalaba el historiador francés, reconocido por sus trabajos sobre la identidad y la memoria, que la rápida desaparición de la memoria nacional le había llevado a realizar un inventario de los lugares donde se ha encarnado, bien por la voluntad de los hombres o por el paso del tiempo, y que han quedado como símbolos incuestionables. Y precisaba que hay que entender estos lugares en todos los sentidos de la palabra, desde el más material y concreto, monumentos o archivos, hasta el más abstracto y construido intelectualmente, como la noción de linaje, generación o incluso región y "hombre-memoria" (1984: VII)[77].

Asegura Nora que se trata de una encrucijada de lugares con múltiples dimensiones. Una dimensión historiográfica está siempre presente, ellos son la materia con la que se construye la historia. Pero igualmente existe una dimensión etnográfica, ya que en todo momento dependemos de nuestras costumbres, de cartografiar nuestra propia geografía mental; psicológica, porque es necesario pretender la adecuación de lo individual a lo colectivo y llevar al campo de lo social conceptos como inconsciente, simbolización, censura y transferencia, que no están ni claros ni seguros en el plano individual; también política, sobre todo si

77. Todas las traducciones del original son mías.

se entiende por política un grupo de fuerzas que transforman la realidad: la memoria es un marco más que un contenido, una apuesta siempre disponible, un conjunto de estrategias, un estar allí que vale menos por lo que es que por lo que hace. Y de aquí proviene la dimensión literaria de los lugares de la memoria, cuyo interés se apoya en definitiva en el arte de la puesta en escena y el compromiso personal del historiador (1984: VII-VIII).

Este pensamiento del intelectual francés es ilustrativo al considerar la obra de Manuel Longares, pues en los diferentes relatos se puede hablar de lugares de la memoria, desde alguno tan concreto como el diario *Arriba*, símbolo inequívoco de la ideología franquista y del Movimiento, hasta el más abstracto de generación, con extraordinaria relevancia en dos de estas narraciones, porque sus respectivos protagonistas representan a un conjunto de individuos que no sólo padecieron los rigores de una etapa histórica, sino que también contribuyeron de forma significativa al proceso del cambio. Se entrecruzan así en estas ficciones dimensiones históricas, etnográficas, psicológicas y políticas de esos lugares de la memoria recuperados desde una perspectiva literaria. De hecho, en la "Propuesta" incluida en el libro a modo de prólogo, se hace referencia a un setentón que no es el protagonista de las narraciones, pero sí confiesa haber vivido esas etapas históricas, que son "las que prevalecen", y debe permitir que sea su época la que "se pronuncie" para rescatarla del olvido al que la sometió "la evolución política posterior" (2011: 9). En esta línea de recuperación de la memoria de los hechos pasados, diferente de la tarea de periodistas o historiadores, se manifestó Manuel Longares al afirmar que "lo propio de la literatura es inventar situaciones que resulten tan evidentes para el lector como las que objetivamente existieron. Para ello, el escritor debe combinar memoria e imaginación a través de un lenguaje específico" (2009: 333).

"El principal de Eguílaz", título del primer relato del volumen, remite a un espacio concreto del céntrico barrio madrileño de Bilbao, un piso y una calle, donde va a desarrollarse la trama narrativa: los principales acontecimientos se originan en esta vivienda de una pareja de ancianos cuyo ahijado está en capilla.

La angustia de sus moradores se debe sobre todo a esto, pues su temor proviene de las continuas represalias del régimen franquista a los familiares de reos que se sucedían en aquellos años de "mil novecientos cuarenta y tantos", fecha indeterminada de la inmediata posguerra en que se localiza la ficción. El primer párrafo establece el contraste radical entre los distintos habitantes de la capital:

> Cuando tocan a diana en el cuartel del Conde Duque, los enfrentados en la guerra civil se cruzan en la glorieta de Bilbao. Los vencidos se trasladan en metro al andamio de Tetuán o la fábrica del Puente de Vallecas y los vencedores, después de un paseo triunfal por los bulevares de Alberto Aguilera y Carranza, aparcan el coche en la bodega de la calle Churruca. Ahí coinciden con los redactores del diario *Arriba* que traen de la vecina calle Larra el periódico recién impreso. "En España empieza a amanecer", admite uno de ellos apuntando al cielo opaco (2011: 13).

Esta cita del impresionante inicio textual deja traslucir el clima de enfrentamiento y la realidad de la época. El ejército, telón de fondo, está llamado a controlar y velar el comienzo de cada jornada, y mientras los perdedores de la reciente contienda deben hundirse en el abismo subterráneo para llegar a sus puestos de trabajo en el extrarradio, los ganadores, sin el apremio de la necesidad laboral, pasean con aire triunfal su existencia ociosa y comparten tiempo libre con los periodistas del *Arriba*. No es banal esta mención al diario que fue durante años el representante de la prensa del Movimiento y desde cuyas páginas se difundía la ideología del régimen de Franco, llegando incluso él mismo a publicar una serie de artículos bajo el seudónimo de Jakin Boor. La omnipresencia del Generalísimo y sus secuaces entre la población se representa simbólicamente con las varias alusiones al periódico en la apertura narrativa –en una de ellas se destaca la noticia de la aparición de un cadáver junto al río madrileño ("aprendiz de río" se le denomina con humor), prueba de los escarmientos y represalias, definida en sus páginas, sin embargo, como "ajuste de cuentas" (16)– y también en la conclusión, a modo de magnífico broche. Se subraya así la estructura circular del relato que no deja

duda sobre la continuidad y contundencia de la represión, como señala con ironía la pregunta del narrador: "¿Se habrán llevado a todos en la noche de posguerra?" (41). Tampoco es fútil en el comienzo la inclusión del último verso del *Cara al sol*, el himno de la Falange Española y canción franquista una vez terminada la guerra, que se entreteje en varias ocasiones en la fábula y resalta la prepotencia de los personajes del grupo de los vencedores explícita en otros momentos ("[…] Afín sobresalía en la cola por la intimidación del uniforme falangista […] Un empaque de matón de barrio […] Con la camisa azul de falangista Afín podía permitirse todo género de efusiones y prohibir las de los demás", 28).

La miseria y el miedo a la delación es la temática que prevalece en el relato. Moncha, fiel criada de Salvia y Pruden, deambula por el barrio en busca de comida y de los encargos de su señora, al igual que lo hacía Benina el extraordinario personaje galdosiano de *Misericordia* afín a ella, y en este ir y venir va siempre temerosa de ser denunciada. La acusación le llegará a su domicilio por culpa de otra criada, compañera de trabajo en un hotel durante la guerra civil, quien no duda en imputarla cuando afirma que "La adoraban los milicianos" (26) y termina tachándola con alevosía de "roja". Entonces la maquinaria represiva se pone a funcionar y culminará con un avasallamiento de morada para llevarse a la pobre sirvienta invitándola sarcásticamente a dar un paseo, procedimiento usado con frecuencia por los represores. El episodio no se limita a este suceso y el narrador enfatiza constantemente el pánico de los señores a la denuncia, porque además de ser sospechosos de haber acogido a una revolucionaria, pesa sobre ellos el ser familiares de un condenado a muerte. El ambiente de terror entre los vencidos se capta con precisión en el entramado narrativo que no abandona en ningún momento la ironía y el humor, a través de anécdotas o expresiones hilarantes, y así se concede el necesario respiro al lector.

El diario *Arriba* y el himno del *Cara al sol* se erigen en el texto, desde nuestra perspectiva, en "lugares de la memoria", porque, como sugería Pierre Nora, se encuentran atravesados de múltiples dimensiones, e incluso se puede hablar de memoria

apropiada por la historia; todo lo que actualmente se llama memoria ya no es memoria sino historia. Todo lo que llamamos una llamarada de memoria es la culminación de su desaparición en el fuego de la historia. La necesidad de memoria es una necesidad de historia, según Nora (1984: XXV). Y en este mismo paradigma, aunque se trate de un "lugar de la memoria" mucho más abstracto, situaríamos a la generación que protagoniza el segundo relato, "El silencio elocuente", ya que este grupo de jóvenes remite a un contenido demográfico, garantiza la cristalización y transmisión del recuerdo y, sobre todo a nivel simbólico, caracteriza por un acontecimiento o una experiencia vivida por un pequeño número a una mayoría que no ha participado (1984: XXXV).

Una primera persona innominada resulta la elección narrativa sumamente acertada para captar y transmitir con el tono adecuado la atmósfera vivida por una generación, los universitarios de los años sesenta, y sus preocupaciones e intereses, foco argumental del excelente relato "El silencio elocuente". El oxímoron del título pone al lector sobre aviso de la antítesis: será testigo de las contradicciones e incertidumbres de unos jóvenes que anhelaban el cambio pero, subyugados por la represión, se dejaban dominar por el temor y, por eso, lo que no hacían o no expresaban adquiría mayor significado. El yo narrador, que se transforma con frecuencia en un nosotros, asume la voz colectiva. Desde un presente situado muchos años después del tiempo rememorado, "mil novecientos sesenta y pocos" (45), dato impreciso pero localizable en torno al año 1963 por la alusión al fusilamiento de Julián Grimau, se reconstruye toda esa época, el modo de pensar y actuar de ese grupo estudiantil y los sucesos que les marcaron.

El *leitmotiv* del relato, la incapacidad de distinguir entre lo bueno y lo malo, o lo justo y lo injusto, queda claro desde el principio y su recurrencia subraya el principio de contradicción y la ingenuidad que dominaba a aquellos chicos y chicas, teniendo como resultado la incoherencia entre teoría y praxis, tema fundamental, que desde la distancia es capaz de reconocer y objetivar la narradora: "Porque para la mayoría de los universitarios de entonces –aunque no lo formuláramos tan abiertamente como lo

sentíamos–, la defensa de unas inquietudes artísticas y políticas, e incluso sentimentales, no debía llevarnos al extremo de sacrificar nuestros intereses y la posición familiar" (2011: 71).

El punto de partida de la rememoración, la anécdota de la fiesta del Rollo, parodia de las autoridades académicas muy celebrada entre los estudiantes y posteriormente suprimida por el régimen, concentra no sólo el divertimiento entre los alumnos y la admiración por uno de los personajes emblemáticos en la ficción, Chatín, sino el hecho político que marcó a la generación: la ejecución del militante comunista Julián Grimau, detenido, torturado, arrojado por una ventana de la Dirección General de Seguridad, juzgado por un tribunal militar y finalmente condenado a muerte. La imitación del Generalísimo realizada por Chatín en aquella celebración, con los conocidos movimientos de la mano de Franco en los discursos televisivos de final de año, se acompañó en esa ocasión de una proclamación inesperada: "[...] que lo más importante de la vida no era ya la salud, sino la vida misma, y por eso el quinto mandamiento decía bien a las claras lo de no matarás, porque nadie tenía derecho a cargarse a otro por muy omnipotente que fuese" (63). Afirmaciones que no sólo causaron sorpresa o escándalo entre sus compañeros y estupor entre los profesores y cargos administrativos, sino que tuvieron eco determinante en uno de sus colegas que entonces se atrevió a gritar: "Tiraron a Grimau por la ventana –chilló con rabia– y medio muerto lo fusilaron" (64). El suceso de este asesinato tuvo una gran repercusión entre los estudiantes antifranquistas y la clase política contraria al régimen, pero también entre el público en general, como señala la narradora al referirse a la indignación de su propia madre, manifiesta opositora al franquismo. Calificamos a Julián Grimau, dentro del contexto teórico propuesto en este trabajo, de "hombre-memoria" por la relevancia y el simbolismo que su caso entrañó[78]; de ahí proviene la primacía obtenida en el desarrollo textual.

78. En el año 2013 se cumplió el cincuentenario de su fusilamiento y en un artículo periodístico Manuel Rodríguez Rivero afirmaba: "La prensa extranjera se ocupó de informar al mundo de los grotescos pormenores de aquel proceso, empezando por el talante del comandante acusador,

La represión política se acompañó de una represión sexual que también caracterizó a esta generación. Con exquisito humor se refieren los usos amorosos de la época, donde el impulso erótico tenía que dirigirse a la procreación, única salida digna proclamada por Iglesia y Estado, siempre que se mantuviera dentro del matrimonio, y cualquier otro comportamiento sexual debía ceñirse a los límites establecidos y aceptados socialmente. Toda conducta contraria era tachada de pecaminosa y, por tanto, sujeta a castigo. La narración ironiza sobre las multas impuestas por los guardias a las parejas que, emboscadas entre la vegetación del Parque del Retiro, se dedicaban al goce. Episodio que remite a la realidad de aquel tiempo, reflejada también en un inolvidable cuento publicado en 1960 por Ignacio Aldecoa, "La espada encendida"[79], donde el alcalde de un pueblo se erige en guardián del Paraíso y obliga a su ujier a acompañarle en sus expediciones dominicales para evitar cualquier proceder deshonesto, desde su perspectiva, entre sus paisanos.

Las dos protagonistas del relato, Gemma y la narradora, padecen de forma sufrida la represión sexual, pero mientras la primera la vive de forma desenfadada y es capaz de mostrar una "dignidad femenina" frente a las afrentas machistas, además de comportarse, a juicio de su amiga, con cierto libertinaje ("Porque, olvidándose de mí, se acercó a Chatín gritando su nombre y apellido y, apartando de malos modos a los que le rodeaban, le apoyó la pechera en el antebrazo como una fulana de las Palmeras, que yo lo vi, y luego le besó sonoramente en la mejilla", 66), motivo de envidia más que de rechazo, ella soporta a su pesar esta

Manuel Fernández Martín, a quien Gregorio Morán describe [...] como "un perillán, fraudulento y marrullero, que había falsificado, gracias a sus méritos de guerra y de posguerra, el título de abogado". En el interior, la situación era muy otra. La represión, la férrea censura y el temor de quienes habían conocido la inmediata posguerra [...] impedía que la mayoría de la ciudadanía se enterara de algo más de lo que permitía filtrar a una prensa cómplice o amordazada el flamante ministro del Interior", en "Memoria, desmemoria y un aniversario" (2013).

79. Véase Ignacio Aldecoa, *Cuentos completos*.

represión hasta que en el extraordinario desenlace textual, con gran humor, da rienda suelta a sus deseos más íntimos.

A la perfecta recreación de la atmósfera de aquel tiempo contribuyen la descripción minuciosa de situaciones y espacios –las aulas de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid, las tertulias en el desaparecido café Teide, las jornadas de estudio en la Biblioteca Nacional, los encuentros en la taberna de Mozo y los paseos por las cuatro esquinas del barrio de Salamanca, principalmente–; la alusión a personas reales –profesores e intelectuales (Castro, González Ruano, García Nieto), actores de la época (Rodero, Bódalo), escritores (Jean-Paul Sartre, Buero Vallejo, Casona), cantantes (Sandie Shaw, Joan Manuel Serrat)–; la mención del vehículo más conocido –el Seiscientos–; la referencia a las asignaturas obligatorias en todas las facultades, denominadas "marías" –Religión, Gimnasia y Formación del Espíritu Nacional–; y, sobre todo, el lenguaje de los años sesenta con palabras y expresiones como "fardaba", "guateque", "penene", "frescales", "pánfilo", "le di carrete", "charlaba por los codos", "reportero tribulete", etc.

"Delicado" es el título del tercer relato que se sitúa en la etapa de la transición. El inicio narrativo parte del "curso académico de mil novecientos setenta y tantos" (80), igual datación indeterminada que en las ficciones anteriores, y abarca, sin embargo, una extensa franja temporal, más de veinte años. El punto de vista narrativo es de nuevo uno de los grandes aciertos autoriales, tanto por la originalidad de quien cuenta, un policía de la Brigada Político Social durante la dictadura franquista (los llamados coloquialmente "secretas"), como por la veracidad trasmitida mediante esta primera persona. Estructurado en siete secuencias narrativas separadas por asteriscos, la primera funciona como preámbulo, donde se resume el acoso al que han sometido al vigilado, primero por obligación y después por obsesión con su persona, desde sus años universitarios hasta los de su vida laboral. Además, se aclara el origen del mote Delicado, atribuido por su aspecto físico endeble, que muy por el contrario ocultaba una gran fortaleza de carácter, a ella se refiere de modo espléndido su perseguidor en la prolepsis efectuada al final de este fragmento:

"[...] en el episodio más dulce de su carrera profesional clavó el aguijón de sus ojos en los destinatarios de su discurso y reiteró que el hombre es esclavo de sus actos, por lo que, si se pasa de rosca, debe asumir las consecuencias de su desatino. ¿Habrá mayor chantaje –me pregunté al oírlo– que la grandeza moral?" (79).

Aunque los protagonistas indudables de esta ficción sean Delicado y el narrador, son asimismo representantes de toda una generación, los universitarios de los años setenta, y sus vigilantes, que se habían propuesto –los primeros– el derrocamiento definitivo del régimen franquista y la instauración de un estado democrático, meta que intentaba impedir el otro bando. Podría hablarse también de esta generación como un "lugar de la memoria", en el sentido de Pierre Nora. Pero además, es importante subrayar que este relato recupera un pasado histórico relegado al olvido de forma intencionada por la mayoría institucional, muy diferente de lo expuesto en gran parte de los textos publicados en el posfranquismo que tenían el objetivo de construir un pasado "dedicado no sólo a no mostrar ninguna de sus lacras sino, más agresivamente, a reconformar este pasado de acuerdo a criterios aceptables desde y para la nueva comunidad europea en la que la España de la posdictadura se estaba insertando" (Vilarós, 1998: 240). El famoso pacto de silencio impuesto en los albores de la transición queda anulado en la narración de Manuel Longares por el testimonio ficcional de los personajes, que encarnan respectivamente el papel de víctimas o verdugos de la dictadura, y más adelante hacen patente su posición en la evolución política y social posterior.

El ambiente universitario de protesta y lucha de esos años viene reflejado perfectamente en el relato con la descripción de algunos de los acontecimientos que se sucedían en la vida diaria, entre ellos, una de las jornadas de confrontación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Complutense, donde estudiaba Delicado. La convocatoria de una asamblea y de una manifestación era razón suficiente para que la policía se decidiera a intervenir, "frente al clamor antifranquista" (2011: 82), y provocara el grito de una de las consignas revolucionarias más frecuentes recogida en el texto: "Disolución de cuerpos represivos (83). Carga policial y

estampida estudiantil se detallan con exactitud y gran sentido del humor. Este se transforma en una mezcla de socarronería y sarcasmo en numerosas ocasiones; así, por ejemplo, en la duda del secreta, que no logra dilucidar si su perseguido es falangista, comunista o prochino, ni tampoco es capaz de comprender en la conversación entre Delicado y su novia que al referirse a la "vietnamita" no están hablando de una ciudadana, sino de una multicopista.

Otro episodio real reconstruido con sabiduría artística es uno de los encierros en el Pozo del Tío Raimundo, extrarradio madrileño donde el agente había sido destinado en castigo por su actuación errónea en la primera detención de Delicado. El barrio era foco subversivo contra el acoso franquista a sindicalistas y opositores, y la iglesia del distrito, capitaneada por el padre Llanos jesuita muy reconocido entre los llamados curas obreros, se convirtió en refugio de trabajadores y estudiantes. El relato hace eco de sucesos diversos: una expedición de los guerrilleros de Cristo Rey –miembros de la extrema derecha– para atemorizar a los habitantes, un encierro en la iglesia, el desalojo brutal y los posteriores arrestos. En este ataque de la policía, localizado a principios de noviembre de 1975 por la alusión a la marcha verde del Sahara, se concentra uno de los hechos fundamentales de la trama: Delicado es detenido, torturado y agredido impunemente por el narrador, acto que tendrá consecuencias nefastas en su estado físico. Ni siquiera durante la enfermedad el protagonista es respetado por su verdugo, al contrario, durante su hospitalización es sometido a diversas vejaciones.

El clima político de enfrentamiento entre derechas e izquierdas, la anhelada reconciliación entre españoles una vez muerto Franco, la sustitución del Caudillo por el Rey y el tránsito hacia la democracia con la aprobación de la nueva Constitución son acontecimientos, entre muchos otros, imbricados con agudeza en el entramado narrativo y dan una extraordinaria panorámica del devenir histórico y político de la España de aquellos años. El detallado deambular de los personajes por todos los barrios madrileños, de la zona universitaria de Moncloa y Argüelles a las castizas calles de los Abades y del Oso, pasando por los poblados

del Pozo del Tío Raimundo y la Celsa, además de otras muchas calles como San Bernardo, Goya o Lombía –multiplicación de cuatro esquinas por toda la capital–, contribuye a construir este microcosmos real que se erige en símbolo de todo el estado español. El tema de la incapacidad de reconciliación entre los contrarios, víctimas y verdugos, y la negación de una auténtica convivencia se imponen en el escenario narrativo, y resulta espeluznante constatar la persistencia del odio y la impunidad de algunas conductas, aversión y falta de castigo que perduran con el paso de los años. La conclusión del relato asegura esta visión:

> [...] habíamos cerrado las reivindicaciones clásicas, pero no las heridas personales, esas que no cambian el mundo pero sí tu vida porque una memoria ansiosa de acaparar pormenores las encona con su revisión exacerbada. [...] advertí que acababa de entrar en el infierno donde yo llevaba tiempo instalado y ese orgullo de traer a mi terreno a quien te descalificaba éticamente me compensaba de los desdenes de los míos. En ese territorio de la desesperación absoluta en que no hay salida ni retroceso, tenía clara mi victoria (110).

La fecha concreta del primero de agosto de 2008 sitúa el arranque de "Terminal", ficción que clausura el conjunto y cuyo título remite tanto al cierre de la cronología abarcada en el libro, setenta años de la reciente historia española, como al hecho de que la anécdota se base en el fallecimiento de un octogenario compositor tan sólo un par de meses antes del estreno mundial de su obra "*Divertimento*". El argumento gira en torno a la actuación del grupo de ancianos amigos, músicos como él, que se encargará de organizar el funeral en colaboración con los responsables del despoblado Ministerio de Cultura en un Madrid desierto por las vacaciones estivales.

Interesa destacar el predominio de la individualidad en este relato, frente al protagonismo colectivo de los otros tres, magnífico reflejo del cambio de los tiempos. En la literatura, al igual que en la sociedad, se ha producido una sustitución de lo colectivo por lo privado, y prevalece el ámbito de la intimidad donde el individuo destaca. Los distintos personajes de la ficción persiguen esta meta. El mismo finado había practicado su egolatría en

numerosas ocasiones: prohibiendo grabaciones que no atendieran sus requisitos, cancelando giras ya concertadas o quebrantando contratos establecidos. Pero el afán de sobresalir se extiende a todo su círculo; el funcionario del Ministerio, desdeñado en una ocasión por el admirado músico y en la actualidad encargado de la organización del próximo estreno del maestro, siente que sus futuros elogios queden restringidos ahora a un homenaje póstumo. Por su parte, los colegas de profesión también reclaman protagonismo, incluso uno de ellos, señala irónicamente el narrador omnisciente, exige figurar en la esquela con nombre, apellidos y el instrumento musical que domina entre paréntesis.

El anhelado deseo de transcendencia, temática del relato, es, sin embargo, considerado banal por el compositor Blázquez, quien en varias oportunidades había precisado que "la posteridad es una quimera para el artista" (130) y "el que pierde la vida no tiene futuro, de ahí que resulte iluso confiar en la posteridad como redentora de sinsabores y desprecios" (131). Su argumentación adquiere un significado textual, pues las circunstancias que rodean su muerte, el sepelio y el posterior estreno de su obra corroboran con creces su tesis. Así lo prueba el pasar desapercibido de su defunción por suceder durante el mes de agosto, el recorrido del cadáver por distintos lugares hasta determinar la sede de la capilla ardiente, el hecho de que su fiel sirvienta deba cerciorarse de que efectivamente se trata de él, porque se han producido algunas equivocaciones durante el traslado, el tremendo vacío de la sala del velatorio y, por último, el esperpéntico momento del entierro cuando, a falta de orquestas y bandas oficiales, son los músicos amigos y el funcionario quienes improvisan la melodía de despedida. Se ha producido una confabulación contra la posibilidad de transcendencia.

Cualquier atisbo de solemnidad es constantemente revocado por la perspectiva narrativa, con un tono humorístico y una ironía que se transforma con facilidad en sarcasmo y contribuye a subrayar el tema: la cualidad quimérica de la fama póstuma. La escena en el cementerio es buena prueba de ello:

> El atrabiliario Lanuza, de conducta más que equívoca en este episodio luctuoso, anticipó el fin del espectáculo. En su papel de coqueta con retranca, Salcedo debía preguntar a su amante enardecido: "¿Te gusta el haz o el envés?", cuando el trompetazo de Lanuza dejó sin letra y sin habla al funcionario del Ministerio de Cultura y sembró la duda entre los pusilánimes de si había llegado al cementerio de la Almudena el apocalipsis de la resurrección de los muertos. Pasarían los años, y Salcedo seguiría clamando venganza por la afrenta de Lanuza a sus opciones líricas (144).

Se ha señalado con frecuencia la fisura histórica que supuso el período de la Transición. En su ensayo, Teresa Vilarós se refería al término de "envoltura", o "*wrapping*", recuperado por Jameson del ámbito de la arquitectura, para "describir desde lo literario el procedimiento seguido por cierta narrativa posmoderna" (1998: 172-173). Al enfocar la transición política española, Vilarós distinguía dos tipos de esta denominada envoltura. En uno, el del "consenso" o "reforma", con predominio entre la clase política, se presenta una imagen del pasado "limada y retocada, limpia de asperezas, de sangre y de muerte"; en el otro, de envoltura "no oficial" y más común entre la población y en la esfera intelectual, el pasado "no se nombra, se evita" (1998: 174). La distancia temporal con los hechos narrados ha sido, sin duda, un factor fundamental para la aproximación radicalmente diferente del escritor Manuel Longares en esta obra; su propuesta no ha proclamado la ruptura ni la ocultación sino el descubrimiento. La invención de un mundo imaginario consistente le ha permitido recrear una época con precisión, sirviéndose de algunos procedimientos que caracterizan su quehacer literario: la ironía, el humor y el dominio del lenguaje. Una voluntad determinada ha guiado sus pasos con el objetivo de recuperar un pasado histórico que nos pertenece y al que todos tenemos derecho, pero sin olvidar nunca la perspectiva literaria. Es esta la que deslumbra en todo momento por la elección del tono idóneo y por un estilo conciso y evocador que nos lleva a considerar *Las cuatro esquinas* como una obra maestra de este nuevo siglo XXI.

Bibliografía

ALDECOA, Ignacio, *Cuentos Completos,* Madrid, Alfaguara, 1995, 528-533.

DÍEZ, Luis Mateo, "Ritos mundanos", *El País,* (25 febrero), 2001.

ENCINAR, Ángeles, "Entrevista con Manuel Longares: Escribir es encontrar un estilo", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 34, 1, (2009), 327-336.

LONGARES, Manuel, *Las cuatro esquinas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

PIERRE, Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.

RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel, "Memoria, desmemoria y un aniversario", *El País*, (20 Abril), 2013.

SANZ VILLANUEVA, "*Las cuatro esquinas*", *El Cultural,* (24 Junio), 2011, 12.

VILARÓS, Teresa M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993),* Madrid, Siglo XXI, 1998.

10

Entre madres e hijas
Esther Tusquets, Soledad Puértolas y Nuria Amat

En los últimos años las relaciones madre-hija han adquirido relevancia, no sólo desde una perspectiva psicológica y social sino también desde el punto de vista literario. Como se ha señalado, no es que el tema haya estado ausente en la narrativa española contemporánea sino que no ha recibido suficiente atención crítica algo que, sin embargo, sí se ha hecho en otras literaturas, especialmente la norteamericana[80]. El volumen publicado por Laura Freixas en 1996, *Madres e hijas,* sirvió en España de catalizador de esta corriente, lo demostraba el hecho de que en un año se realizaran nueve ediciones del libro. Pero, sin duda, en las décadas más recientes el tema está presente en toda la narrativa, especialmente en las obras escritas por mujeres. El rechazo de la madre, la recuperación de los vínculos con ella, el cariz de esta relación o su dramática ausencia han sido foco narrativo en numerosos títulos, por ejemplo, *Os habla Electra,* de Concha Alós, *El mismo mar de todos los veranos,* de Esther Tusquets, *Pago de traición,* de Marta Portal, la trilogía de Josefina Aldecoa, *Historia de una maestra, Mujeres de negro* y *La fuerza del destino, El columpio,* de Cristina de Fernández Cubas, *Desde el mirador,* de Clara Sánchez, *Lo raro es vivir* e *Irse de casa,* de Carmen Martín Gaite, y *La intimidad,* de Nuria Amat. De hecho, en esta última, la muerte de la madre se convierte en motivo recurrente y aglutinador de toda la ficción, lo subraya desde las primeras páginas su protagonista:

> Desayunaba y subía corriendo a su cuarto para estirar otro poco más la pereza de las sábanas o lo que también he dado

80. Lo comentaba Concha Alborg en su interesante estudio: "Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?".

> por suponer la vaga idea de encontrar a mi madre y, a lo peor, ocultarse debajo de la almohada ante la imposibilidad de verla. Mi padre hacía lo que buenamente podía para sustituirla. No tanto con mis hermanos, porque eran chicos, pero sí conmigo que, a decir verdad, manifestaba esa necesidad de una forma más abierta [...].
>
> Mientras pude y supe me dediqué a asediar a mi padre con preguntas a propósito de ese turbio vacío que llamaban nuestra vida desgraciada (Amat, 1997:11 y 17).

Los enfoques mencionados aparecen no sólo en novelas sino también, desde distintos puntos de vista, en diversos cuentos y son eje temático y estructurador en los tres relatos que nos ocupan. Conviene mencionar desde el inicio que el interés suscitado por estas relaciones hace posible afirmar, como se indica en uno de los artículos reunidos en el volumen *Figuras de la madre*, que "la maternidad ocupa, a finales del siglo XX, el lugar que correspondía a la sexualidad en la segunda mitad del XIX: una sede de conflictos" (Vegetti Finzi, 1996:121).

Una mirada a algunas perspectivas críticas, a modo de brevísima introducción, deja ver la riqueza y diversidad de aproximaciones a este tema. En *El orden simbólico de la madre,* Luisa Muraro ha reflexionado desde un punto de vista filosófico y personal en la difícil tarea de reconocimiento hacia la figura materna y cómo el aprendizaje del modo de amar a la madre le ha restituido el "auténtico sentido del ser" (1994: 25). Mantiene que la experiencia de esta relación no deja un recuerdo sino "una huella indeleble, como un esquema para las futuras experiencias y la posibilidad de darles un orden lógico" (27). Por otro lado, los diferentes estudios de Nancy Chodorow aportan una visión psicoanalítica y sociocultural en el estudio de las relaciones madre-hija. Según ella, este vínculo en algunos casos nunca se abandona completamente y muchas mujeres llevan consigo el carácter de este lazo con sus madres en las relaciones con sus padres y maridos (1994: 10). Al estudiar la psico-dinámica familiar, Chodorow afirma que es necesario incluir modelos y significados culturales, conscientes e inconscientes, entre otros elementos. Sostiene que las jóvenes, igual que los chicos, forman su primera relación

amorosa, sus fantasías, el sentido del yo y de género y el modo de amar y desear a través de esa relación. La mayoría de las chicas intentan crear en sus relaciones amorosas un diálogo emocional interno con la madre: recrear directamente la primera conexión infantil o edípica; reconciliarse, rescatar o reparar; atacar, incorporar o rechazar; emanciparse o definirse frente a ella. Concluye que una observación clínica casi universal es que la mujer está preocupada intrapsíquicamente con su madre como una imagen interna y un objeto y esta preocupación le ayuda a perfilar sus relaciones de amor (Chodorow, 1994: 82-83).

La importancia de esta relación en el mundo literario ha sido objeto de un estudio crítico por Marianne Hirsch. En su libro *The Mother/Daughter Plot* toma como punto de partida la intersección de estructuras familiares y estructuras argumentales, e intenta situar en el centro de esta investigación a madres e hijas, las figuras femeninas descuidadas por las teorías psicoanalíticas y sumergidas en la estructura argumental tradicional (1989: 3). Hirsch utiliza la noción freudiana de "romance familiar" para tratar a la maternidad y al hecho de ser hijas como una historia –una representación narrativa de una realidad social y subjetiva y de una convención literaria– (1989: 10). Teniendo en cuenta éste y los anteriores enfoques, abordamos el análisis del relato de Esther Tusquets, "Carta a la madre". El título evidencia que la figura materna es el objetivo narrativo. Sanz Villanueva ha indicado que se trata de un "verdadero compendio biográfico desde un punto de vista prioritario, el de las relaciones con la madre" (1998: 85). Y más adelante afirmaba: "Por la *Carta* confirmamos cuánto había de vida propia, real en su literatura. Sus páginas dicen con toda elocuencia que vida y literatura no son cosas diferentes y, lejos de la afición vanguardista a literaturizar la vida, postula también, sin contradecir lo explicado antes, que la ficción parte de la biografía" (1998: 246)[81]. Enmarcado por el modo epistolar,

81. Resulta muy interesante tener en cuenta las opiniones de la autora al respecto. En "Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco", publicado años antes del cuento, afirmaba: "En mi obra, la figura de la madre es una de las que yo considero más autobiográficas, y seguro que coincide con lo que he contado verbalmente de ella infinitas

en este cuento la narradora entabla con su madre un diálogo imaginario cuya intención variará con el progreso narrativo, se abandona el inicial propósito de convertirse en un ajuste de cuentas para terminar siendo un medio de liberar su angustia y de asumir o reconciliarse con sus propios sentimientos.

En las primeras páginas, el yo narrador –la hija– pondrá de manifiesto la incapacidad materna para crear unas buenas relaciones no sólo con ella sino con cualquier otro ser de su mismo sexo, subrayando esta carencia dentro de su propia familia: "puesto que –y no es la menos importante de tus limitaciones– no has sido capaz de establecer nunca, sin duda porque no te ha interesado –sólo entre varones te sientes cómoda, te sientes entre tus iguales– un vínculo de afecto importante con otra mujer, comenzando por tu madre y terminando en tu nieta" (Tusquets, 1996:113-114).

La creación de un lazo armónico entre madre e hija, donde se equilibre la dependencia y la unión materna, no es necesario solo para esta relación, también dependerá de ella la fortaleza y la cualidad de la relación de la niña con el padre. La niña fluctúa en un "triángulo bisexual" durante la infancia y en la pubertad (Chodorow, 1989: 53). La narradora destaca en varias ocasiones la amargura y la frustración experimentada en su niñez al ser testigo del desprestigio continuo a la figura paterna, así dice en primer lugar: "[...] que pudiéramos tener el mejor de los padres,

veces, pero eso no quita que mi hermano reviente de risa cuando lo lee. Obviamente no he descrito a nuestra madre, sino mi posición respecto a ella, y muchas cosas más, conscientes e inconscientes" (Tusquets, 1990: 112). Por otro lado, en un artículo reciente, "Ser madre", Esther Tusquets se ha referido a la importancia que ha tenido para ella la maternidad: "Debieron transcurrir años, muchos, y tener yo misma dos hijos, para constatar un día con estupor que, si una deidad benigna me brindara la inmortalidad al precio de no ir a reunirme con mis hijos, que me aguardaban y necesitaban al otro extremo del mundo, yo [...] renunciaría a la inmortalidad. Algo muy especial, y que yo no sería en absoluto capaz de explicar ni definir, debía de existir en los sentimientos de una madre por sus hijos" (2000:83). Y más adelante afirma: "[...] sí estoy convencida de que la maternidad libremente asumida, lejos de ser una carga o una merma, es una de las experiencias realmente fantásticas y enriquecedoras, una de las tareas más creativas que se nos brindan a las mujeres, y que negarse a ella por razones ideológicas coyunturales y discutibles puede ser un grave error" (2000: 93).

allí estabas tú para evitarlo, no se nos ocurrió jamás" (1996: 112); para asegurar, más adelante, que le ha resultado difícil entender e incluso llegar a perdonarle que se comprometiera con su padre sin que sintiera por él verdadero amor, y concluye preguntándole abiertamente "¿Eres consciente de que durante toda mi vida te he visto desvalorizar de modo sistemático cualquier cosa que fuera de mi padre, que hiciera él, que se relacionara con él" (1996: 118).

Después de haber resaltado el dolor que como hija le supuso la constatación del desamor y el desapego hacia su padre, el yo iniciará una serie de acusaciones con mayor tensión dramática. En primer lugar, le reprenderá por no haber cumplido "varias de las funciones que se asignan comúnmente a las madres" (1996: 117) y esta carencia no se pudo justificar en ningún momento por la dedicación a las aficiones que con tanta destreza practicaba antes del matrimonio (la pintura al óleo o acuarela, repujar el cuero, trenzar alfombras). Por el contrario, su vida de casada trajo consigo el abandono de las habilidades que la hija tanto admiró, pero que nunca fueron sustituidas por tareas maternales, dado que siempre delegó en las personas que trabajaban en la casa. Esta dejadez personal es una de las mayores afrentas para la narradora desde su posición de mujer y la juzga de incomprensible: "He conocido muchos casos de talentos desperdiciados, de energías agotadas en la nada, sobre todo talentos y energías de mujeres, sobre todo de mujeres de tu generación, pero entre todas te llevas la palma" (1996: 119-120). La lectura fue la única actividad que mantuvo y que supo convertir en fuente de placer para sus hijos, como el yo es capaz de admitir: "un mundo mágico de relatos maravillosos" (1996: 117)[82]. La dualidad miedo-admiración es

82. Los cuentos constituyen un elemento estructurador importante en *El mismo mar de todos los veranos*. También en este relato se hace una referencia a ellos: "[...] papá, que sabía pocos cuentos [...] pero que estaba absolutamente empeñado en convertirte en un mito, nos daba una explicación de vuestro noviazgo que me hacía pensar en el tercer hermano, el más bobalicón o el más inocente, de los cuentos de hadas, que termina por conseguir, ante el pasmo general, la mano de la hija del rey, o en el Sigfrido de las leyendas germánicas, que conocía yo a través de los clásicos Araluce, que arrebata a la Valquiria de su lecho en llamas" (Tusquets, 1996:117).

una constante a lo largo del discurso. El mito de la madre en el que la niña adora todo lo relacionado con su persona y lo que le rodea, desde la apariencia física o la forma de vestir hasta el modo de comportarse ante los demás, queda patente en el texto, pero la fascinación de la narradora corre paralela al temor de la desaprobación, o del obstáculo de no compartir el tiempo deseado con la madre. La admiración incondicional ("Tú eras una madre distinta y a mí me encantaba casi todo el tiempo que lo fueras [...] fuiste una madre seductora y yo literalmente te adoraba", 1996: 124-125) va unida al hecho de admitir su preferencia por una situación más típica ("Cierto que en algunos momentos hubiera preferido una madre corriente, más convencional", 1996: 125) y esta reflexión da paso a un segundo grupo de acusaciones o demandas que enumera sin ningún recato: "[...] una madre que nos protegiera de las iras de mi padre [...] que se solidarizara con nosotros [...] una madre que suspendiera en nuestro caso todo juicio crítico y nos considerara extraordinarios, que se nos comiera a besos [...] (nunca) te he visto desbordando afecto" (1996: 125). Esta última reivindicación es, en realidad, la petición más desgarrada y la que subyace en todo el discurso: la necesidad de demostración expresa del cariño o amor maternal[83].

La limitación o el fracaso de una madre es una experiencia muy dolorosa, difícil de sobrellevar para muchas mujeres, señala Chodorow (1994:87) y este sentimiento se hace plausible en el cuento. El conjunto de acusaciones alcanza su culminación y converge con el planteamiento del yo narrador de si en algún momento concreto dejó de querer a su madre. No encuentra la respuesta, sin embargo, sí es capaz de reconocer el porqué de la ruptura trágica de su relación –la caída del mito materno de la infancia– y lo asume con dolor pero también con ánimo sosegado: "Fue porque comprendí –en una súbita revelación que debía de haber madurado largo tiempo en mi interior– que nunca por mucho que me aplicara, lograría tu aprobación [...], aunque consagrara la vida entera

83. María José Obiol se ha referido muy agudamente a este hecho: "(…) el dolor que destila la letra no tiene que ver tanto con los agravios que se infringieron, sino con todos aquellos besos que nunca se dieron. Tusquets llora por un mundo en el que no florecieron las caricias" (1996).

a conformar la imagen que tú habías fantaseado de mí, no iba a conseguir jamás tu aprobación: estaba descalificada de antemano, y por consiguiente el único modo de afirmarme y de no sucumbir era enfrentarme a ti" (Tusquets, 1996:127)[84].

La madurez de la hija como individuo se ha construido, por lo tanto, no en base a una buena relación con la madre, a través de un proceso lógico de identificación y diferenciación, de simbiosis y separación, sino mediante una necesidad radical de autonomía y distanciamiento.

En la conclusión del relato se pone de manifiesto el efecto catártico de la rememoración y de la escritura. Al igual que se ha señalado al estudiar el fragmento de las memorias de Virginia Woolf, "A Sketch of the Past", la escritura autobiográfica se puede corresponder con la escena del análisis psicológico (Sánchez-Pardo, 1996: 211). En el texto de esta carta puede comprobarse como el "yo de ahora", el que narra, observa al "yo de entonces", el narrado, y la historia de éste se va abriendo paso y va liberándose hasta conseguir el esclarecimiento de los sentimientos y las experiencias recordadas. De ahí surge la paz interior que se subraya en la clausura del discurso. En este proceso, el lenguaje ha realizado una función primordial, de mediación, tanto por la marcada distinción entre la dos personas gramaticales presentes en el texto, el yo y el tú, que ha facilitado la separación, como por la fuerza sustitutoria de la lengua en sí que, en términos de Luisa Muraro, tiene con la madre una innegable relación indicativa, icónica y simbólica (1994: 68-69).

"Gente que vino a mi boda" es el título del cuento que da nombre a la colección publicada por Soledad Puértolas en

84. Este cuento está estrechamente relacionado con la primera –y fundamental– novela de Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, la figura de la madre es muy importante en ambas ficciones. Como se ha señalado en un artículo de Dorothy Odartey-Wellington que estudia la novela, pero también podría comentarse respecto al relato: "La madre de la narradora, a pesar suyo, no acepta la subjetividad de su hija, ya que ella misma se ha rendido a los valores patriarcales. Lo trágico en la relación entre la narradora y su madre es que, pese a toda la brecha que las separa, aquélla hubiera querido amarla" (2000: 546).

1998. Se trata del relato más extenso y el que cierra el volumen. La protagonista narradora rememorará su vida a partir de una fecha clave para ella: el 29 de julio de 1968, el día de su boda. Estructurado en un eje temporal que oscila continuamente entre el presente y el pasado, la relaciones madre-hija son el verdadero principio organizador del texto. La pérdida de la madre en la temprana infancia abre una brecha afectiva y un vacío en la vida de la hija que intentará llenar, sin conseguirlo, a lo largo de los años mediante otras figuras sustitutorias, la madrastra en primer lugar, su marido o su suegra posteriormente.

El traje de novia de la madre al que se alude en el párrafo inicial es el motivo recurrente en el texto. Ese traje olvidado por la narradora durante los preparativos de su boda, pero con el que había soñado casarse de pequeña y al que habían admirado juntas tantas veces madre e hija, se convierte en el símbolo de la madre y de una época de felicidad nunca recuperada. La remembranza de su boda le hace recordar y reflexionar en las razones que le llevaron a la precipitación de los acontecimientos, de llevar a cabo una decisión que no era respaldada por nadie, pero de la que ella sí conocía el principal motivo: "Hacia años que vivía con un padre que huía y una madrastra que me empujaba a huir, yo estaba acostumbrada a esa desgracia, aunque me casaba, sobre todo, para eso, para salir de allí, para no tener que contemplar el espectáculo diario del desmantelamiento de mis recuerdos, para no seguir cultivando la añoranza de un paraíso cada vez más inventado e irreal" (Puértolas, 1998: 204-205).

La muerte de la madre produce cierta nostalgia, sin embargo, su ausencia fomenta invariablemente el desarrollo de la heroína, afirma Marianne Hirsch (1989: 48). Este relato sobresale por un marcado tono nostálgico, subrayado de modo constante por la innominada narradora que hace referencia al hecho de haber sido despojada abruptamente del vínculo materno y, mucho más importante, de todo lo que la imagen de la madre traía consigo ("No me acordaba de mi madre sino de mi felicidad, de la protección constante en la que vivía", Puértolas, 1998: 210). Pero también hay que resaltar que el abandono a que se vió sometida ha sido el detonante de todos los acontecimientos

de su vida posterior: la huida del hogar paterno, el fracaso de su matrimonio, la falta de rumbo en su existencia; y, precisamente, cuando logre realizar por sí misma las funciones atribuidas a la madre será el momento en que consiga poner orden en su vida y controlar sus acciones. Desde esta perspectiva, no resulta tan paradójico que siendo la costura la actividad que peor realizaba en su infancia y la que le suponía más frustraciones y desánimos, que sólo la madre era capaz de solventar ("Mi madre al fin se hacía cargo de mis muestras de labor [...] Si no hubiera sido por mi madre, todo el mundo se habría enterado de mi torpeza", Puértolas 1998: 209), se haya convertido en su profesión actual, la única fuente de ingresos que mantiene y la tabla de salvación a donde fue capaz de aferrarse en su naufragio existencial: "[...] creo que la misma tarde en que empecé a coser, en que me senté en el rincón del cuarto con una tela [...] percibí el orden que se creaba de forma inmediata, que salía de mí [...] Ahora sé que en aquellos primeros ratos de costura conseguí salirme del desorden que me cercaba y aturdía" (1998: 235). Inclusive, en el presente, es capaz de asumir la función de confidente o figura materna ante las jóvenes que le solicitan un trabajo debido a su próxima boda y, a la vez, proyectan en ella sus miedos ante un futuro incierto.

La madrastra es la primera madre sustituta que fracasa. En realidad, el yo narrador hace patente el desinterés de aquella desde el primer momento, desde la invasión que supuso su llegada hasta el transcurrir de la vida cotidiana; esta mujer nunca manifestó afecto ni se interesó por las preocupaciones de la joven que se transformaba en mujer. La fecha del matrimonio –punto de partida de la rememoración– se presenta como un día de felicidad para ambas, para una (la madrastra), porque este acontecimiento conlleva diversión y ésta se ha convertido en el principal objetivo de su existencia; para la otra, porque se cierra un ciclo y se abre una nueva etapa que vislumbra prometedora. Interesa subrayar que será nuevamente un objeto el símbolo de esta posible figura materna, en este caso se trata de un bolso, y el haber sido privada de ello se propone como prueba evidente del fracaso y del desengaño afectivo: "Si mi madrastra me hubiera regalado el bolso de piel de cocodrilo que siempre me había prometido y que yo ansiaba tanto tener, ahora mismo me levantaría e iría

hacia el armario y lo abriría, lo estaría mirando un buen rato" (Puértolas, 1998: 211). En el presente narrativo todavía se hace referencia al papel que la madrastra hubiera podido representar. Aparece clara la imagen alternativa de una segunda madre que la protegiera y fuera capaz de reinstaurar el vínculo materno truncado de un modo tan dramático.

El matrimonio de la protagonista podría considerarse no sólo como una huida sino como la búsqueda de una persona –el marido y en segundo término la suegra– apta para proporcionarle la posibilidad de recuperar el diálogo emocional perdido con el fallecimiento de la madre, una reconciliación con aquellos sentimientos primitivos. La nueva alternativa, sin embargo, nunca llegará a cumplir esa finalidad. Por un lado, el resquebrajamiento de la relación marital; por el otro, la madre política que desde el comienzo puso una barrera infranqueable entre ellas ("la madre de Ernesto no llegó a saber nada de mí, no llegó a saber que yo era la niña que obtenía las mejores notas del colegio", 1998: 228), y cuando pasado el tiempo, la madre, al contemplar el camino de destrucción de su hijo, propone una reconciliación entre todos los implicados ("Ya sé que no me he portado bien contigo [...] No hemos tenido oportunidad de conocernos", 1998: 222), resulta demasiado tarde desde la perspectiva de la voz narradora que, aunque apenada, siente le necesidad de resaltar el fracaso de esta mujer y lo vive a modo de venganza y de enfrentamiento a la adversidad establecida en su vida. Si a lo largo del texto se ha subrayado el papel fundamental de la relación madre-hija, en la conclusión se hace hincapié en la importancia que la ruptura del vínculo materno tuvo en su momento y hasta la actualidad, como se admite abiertamente: "Quizá al fondo del abismo está aún el dolor de mi madre desaparecida de golpe, el adiós que no tuvimos tiempo de decirnos, mucho silencio, un silencio de agua embarrada, densa, casi negra, un agua que engulle todo lo que cae en ella, que lo deshace, lo transforma y se lo queda, un agua voraz, engañosa" (1998: 239).

La alteración sintáctica en el título del cuento de Nuria Amat, "Cuánto de ella guardaba yo de mí", sirve al lector de anticipo de lo que el texto va a poner de manifiesto, el trastorno

psicopático de la protagonista. Trastorno cuya causa –la pérdida de la madre–, se conoce desde el inicio: "Lo que tiene de extraño el sueño del entierro de mi madre es que a ella no llegué a conocerla nunca. Soy hija, entonces, de una tragedia. No exagero. No me importa que haya quienes consideran que para tener una mala madre mejor es no tenerla. No es cierto" (Amat, 1990: 61).

Se trata de nuevo de una primera persona que desea hacer una confesión y dejar escrito el testimonio doloroso que ha supuesto para ella la ausencia de la madre. Alrededor de este eje temático se estructura toda la narración. Importa señalar que se acude a la escritura como único medio de comunicar esta experiencia, pues la protagonista admite que la muerte de la madre ha implicado el verse privada de una voz: "Mi forma de hablar es una búsqueda constante de mi voz para siempre perdida, abandonada. Cuanto digo es el viaje eterno hacia un diálogo imposible con la ausencia" (1990: 65). Puede observarse, en este sentido, que se concede a la lengua, tal y como indicaba Luisa Muraro, una función primordial, es de la única de la que se puede decir que es la "o-quien-por-ella" de la madre, es decir, a través de ella, de su papel de "mediación y de consenso", es posible pensar en una "sustitución restituidora" de las primeras experiencias (Muraro, 1994:68).

A lo largo de su vida el yo hablante ha buscado sin éxito una figura materna en su entorno más inmediato y también en el externo. Una madre sustituta que le proporcionara protección y seguridad, que le permitiera exonerar la sensación de orfandad a la que se veía sometida y expuesta ante los demás. A la carencia de esta figura, hay que añadir la limitación de no haber tenido una etapa en el desarrollo psicológico para superar las oscilaciones entre la identificación y el rechazo de la madre, teniendo como resultado una visión patológica de sí misma. Se da la situación de sentirse y vivenciarse como si fuera su propia madre. Este planteamiento asumido en su mundo infantil, incluso hasta el extremo de verse desdoblada en ese papel frente a su padre –provocado por la gran melancolía de éste–, se perpetúa en la vida adulta y sume a la narradora en un estado de indiferenciación y continua duda: "Lo dicen todos. No es sólo mi cuerpo que es el

suyo, también su (mi) cara, su (mi) voz y sus (mis) gestos idénticos. ¿Moriré también su muerte?" (1990: 64).

La presencia de un proceso psicótico se hace palpable en la narración y en el final del relato hay que hablar de una inversión de lo que Chodorow ha denominado el fenómeno de "reproduction of mothering". Según éste, la mujer adulta al no ser capaz de recrear con su marido la conexión simbiótica que compartía con su madre, necesita un hijo con quien poder experimentar de nuevo esa unión como una madre (Hirsch, 1989: 133). En el cuento, la narradora revive con su hija ese vínculo, pero de modo totalmente subvertido, vivenciándola a ella como madre: "Ella y yo tenemos una costumbre inquebrantable: se cuida de acostarme. Y sentada en mi cama, quieta, dulce y temblorosa, espera a que me duerma. Su presencia, no sé por qué, me tranquiliza. Lo único que debo hacer es no abrir los ojos para no llevarme una desilusión, pues en lugar de verla a ella, vería a mi hija" (Amat, 1990: 67).

Para concluir, destacamos algunos aspectos comunes a los relatos. En primer lugar, el tono íntimo y de confesión que ha prevalecido en las tres narraciones a pesar de los diferentes estilos y enfoques. Sin duda, la elección de la primera persona narrativa ha sido un factor determinante en este sentido. La escritura ha enmarcado los relatos de Esther Tusquets y Nuria Amat y en ambos cuentos el agente provocador de la narración ha sido un sueño. En el primero, la palabra escrita, además de molde estructurador, ha servido de medio terapeútico para la protagonista; en el segundo, de testimonio del proceso perturbador en el que la narradora estaba inmersa. Los textos de Tusquets y de Puértolas han puesto de manifiesto la necesidad de conectar pasado y presente –la memoria ha sido la estrategia estructural– y de conseguir una integración o aceptación de aquel en el presente del yo narrador. Por último, en los tres casos se afronta la relación madre-hija desde la perspectiva de ésta última, subrayando la extraordinaria importancia que esta relación, su ausencia o su

pérdida, ha tenido en las protagonistas y, además, se constituye en los tres cuentos en eje indiscutible del proceso narrativo.

Bibliografía

ALBORG, Concha, "Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿Mártires, monstruos o musas?" en Marina Villalba, coord., *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX,* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, 13-32.

AMAT, Nuria, "Cuánto de ella guardaba yo de mí", *Amor Breve*, Barcelona, Mucknik, 1990.

——, *La intimidad*, Madrid, Alfaguara, 1997.

CHODOROW, Nancy J., *Femininities, Masculinities, Sexualities*: *Freud and Beyond*, London, Free Association Books, 1994.

——, *El ejercicio de la maternidad*, Barcelona, Gedisa, 1984.

——, *Feminism and Psychoanalytic Theory,* Oxford, Polity Press & Basil, Blackwell, 1989.

FREIXAS, Laura, ed., *Madres e hijas,* Barcelona, Anagrama, 1996.

HIRSCH, Marianne, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

MURARO, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, trad. de B. Albertini, Madrid, Horas y Horas, 1994.

OBIOL, María José, "La voz de la rebelión", *El País* (14 diciembre), 1996.

ODARTEY-WELLINGTON, Dorothy, "De las madres perversas y las hadas buenas: una nueva visión sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaite y Esther Tusquets"*, Anales de la Literatura Española Contemporánea,* 25 (2000), 529-555.

PUÉRTOLAS, Soledad, *Gente que vino a mi boda*, Barcelona, Anagrama, 1998.

SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, Esther, "Las madres de Virginia Woolf", en S. Tubert, ed., *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra, 1996, 189-221.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *La eva actual*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998.

TUSQUETS, Esther, "Carta a la madre"*, La niña lunática y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1996.

——, "Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco", en M. Mayoral, ed., *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/ Ministerio de Cultura, 1990, 109-115.

——, "Ser madre, Una pasión singular", en L. Feixas, ed., *Ser mujer*, Madrid, Temas de hoy, 2000, 81-99.

VEGETTI FINZI, Silvia, "El mito de los orígenes. De la madre a las madres, un camino de la identidad femenina", en S. Tubert., *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra, 1996, 121-154.

11

El absurdo, la ironía y el humor microrrelatos y cuentos de Julia Otxoa

La escritora donostiarra Julia Otxoa desarrolla en su obra una voz personal de gran calidad. Comenzó en la poesía y tiene un buen número de títulos[85]. En prosa, se ha dedicado con exclusividad a la narrativa breve y ha publicado los libros de relatos *Kískili-Káskala* (Vosa, 1994); *Un león en la cocina* (Prames, 1999); *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (Hiru, 2002); *Un extraño envío* (Menoscuarto, 2006); *Un lugar en el parque* (Alberdania, 2010); y *Escena de familia con fantasma* (Menoscuarto, 2013). Ha sido traducida a varios idiomas y recogida en antologías de prestigio.

El paso de la poesía a la prosa se produjo de una forma natural, sin una intención premeditada y consciente, como ella misma ha señalado: "Un buen día descubrí que el poema iba transformándose en otro paisaje en el que aparecían figuras, voces que tenían historias que contar, y el resultado final fue que el poema dio paso a la narración, pero sin abandonar aquellas herramientas de concisión y brevedad propias de las imágenes poéticas" (2006: 11).

Un extraño envío reúne un total de 55 cuentos y microrrelatos –algunos habían aparecido en sus anteriores libros–

85. Los poemarios: *Luz del aire,* en colaboración con el escultor Ricardo Ugarte (Edarcón, 1982); *Centauro* (Torremozas, 1989); *L'eta dei barbari* (Quaderni della Valli, 1997); *La Nieve en los manzanos* (Ediciones Miguel Gómez, 2000); *Al calor de un lápiz* (Olerti-Etxea, 2001); *Gunten Café* (Publicaciones de la Diputación de Málaga, 2004); *Taxus baccata* (Con dibujos de Ricardo Ugarte –Ediciones Hiperión, 2005); *Anotaciones al margen* (Plaquet con dibujos de Ricardo Ugarte-Escuela de Arte y Diseño de Mérida, 2008); *La lentitud de la luz* (Editorial Cálamo, 2008) y *Poemas de un ratón* (Colección Caracol-Diputación de Málaga, 2010).

que la sitúan entre los mejores autores de las dos últimas décadas. Un espacio narrativo onírico e irreal atraviesa el volumen haciendo hincapié en la violencia, la deshumanización y la incomunicación de los seres humanos. El absurdo, la ironía –rayana en el sarcasmo– y el humor son los procedimientos para tratarlo. Un humor que se convierte en una constante de su escritura y, como indicaba José María Merino, llega a ser en ocasiones "macabro e incluso sangriento" y "presenta un panorama narrativo muy interesante, impregnado de aire fantástico, siempre coherente con la voluntad de poner de relieve lo que pudiéramos denominar el envés de la realidad" (2007: 101). Analizaremos tres cuentos y varios microrrelatos teniendo en cuenta la construcción formal y el contenido discursivo.

"Cerdos y flores", uno de los cuentos, apareció por primavera vez en *Un león en la cocina* y da nombre a una antología bilingüe publicada en Italia[86]. En esta historia se advierte la estética predominante en la narrativa de Julia Otxoa: una mezcla de surrealismo, expresionismo y de recursos de la literatura del absurdo que otorga un carácter singular a su prosa y le posibilita transmitir el tema de la perplejidad existencial, recurrente en su obra[87].

Estructurado por el género epistolar, consta de dos cartas: la que dirige el jardinero al porquero y la respuesta de este último que configura la mayor parte del relato. El jardinero le explica al porquero que una de sus cerdas, precisamente la que tiene aspecto más fiero, se come sus rosas de pitiminí, con lo que no sólo destruye su jardín, sino que le causa un terrible desasosiego. Desde el comienzo se instaura un tono humorístico y se desvela el procedimiento discursivo: la presencia de una "fantasía aditiva", de la que hablaba Lauro Zavala (1999: 9), es decir, de un elemento excepcional añadido al mundo real. En este caso se trata de la caracterización del cerdo con una conducta humana: "Pues bien, me costó Dios y ayuda echarla, se hacía descaradamente la sorda, fingía ignorarme y tan sólo depuso su rebelde actitud cuando la

86. *Maiali e fiori*, traducción de Sara Zanghi, Roma, Empiria, 2006.

87. A estos rasgos ya se han referido algunos estudios sobre su obra.

amenacé seriamente con llamar a la policía. Y claro, luego, como estaba enfadada, se fue de malos modos…" (Otxoa, 2006: 28). Esta personificación incrementa el humor cuando el afectado sugiere que esta actitud podría deberse a un trauma de la infancia y que lo mejor sería buscar una ayuda profesional para la cerda.

La respuesta del Sr. Porquero, denominado así, aumenta el tono humorístico. En primer lugar, por el contenido narrativo: el propietario del animal no duda en calificarlo como un ser de sensibilidad muy especial y afirma que se trata de una "cerda metafísica" (30). Pero, sobre todo, por el marco formal: el relato adopta elementos ensayísticos y se incorporan digresiones en las que este protagonista anónimo intenta exponer al destinatario de su carta un argumento con orden y rigor, incluyendo las premisas oportunas y citando a supuestas autoridades en la materia.

El absurdo de la primera parte del cuento se agudiza con cada una de las proposiciones. Se ve, por un lado, en la tesis de la fagocitosis de los objetos amados a lo largo de la historia y del efecto de las obras de poetas (Lord Byron o Novalis) y pintores (Turner) en distintos animales; y, por otro, con la propuesta de que el arte y la cultura lleguen también a las porquerizas. Con estos párrafos, el lector es consciente de la extrema falta de contexto de todo lo expuesto y de que se enfrenta a un circo conceptual.

Nos referimos ahora a la lógica del absurdo propuesta por Jerry Palmer. Según él, un suceso para ser divertido tiene que ser sorprendente, improbable y probable al mismo tiempo. Importa mantener un equilibrio entre estos componentes. La excesiva inverosimilitud puede inclinar el absurdo hacia un sinsentido, pero, precisamente, puede buscarse ese énfasis (Palmer, 1987: 136). Esta es, sin duda, la intención de la autora: lleva la historia hasta un nivel disparatado para poner de manifiesto que este absurdo está en la base de la imposición de ideas y en la violencia de unos individuos sobre otros. Los razonamientos humorísticos del porquero se tornan en graves amenazas que exigen el sometimiento de su destinatario en los párrafos conclusivos y transforman el tono jocoso del cuento en uno de terror:

> A no ser que sea usted uno de esos jardineros elitistas, cegado para cualquier tipo de comprensión. En ese caso, señor, usted no merece vivir, no me deja alternativa. No tendré otro remedio que dejar vía libre no sólo a mi cerda jabalina, sino a toda mi cabaña de vacas, bueyes, terneros, asnos, gallinas, patos y conejos, para que entren y arrasen de una vez por todas su jardín; avanzando y tirando abajo la puerta de su casa, hasta subir a la habitación donde duerme para profanar su cama, y comerle su delicado corazón tan lleno de derechos (Otxoa, 2006: 34).

La fábula reflexiona sobre la condición humana y el comportamiento final del protagonista apunta a las ideologías radicales y a la intolerancia presente en la sociedad actual. Se hace patente el control de los poderosos sobre los más débiles y si al inicio del cuento se produce una personificación del animal, en la conclusión se aprecia una animalización o deshumanización del individuo.

"Un extraño envío", el relato que titula el volumen, es una pieza maestra en la narrativa de la autora. Aparecido por primera vez en *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee*, en esta última versión sólo se observan unos cambios de puntuación. Nuevamente, el molde epistolar estructura la narración. Se trata de seis cartas unidireccionales y numeradas, a modo de secuencias, de Juliette Souza a su pareja, Ricardo, en las que le cuenta que ha recibido un libro titulado *La mujer salvaje*, y que este envío altera su vida hasta un extremo inesperado.

En la "Carta número uno" se describe la situación y la intriga que este hecho le provoca, preguntándose por el motivo y arrastrándola a averiguar si la palabra salvaje del título insinúa algo relacionado con ella. Ahí comienza la búsqueda del término en el diccionario. Al lector le puede resultar desmedida la preocupación de la protagonista e inducirle a cuestionarse la razón de esta reacción. Es sensato pensar en una simple confusión o en la casualidad, ¿por qué le parece a ella tan inusual? ¿qué teme? Se establece desde este primer momento un ambiente de rareza y de misterio.

La segunda carta plantea un conflicto. El envío y el significado del título del libro se han convertido en una auténtica

obsesión para la protagonista, así lo admite sin reparos: "el tema me está afectando mucho, tengo el sistema nervioso francamente desquiciado" (2006: 61). Una búsqueda exhaustiva del significado del adjetivo salvaje en distintos diccionarios especializados, le causa mayor inquietud y desconcierto al abrirle posibilidades a variedad de acepciones. Contrasta esta respuesta obsesiva con lo que el lector percibe como problemático: su falta de concentración ha provocado el encargo de unos muebles cuyas medidas no son correctas e impiden el paso a su casa y al resto de viviendas del edificio. Para acceder a sus hogares los vecinos implantan un sistema de poleas: el absurdo irrumpe de forma insólita y desmedida en su vida cotidiana.

El poder del lenguaje y la significación de las palabras, mediadoras en la comunicación o incomunicación entre las personas, se convierte en tema fundamental del relato. Más aún, se subraya la importancia de la percepción y la interpretación de los mensajes, que cada persona realiza a través del significado de las palabras, y cómo estas llevan a una adecuada o inadecuada comprensión del lenguaje. La variedad de sinónimos de salvaje perturba a la narradora, incapaz de percibir un significado sin una connotación inquietante o amenazadora. En este paradigma, se puede asumir la afirmación mantenida por John Weightman para quien el lenguaje es "contingente" y "cambiante", de una "naturaleza equívoca", revelando que el mundo es absurdo desde un punto de vista humano, y el propio lenguaje es parte y parcela de ese absurdo (2002: 92 y 125). También son ilustrativas las reflexiones de la autora sobre este cuento. Julia Otxoa ha manifestado que en él se propone presentar el universo evocador de los diccionarios, tan rico en significados, pero en el que hay que adentrarse con una imprescindible capacidad de análisis, sin dogmatismos, pues se puede caer en defectos de percepción[88].

Al absurdo de la interpretación lingüística se añade el de las vivencias del personaje, que llega hasta el paroxismo al admitir en

88. Comentarios extraídos de la conferencia impartida por la autora en Saint Louis University, Madrid Campus, el día 8 de abril de 2010. Agradezco a la escritora que me haya permitido incluir algunas de estas reflexiones.

su propia casa, y a través del increíble sistema de poleas, una mesa electoral para participar en las próximas elecciones. En la carta número cuatro refiere las consecuencias de esto: una presencia invisible pero real en la casa. Se puede establecer una asociación, o diálogo intertextual, con el célebre cuento "Casa tomada", de Julio Cortázar, que refuerza en el lector la imagen del universo fantástico y surrealista en que el relato le había introducido. En la última carta se contempla, una vez más, el absurdo asumido por la protagonista, que añade a sus otras renuncias la reclusión sin resistencia, al mismo tiempo que, en el final abierto del relato, se insinúa el abandono de su compañero.

Se ha señalado que el absurdo, lejos de estar divorciado de un parecido con la realidad circundante, como se piensa, tiende a interactuar con la sociedad o con la civilización, bien como una expresión de la alienación cultural o política, o bien como otra forma de comentario colateral (Cornwell, 2006: 19). Este cuento trasmite esta idea. La enajenación de Juliette Souza, cuyo nombre completo aparece en la firma de todas las cartas símbolo, quizás, de la necesidad de reivindicar su propia identidad, remite a la situación de opresión y violencia de la sociedad vasca por culpa de sectores políticos radicales. Cualquier lector puede asociar ese extraño envío con cartas de extorsión, el nerviosismo desquiciado de la protagonista con el miedo a la crítica libre y el pánico a sentirse 'marcado', su reclusión espacial y psicológica con la restricción de espacios públicos y privados a la que se ven sometidos algunos individuos por razones ideológicas. Pero no hay que olvidar que el lenguaje del absurdo, además de la sátira, también conlleva humor, y en el relato abundan anécdotas hilarantes que contrarrestan las imágenes de angustia, dejando lugar a la solidaridad y a la esperanza.

Al estudiar la literatura del absurdo se ha subrayado que aunque el héroe puede adoptar muchas formas siempre está la batalla fundamental con su entorno, el rechazo a someter su ética personal a las presiones del medio ambiente (Galloway, 1966: 73). Pietro Bordoni, protagonista de "El estanco", representa este pensamiento. Desde hace diez años regenta un estanco donde paradójicamente no vende sellos. Al instalarse en el local no

tenía suficiente dinero para comprar la licencia y cuando estaba dispuesto a hacerlo no se lo permitieron porque debía jubilarse. Cada día él y todos sus parroquianos se enfrentan a una realidad conocida que se niegan a admitir.

La estructura dramática del relato está en total sinergia con el asunto narrativo. El primer párrafo introduce el escenario con una serie de frases cortas, a modo de direcciones escénicas, que caracterizan al protagonista y el lugar de la representación. Desde ese momento, los diferentes actores-personajes interpretan su papel y entran y salen de la escena para hacer evidente que allí nunca encontrarán lo que se espera porque, el espectador concluirá finalmente, se trata de un auténtico montaje.

La alegoría del gran teatro del mundo ocupa un primer plano y Pietro Bordoni, maestro de ceremonias, admite que está cansado de este teatrillo. Sin embargo, nadie acepta la realidad y la comunidad se aferra al fingimiento: "Y, así, en pocos días, el barrio entero es una maraña de suplantadas identidades comunicándose, creando entre todos una realidad ficticia de novios, amigos, alcaldes y hasta gobernadores completamente falsos" (Otxoa, 2006: 79). La búsqueda de nuevas identidades, uno de los temas centrales del relato, afecta tanto a la esfera personal como a la profesional de los individuos y es interesante notar que las diferentes suplantaciones suponen un incentivo para todos los habitantes menos para Bordoni, responsable de la encrucijada, que se ve forzado a "fingir una realidad que nunca ha existido" (78), frase que se convierte en motivo recurrente en el cuento. Al igual que sucedía en muchas obras del Teatro del Absurdo, se procede mediante imágenes poéticas y en la conclusión se efectúa una intensificación de la situación inicial sin ninguna pretensión de soluciones.

El absurdo y el humor son elementos aglutinadores de un universo narrativo que se asemeja al mundo real: las apariencias, la falta de autenticidad y el engaño caracterizan el contexto socio-político actual. La figura de Pietro Bordoni se sitúa en una línea fronteriza entre el humor y el sufrimiento difuminada en ocasiones, pero que, desde el mecanismo de la ironía, persiste para englobar ambos aspectos. Es pertinente afirmar

que la narrativa humorística se debe considerar semióticamente ambigua (Palmer, 1993: 117).

La obra de Julia Otxoa destaca muy especialmente en el microrrelato. Es habitual encontrar su nombre en el índice de todas las antologías en lengua española. Según ella misma ha comentado: "[...] este tipo de narración me proporciona la posibilidad de un espacio literario abierto, lúdico, en el que se puede utilizar la ironía, el misterio, el juego intelectual, literario y lingüístico como ingredientes esenciales en la estructura narrativa que me interesa, clara y concisa" (2008: 566).

Una síntesis de la caracterización y tipología de estas ficciones nos permitirá categorizar algunos textos seleccionados. De sumo interés son las afirmaciones de Raúl Brasca, experto en el tema, que en el prólogo a una de sus compilaciones señalaba: "Mucho más importante que lo que se dice en él, es cómo se sugiere aquello que no se dice, cómo se provoca la imaginación del lector en determinado sentido, cómo se logra que el texto fluya sin sobresaltos y que la última palabra lo clausure produciendo esa impresión de suficiencia narrativa característica de los mejores ejemplos del género" (1997: 8). Al referirse a los procedimientos más utilizados en la escritura de los cuentos brevísimos, distingue tres: la dualidad, la referencialidad y el sentido dislocado (2000).

Dolores Koch ha dedicado también buen número de páginas a delimitar las fronteras del género e intentar una definición que siempre parece escurridiza. Uno de sus aciertos es recalcar la importancia de la participación del lector. Al caracterizar las minificciones enumera el siguiente muestrario de posibilidades: Reversiones, parodias y alusiones a obras conocidas; uso de personajes históricos, bíblicos, literarios y de la cultura popular; uso de formatos antiguos (bestiarios, leyendas y cuentos folclóricos); nuevas perspectivas; uso de un final ambivalente; uso de un final sorpresivo; una nueva realidad; y, por último, juegos del lenguaje (2003: 108-113).

José María Merino, magnífico escritor de cuentos y microrrelatos, se ha distinguido por sus aproximaciones teóricas. Lo hace con particular gracejo en su volumen *La glorieta de los*

fugitivos donde, desde un plano ficticio, apunta a los principales rasgos del género. En primer lugar, se refiere a la extensión: "[...] el microcuento más largo y el cuento literario más corto tienen la misma extensión, lo que suele confundir incluso a los especialistas" (2007: 207). Enseguida alude a la concisión y síntesis necesarias: "Para el vigoroso crecimiento del cuento minúsculo es muy conveniente el arte de la poda" (208). Continúa con el bagaje de siglos de escritura: "[...] gran número de relatos hiperbreves se alimenta de materia literaria ya muy macerada por el tiempo y las relecturas" (209); y con una aclaración: "Hay entre muchos relatos mínimos una fuerte tendencia a vivir de las energías y de la memoria del lector" (210). En la conclusión, un aviso para navegantes: es posible que "encontremos un minicuento nuevo y sorprendente en eso que tantas trazas tiene de aquel relato brevísimo que nos deslumbró una vez" (215).

Sorprende, pero no es gratuito, que la apertura del volumen de Julia Otxoa se haga con un microrrelato donde la violencia está muy presente. En "Caballos", cuento equidistante en cuanto a su extensión entre la microficción larga y el relato muy corto, la acción se sitúa en un matadero especializado en estos animales al que van de espectadores los hijos de algunos trabajadores. El joven narrador detalla con crudeza las ejecuciones. Lo sorprendente se contiene en el último párrafo, cuando la voz narradora confiesa: "[...] mi padre, sin saber que ya conocemos todo lo que hace en el matadero, realiza con nosotros el mismo ritual que con los caballos que van a morir" (2006: 21). En este formidable alegato contra la violencia, la autora considera fundamental en la educación la transmisión de valores durante la infancia. Si se contempla la violencia como un hecho natural, será difícil considerarla un fenómeno de terror en la edad adulta. El capuchón utilizado por el padre para ejercer la violencia es un símbolo de ésta en cualquier época y remite al lector tanto al tiempo actual –terroristas encapuchados– como a otros siglos –capirote inquisitorial–.

Con el formato de bestiario sobresale, especialmente por su final sorpresivo, "Cuestión de orgullo"[89]. Se trata del maltrato

89. En *Kískili-káskala* este microrrelato se titulaba "Intransigencia".

animal, trasunto probable de la violencia que un marido celoso ejercería sobre su mujer, que finalmente habría decidido abandonarle, al igual que tiene planificado hacerlo el perro narrador de la historia, cuya reacción muestra mayor sensibilidad que la del hombre: "Porque ningún perro de mi categoría soportaría vivir con un dueño que no le permite contemplar escondido tras las cortinas del dormitorio cómo su mujer se desnuda todos los días" (23).

Los impulsos de eros y tánatos coexisten en un minicuento, enmarcado en la tradición folclórica, que relata un rito ancestral en un pequeño pueblo inventado. En "Palomeras de San Roque" la violencia se ejerce con los animales mediante antiguas ceremonias, pero se pasa fácilmente de la pasión violenta a la amorosa y la boca humana es la mediadora en la agresión y en el cariño. Esta yuxtaposición de violencia y amor entre los humanos, capaces de practicar ambas acciones consecutivamente, alerta al lector respecto a varios temas: la responsabilidad asociada a toda conducta, la libre elección en la toma de decisiones y la difuminación de fronteras entre los deseos.

La técnica de la sugerencia, indicada por Brasca, está muy presente en "La cena del viernes", microrrelato que apunta a la violencia latente en comportamientos humanos, como la propia autora ha señalado[90]. La impasibilidad de charcutero y clienta ante la sangre derramada por aquél, que afecta al producto comprado por ésta, muestra la indiferencia de ambos ante el suceso cruento. El tono irónico sobresale en esta narración cuya protagonista se denomina exclusivamente con la letra B y cuya conducta delata la absorción natural de la violencia en la vida cotidiana, una imitación simbólica de lo sucedido durante la manipulación del alimento: "[...] B observa con placer que la sangre del charcutero derramada sobre las lonchas de jamón forma dos grandes manchas justo en el centro, fundiéndose con el color del magro que le rodea. Su visión es para B un auténtico regalo" (50). La ironía es mayor en la conclusión, al conocerse que el personaje piensa ofrecer este fiambre "contaminado" a sus colegas, como

90. Observación de Julia Otxoa en la conferencia ya señalada.

una venganza personal. En toda la cadena social se acepta el acto sangriento con naturalidad e incluso adquiere una finalidad premeditada.

"Concisión, esencialidad y potencialidad expresiva" son los rasgos que debe tener todo microrrelato según Julia Otxoa[91]. Los tres aparecen en "Hábitos":

> Leo en la prensa que el enterrador de la pequeña población de Constanza ha ganado las elecciones para la alcaldía y recibe a los concejales en su despacho, con la pala todavía húmeda de tierra, apoyada en la mesa (84).

El surrealismo de la situación sorprende al lector a través de un espléndido juego de duplicidad textual para ofrecerle posibles interpretaciones: la rapidez con que se puede pasar de una posición a otra muy distinta; el deseo de instantaneidad; o la dificultad de olvidarse de las costumbres adquiridas; y en todo ello subyace la dualidad vida-muerte.

El transcurrir del tiempo es motivo en varias microficciones que también presentan la dualidad mencionada. "Oto de Aquisgrán" introduce la idea de un presente efímero, que solo deja constancia al quedar relegado a un pasado irrecuperable. Al protagonista de esta historia, su afán de perfección y el trabajo desmedido durante años le han hecho olvidarse de su inicial propósito suicida. La vida ha triunfado sobre la muerte por la inercia laboral, es ella la causante de una existencia casi atemporal. La disolución del tiempo afecta a todo tipo de personas y de ambientes, pues en "Ceremonia" el espacio narrativo se traslada a Japón y el protagonista no pertenece a los dirigentes gubernamentales. La ironía y el humor son las estrategias narrativas para resaltar que las decisiones más inmediatas se pueden aplazar por tiempo indefinido, al establecerse una serie de etapas intermedias que se juzgan imprescindibles. Murata Takarai antes de suicidarse debe realizar tantas elecciones que nunca llegará a hacerlo y la muerte se impondrá por sí misma en la vejez.

91. Afirmación hecha en la citada conferencia.

En "Agradecimiento" el paso del tiempo no se vive como una fuerza destructiva gracias a la aceptación del absurdo por la protagonista. Los continuos avisos de citas con un individuo desconocido, que nunca se producen, se convierten en el incentivo vital del personaje que ha encontrado en lo misterioso un estímulo para la supervivencia, así lo resalta en la conclusión el narrador omnisciente: "Y cuando murió ya centenaria, lo hizo quedando profundamente agradecida a aquel desconocido, que durante tantos años había llenado su existencia, manteniendo viva en ella la llama de la pasión por lo ignoto e inasequible" (92).

El sentido dislocado y el juego con el lenguaje caracterizan "Avenida Lincoln". La atmósfera de aparente confidencialidad, creada por el yo de la narradora y por la anécdota de la petición de mano, se transforma en horror al comprobar que la ceremonia se lleva hasta las últimas consecuencias lingüísticas y se hacen realidad los dichos populares de "hay amores que matan" y "comer a alguien a besos". La descripción surrealista de la sangre invadiendo todo el espacio produce el impacto final.

El título de "Lenguaje" remite a una temática recurrente en la autora: el poder del lenguaje como mediador en la comunicación o la incomunicación entre los individuos. Organizado en tres secuencias narrativas en disminución, en la primera se hace referencia al marco estructural: una entrevista televisiva en un programa cultural, donde el diálogo entre el locutor y una escritora alcanza un sinsentido total, pues al entrevistador no le interesan las respuestas y sigue preguntando de acuerdo al guión preestablecido. Esta situación, posible en el mundo real como se comprueba en ocasiones[92], mueve a la protagonista a instalarse en el mismo nivel de irracionalidad. Entonces, se hace evidente la limitación del lenguaje y la estética del absurdo ocupa el primer plano para resaltar que cada individuo atiende sólo a sus propios pensamientos y las palabras, los silencios y las pausas son meros

92. Julia Otxoa nos ha comentado que el origen de esta anécdota tiene rasgos autobiográficos.

intermediarios del aislamiento[93]. La ironía resulta hiperbólica en la última secuencia, porque la frontal falta de entendimiento les lleva, sin embargo, a una paradójica cercanía personal.

La percepción y la interpretación erróneas no están relacionadas exclusivamente con el lenguaje sino también con las acciones. "De las apariencias" subraya con humor sutil, casi negro, que las apreciaciones y suposiciones más evidentes y comunes no suelen ser las verdaderas.

La búsqueda de una nueva identidad se aborda en el microrrelato "Correspondencia". El caos que invade a la narradora hace que, al responder las cartas recibidas, mezcle asuntos y destinatarios atribuyendo identidades distintas de las verdaderas que, no obstante, satisfacen a los receptores. El deseo de otredad prevalece por encima del de una comunicación auténtica. Este caos epistolar se puede interpretar como metáfora de la agitación creativa.

Onírico y surrealista es el mundo de "El trompetista". Desde la inocencia infantil se destaca la insatisfacción y el agobio sentidos por la vida urbana, y la única evasión se muestra a través de lo fantástico: "[...] la niña se ha sentado sobre la cornisa y balancea sus piernas en el aire, y en un momento dado echa a volar, la ve desprenderse de la cornisa e ir cayendo suavemente en el vacío, hasta posarse sobre el techo de lona de uno de aquellos grandes camiones que pasan atronándolo todo con sus potentes motores" (43). El músico espectador de la escena asume esta revelación y a través de los sonidos de su trompeta se convierte en trasmisor del descubrimiento: su música es el catalizador de la experiencia de liberación para todos los que le escuchan. Es éste uno de los relatos de "alegoría epifánica", distinguido por Lauro Zavala, "cuyas consecuencias siempre son extraordinarias, y que alcanzan niveles extremos, hiperbólicos y sorprendentes" (1999: 10).

93. Véanse las reflexiones de Arnold Hinchliffe al referirse a las obras de Beckett (1969: 66 y siguientes).

"Música" es el título de otro microrrelato que subraya el poder del lenguaje de los sonidos. Un músico ambulante es capaz de comunicar una belleza sublime a quienes le rodean admirados, pero esa misma persona causa la fealdad de un ruido atroz al tirar violentamente su violín. Lo bello y lo feo se yuxtaponen formando parte de una misma esencia, sugiere el texto.

El arte, en cualquiera de sus manifestaciones, tiene la potestad de transformar la realidad. En "Weil", magnífico ejemplo de condensación narrativa, a través de unas tallas en madera de pájaros, se consigue superar la frialdad y la aridez de la estación invernal, y al destruirse estas reproducciones artísticas tiene lugar el verdadero prodigio: "dice la gente que sólo entonces se les oye cantar entre las llamas" (71). El género fantástico otorga vida al arte y facilita que la belleza se propague por encima de la inmediatez cotidiana.

Al estudiar la poesía de Julia Otxoa, se ha señalado "una clara vocación ética" que toma la forma de acercamiento al otro y de crítica de todo aquello que lo impide (Aguado, 2006: 31). Este mismo pensamiento tiene sentido al reflexionar sobre su obra en prosa. Los cuentos y microrrelatos de *Un extraño envío* acercan al lector, desde una perspectiva surrealista, absurda o fantástica, a la realidad que le rodea, a su entorno y al de sus semejantes, para hacerle visible lo que desde la sociedad se pretende mantener invisible: la violencia, no sólo la clara y evidente sino la subliminal, la que se experimenta en el día a día de niños, jóvenes y adultos y se transmite de generación en generación; la deshumanización o animalización de los seres que calificamos con el adjetivo de humanos, porque, en realidad, las historias protagonizadas por cerdos, perros, gatos y otros animales son ficciones sobre nuestros congéneres y sobre nuestra propia condición; la incomunicación, con la que nos pertrechamos para ocultar la falta de autenticidad y la inseguridad que nos aturde; y las apariencias, que son las barricadas de muchos individuos.

Gran parte de los espacios de estos cuentos no se concretan en lugares reconocibles. Slaughter House, Aquisgrán, la Avenida Lincoln, Muzzle, Weil, Constanza, Luttmann, Japón, Santa Reparata y otros no son poblaciones o parajes de rápida

identificación para un lector español, como tampoco los nombres de sus habitantes: Tom, Bessy, Oto, Juliette Souza, Pietro Bordoni, Murata Takarai, Giovanni Spechio, Kluber; y mucho menos los refugiados en el anonimato de algunas letras: Z, B ó X. Intuimos una intención de descontextualización de nuestra realidad geográfica inmediata, que, sin embargo, no borra la referencia a la realidad social y política de nuestra historia actual (y la del País Vasco); son narraciones que trascienden fronteras y consiguen un valor universal.

La mayoría de las escritoras no cultiva el absurdo[94] a diferencia de Julia Otxoa que lo tiene presente, en ocasiones de forma exacerbada, para hacernos conscientes del disparatado mundo donde vivimos, que nos empuja a la alienación y el aislamiento. Pero en ningún caso se deja al lector con una visión desesperanzada de la sociedad, el humor y la ironía permiten el distanciamiento y dejan entrever un posible cambio de rumbo. La comunicación, el lenguaje, la burla, el arte, la música y la escritura pueden servir de vías para conseguir una nueva realidad. En estos relatos se habla de un absurdo que acoge una meditada lógica.

94. Cornwell se refiere a esto y entre las pocas escritoras sólo menciona a la dramaturga cubana María Irene Fornes, probablemente por desconocimiento de las autoras españolas (2006: 292). También el absurdo está muy presente en la obra de la escritora catalana Imma Monsó, remito al capítulo 14 de este volumen.

Bibliografía

AGUADO, Txetxu, "Nómadas en tiempo de extranjería. La aproximación poética de Julia Otxoa", *Quimera* (Diciembre 2006), 28-32.

ANDRES-SUÁREZ, Irene, "Del microrrelato surrealista al transgenérico (Antonio Fernández Molina y Julia Otxoa)", en Andrés Cáceres y Eddie Morales (eds.), *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso-Chile, 2005, 83-110.

BRASCA, Raúl, *2 Veces breve 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos,* Buenos Aires, Desde la Gente, 1997, 7-12.

——, "Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento", en *El cuento en red. Revista electrónica de la ficción breve*, 1 (primavera 2000), <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>, 3-10.

CORNWELL, Neil, *The Absurd in Literature*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2006.

ESSLIN, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

GALLOWAY, David, *The Absurd Hero in American Fiction*, Austin and London, University of Texas Press, 1966.

HINCHLIFFE, Arnold, *The Absurd*, London, Methuen and Co., 1969.

KOCH, Dolores, "Minificción: muestrario modelo de características", *Hispamérica*, 95 (Agosto 2003), 107-113.

LAGMANOVICH, David, "Introducción. El microrrelato en nuestra cultura", *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2005, 9-33.

MERINO, José María, *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007.

——, "Relatos brevísimos", *Leer* (Diciembre 2006-Enero 2007), 101.

NOGUEROL, Francisca, "Palabras galvanizadas", en Clara Obligado, *Por favor, sea breve 2*, Madrid, Páginas de Espuma, 2009, 11-20.

OTXOA, Julia, *Un extraño envío*, Palencia, Menoscuarto, 2006.

——, "Literatura de la brevedad. Nuevas representaciones contemporáneas", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, 559-567.

PALMER, Jerry, *The Logic of the Absurd: On film and Television Comedy*, London, BFI Publishing, 1987.

——, *Taking Humour Seriously*, London, Routledge, 1993.

PÉREZ BUSTAMANTE, Ana Sofía, "*Un león en la cocina*. Los microrrelatos de Julia Otxoa", en Salvador Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, AEDILE, 2009, 279-296.

WEIGHTMAN, John, *The Cat Sat on the Mat: Language and the Absurd*, London, Weech Publishing, 2002.

ZAVALA, Lauro, "Prólogo", *Un león en la cocina*, Zaragoza, Prames, 1999, 9-10.

12

La realidad de lo fantástico en la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina

Al publicar *Nada del otro mundo*, en la nota del autor, Antonio Muñoz Molina señalaba su percepción de que el libro se hubiera hecho casi sin darse cuenta, pues todos los cuentos menos uno los había escrito por encargo. Esta obligatoriedad en la escritura no resta calidad literaria al conjunto, pues el volumen es una buena muestra de su dominio del género. Gran admirador de excelentes cuentistas como Poe, Borges, Joyce, Bioy Casares, Carver, Onetti y Aldecoa, entre otros, Muñoz Molina ha manifestado al reflexionar sobre el cuento:

> Tal vez sea a la narrativa lo que el soneto a la poesía: la concentración absoluta y casi químicamente pura de sus normas, sus tareas y sus artificios. El cuento tiene más o menos las medidas de una narración oral, y también el énfasis de un comienzo indudable y de un final definitivo, el érase una vez y el este cuento se ha acabado (1991: 152).

Sus raices literarias entroncan con la tradición del relato oral, como exponía hace algún tiempo: "[...] yo me eduqué oyendo contar historias a mis mayores, y amé y amo tanto ese oficio y me bastaba de tal modo que nunca tuve tiempo ni ganas de reflexionar sobre él: quería tan solo que me contaran buenas historias, quería contarlas yo mismo" (1992: 12).

A partir de 1970 se produce una recuperación de la fantasía en la literatura española tan proclive al realismo en los años anteriores. Se puede afirmar que entre la pluralidad de tendencias narrativas desde el año 1980, la veta fantástica ha destacado. A escritores de generaciones mayores, que la habían practicado en los años de postguerra, se unen los de generaciones posteriores. En *Nada del otro mundo*, Antonio Muñoz Molina se sumerge

en el universo de lo fantástico en varias ocasiones. Precisamente considera al cuento un género idóneo para ello:

> El cuento, por lo común, impone menos, parece más propicio para la tentativa o la aventura, incluso para la ironía, o para lo fantástico. Mucho antes de que empezara a surgir algo de humor en mis novelas, ya lo había en algunos de los cuentos que iba escribiendo. En cuanto a lo fantástico, me parece que su espacio natural es el relato breve, o la novela corta (1995: 28).

Esta afirmación se corresponde con lo practicado en el volumen. El título que inaugura el libro y da nombre a la colección es una "nouvelle" que pertenece a la narrativa fantástica, al igual que los cuentos "Las aguas del olvido" y "Si tu me dices ven", entre otros. Los tres relatos serán objeto de nuestro ensayo.

El clásico libro de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, marcó un hito en el estudio del género. Sin embargo, como es sabido, su teoría limitaba y constreñía la definición de lo fantástico. Ana María Barrenechea fue una de las primeras en proponer soluciones para evitar algunos de los inconvenientes. Según ella:

> [...] la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (1972: 393).

Más recientemente Kathryn Hume manifestaba que no se debería de aislar a lo fantástico como un género o una forma. Por el contrario, exponía que la literatura es el producto de dos impulsos: uno de ellos es el de mímesis, es decir, el deseo de imitar, describir sucesos, gente, situaciones y objetos con tal verosimilitud que otros pueden compartir las experiencias; y el otro, la fantasía, el deseo de cambiar lo fijo y modificar la realidad –bien por tedio, juego, imaginación, anhelo de lo que se carece o necesidad de imágenes metafóricas que eviten las defensas verbales de la audiencia. Desde su perspectiva, hay muchos géneros y

formas, cada uno con una combinación característica o una serie de matices de ambos impulsos (Hume, 1984).

Una mezcla equilibrada de mímesis y fantasía tiene lugar en "Nada del otro mundo", aunque en su inicio plantee una situación inquietante para el protagonista y para el lector, que quedará impactado por la angustia del yo narrador e intentará descubrir el porqué de su espanto:

> Ayer los vi, vi a Juana Rosa y a Funes, parados frente a mí, en la otra acera, a punto de cruzar el mismo paso de peatones que yo, a mediodía, en la avenida de la Constitución, y durante un segundo de pavor, creí que me habían visto y que esperaría inmóvil y hechizado a que se me acercaran pálidos, afables, entre la prisa y la indiferencia de la gente y el ruido de los coches, pero me di la vuelta a tiempo y creo que salí corriendo, sin atreverme a mirar hacia atrás, por miedo no a descubrir que me seguían, sino a que mis ojos y los de ellos se encontraran y ya no hubiera remedio para mí (1995: 33).

Esta experiencia de terror se acompaña de la duda e incertidumbre del narrador, tradicional en lo fantástico, que termina aceptando lo que cree la realidad de los hechos. El relato está estructurado en dos partes claramente delimitadas. En la primera mitad, el pasado remoto del protagonista-narrador, predomina el impulso mimético, pero salpicado por frases o fragmentos que dan cuenta de la persistencia del miedo inicial y, en ocasiones, se constituyen en una prolepsis de la segunda parte, el pasado inmediato, donde reina el impulso fantástico. El yo narrador se sitúa en el presente narrativo –el ahora– que permanece en todo el discurso y sirve de vínculo entre ambos fragmentos:

> Pero se me va el hilo, estoy nervioso y parece que los dedos se me multiplican sobre el teclado con un desasosiego de fiebre, sólo dejo de escribir cuando oigo que sube el ascensor o que suenan pasos, pero en seguida me olvido de dónde estoy y por qué y sigo escribiendo a una velocidad casi idéntica a la de mi

> pensamiento, acordándome de Funes, de Juana Rosa, de Inma, de aquel domingo tal vez de 1976… (42).

La década comprendida entre 1976 y 1986 concentra el enfoque realista del relato. El protagonista evocará sus años universitarios con su amigo y compañero de piso, Funes, los almuerzos dominicales, la famosa visita de Inma con la inesperada compañía de Juana Rosa, el enamoramiento de Funes y su posterior distanciamiento; pero el relato no se limita a las experiencias y anécdotas personales, su onda de expansión abarca a toda una generación y una época. Así, se describen con minuciosidad las salidas nocturnas de los grupos estudiantiles, la vida bohemia, la penuria económica, las cantantes admiradas, la apariencia física de la gente de izquierdas, la actitud sexual e incluso el significado lingüístico de ciertas expresiones:

> —Ya casi no la veo. Le va de puta madre con Juan Carlos.
>
> De puta madre. Juan Carlos. Para quien no recuerde o no haya vivido aquellos tiempos debo decir que en esas pocas palabras estaba contenido un mensaje cuya totalidad era humillante para mí. Semiótica le decían a eso, creo. De puta madre significaba, en primer lugar, que Juana Rosa era una mujer sin prejuicios verbales, y mucho menos sexuales, a diferencia ostensiblemente de mí, que no sabía portarme con naturalidad ante una mujer que acababa de acostarse con mi mejor amigo; en segundo lugar, de puta madre también quería decir que Inma, a pesar de no sólo su actitud tan prudente hacia mí, sino también de su nombre, era capaz de entregarse carnalmente con la misma liberalidad que ella, Juana Rosa, a condición de que el beneficiario de la entrega no fuese yo (53).

Ana Rodríguez-Fischer ha señalado que se trata de una "crónica –sentimental e irónica– de una generación, la del autor –con sus mitos, dogmas, usos amorosos, preferencias estéticas, etc.– revisada desde la distancia crítica del presente" (1994: 22).

El enfoque mimético también se comprueba en la consciencia narrativa del protagonista que es, a su vez, escritor, quien advierte de las digresiones que incorpora a menudo a su relato y le desvían del objetivo principal. Desde esta perspectiva, el lector es conocedor de los comienzos literarios del yo narrador: su

novela terminada pero inédita, los artículos periodísticos aparecidos en la prensa local, la reescritura de la novela que finalmente gana un premio en el año 1984 y la publicación de una segunda novela en 1986, con la que obtiene el reconocimiento deseado y es candidata al Premio de la Crítica. Si hasta entonces la narración parecía corresponder al tiempo de la juventud real del autor, es en este momento cuando se notan los rasgos autobiográficos. 1986 es el año en que Muñoz Molina publica *Beatus Ille*, que consigue el premio Icaro de novela, y en 1987 aparece *El invierno en Lisboa* que supuso su reconocimiento literario y con la que obtuvo el premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica.

Hacemos un paréntesis para señalar lo que el escritor real ha declarado: la vinculación de su vida a la literatura y de la realidad con la ficción. En un magnífico ensayo, ha puesto de manifiesto la procedencia de noticias verdaderas de algunos de sus cuentos y artículos e incluso admite –sin llegar a "extremos delirantes"– que es posible, en ocasiones, rastrear el "carácter autobiográfico de los libros". Sin embargo, no duda en afirmar que el verdadero autor "si es escritor no es porque sepa trazar un retrato fiel de sí mismo, sino porque se retrata al inventar y dibujar a otros y porque tiene a veces la extraña cualidad de ser él mismo y ser cualquiera" (1992: 13-34).

La difuminación de fronteras entre autor real y ente ficticio, realidad y ficción, se plasma a lo largo del cuento, y el enfoque en las reflexiones sobre la escritura y el oficio de escritor funciona como puente entre la primera y la segunda parte del relato. El protagonista es invitado por su antiguo amigo Funes a dar una conferencia sobre su obra en la Casa de la Cultura del pueblo donde aquél y Juana Rosa residían. Este suceso impulsa el relato al ámbito de lo fantástico.

La primera incertidumbre que afronta el narrador es la existencia de Pozanco, destino de su viaje. Ni siquiera los empleados de la compañía de autobuses son capaces de situar el lugar. Una vez iniciado el trayecto, el autobús se interna por pueblos aparentemente abandonados y el protagonista experimenta la pérdida del sentido del tiempo y del espacio, síntomas que preludian lo fantástico. Más adelante serán los olores a humedad ("a

cieno, a pescado, a algas, a hortalizas podridas, creciendo como una monstruosa y universal halitosis" 1995: 76-77) el detonante del extrañamiento que termina por convertir el espacio circundante en un lugar con rasgos oníricos, fantasmagórico. Por fin, los lugareños, quienes tienen un aspecto físico preocupante (palidez, grandes ojeras, lagrimales enrojecidos), y un rumor salmódico que se instaura lentamente en el salón de actos son los desencadenantes de la vivencia angustiosa y terrorífica del narrador:

> [...] cuando levantaba los ojos del papel y buscaba las caras del público las veía pálidas y aisladas, como esas caras de los retratos antiguos que surgen del tenebrismo y de la oxidación del óleo y parecen no tener cuerpo ni relación ninguna con el mundo exterior (88).

> [...] se me acercaban, solamente, como si yo tuviera un imán que los atraía hacia mí, [...] mirándome fijamente, pero sin curiosidad, con pupilas obstinadas y muertas, cóncavas, casi vengativas en su indiferencia… (94).

En la conclusión fantástica del relato, el protagonista admite lo que progresivamente se le iba revelando, la condición de muertos de Funes, Juana Rosa e Inma, además de los otros habitantes desconocidos del pueblo. Incluso, después de su huida, tendrá que afrontar la inexplicable afirmación de que Pozanco es un pueblo desaparecido, inundado por una presa desde hace años.

La definición de fantasía propuesta por Hume, como cualquier desviación de la realidad consensual, sitúa al cuento en la esfera de lo fantástico y, siguiendo sus teorías, la técnica utilizada es la que denomina "contrastiva" (1984: 83). La presentación de la complejidad del mundo real desde dos polos opuestos, dos conjuntos de valores, es patente en el texto. En un lado estaría el narrador, adaptado a la realidad política y social de finales de los años ochenta; en el otro, Funes y María Rosa, anclados en un pasado anacrónico. La penetración en este último mundo transporta al cosmos de lo fantástico. Esta visión contrastiva obliga al lector a intentar dar sentido a las dos perspectivas y a compararlas con su propio punto de vista, sugiere Hume (94). También es

esta la actitud del protagonista que se cuestiona si sus amigos están "muertos en vida o vivos en la muerte" (1995: 102) y al reflexionar sobre sí mismo (en el presente de la enunciación) califica su experiencia actual "como caminar y caminar por una ciudad desconocida y estar muerto de fatiga y no detenerse nunca. Muerto: también ellos lo están y no se detienen" (103).

Según Kathryn Hume, la fantasía permite al autor afirmar la importancia de cosas que no se pueden medir, ver o enumerar. Implica un desafío a nuestras suposiciones sobre temas importantes: la naturaleza del universo y la situación del ser humano en él; la mortalidad, la moralidad, la limitación corporal, la limitación espacio-temporal y la restricción a un sexo y un cuerpo (1984: 90 y 164). "Nada del otro mundo" desafía al lector borrando la línea divisoria entre la vida y la muerte. El distanciamiento, el olvido y el confinamiento ideológico de los personajes hacen referencia a una situación paradójica de muerte en vida, de estar muerto para el otro que no comparte las mismas ideas o que vive estancado en el pasado. El protagonista afirma:

> [...] era lo mismo que sentí ayer cuando los vi a él y a Juana Rosa en el semáforo, la certeza de que no estaba en este mundo ni pertenecía a él, la distancia absoluta entre los enfermos y los sanos, no menos radical que la que separa a los vivos de los muertos. Miraba, caminaba, podía respirarme y hablar, podía extender su mano derecha hacia mí y retenerme para que yo no huyera, pero no estaba en este mundo ni era como yo (100-101).

El título del cuento, relacionado con el contenido, encierra en cierto modo una paradoja. Funes emplea esta expresión para definir al pueblo, Pozanco, como un lugar de poco valor. Sin embargo, narrador y lector serán testigos de la contradicción de la frase tomada en sentido literal, pues en realidad sí se trata de otro mundo, el pueblo se erige en el mundo de los muertos, un mundo al que Funes está condenado a pertenecer.

La temporalidad tiene un lugar esencial en el relato. El tiempo presente funciona como eje estructural entre el pasado lejano y el reciente –ayer– y desde el ahora de la narración se establece la atmósfera de pánico y angustia. El oficio de escritor

ocupa siempre un primer plano, es órgano motor de la trama y permite la actualización de los sucesos vividos. Realidad y fantasía conviven en el texto en proporción casi simétrica y se puede afirmar que la secuencia fantástica induce a la reflexión y confiere significación a hechos en apariencia anodinos.

"Las aguas del olvido" es uno de los relatos más originales del volumen. El protagonista-narrador es igualmente un escritor de renombre invitado a pasar un fin de semana con los propietarios de una casa situada cerca del río Guadalete. Este río es, sin duda, el elemento más significativo y el auténtico protagonista. El narrador en primera persona concentra el interés en el río desde el inicio y anticipa el misterio que lo rodea:

> Esta mañana, mientras tomábamos el aperitivo en la penumbra de la biblioteca, Márquez me dijo el nombre del río, Guadalete, y apeló a un par de diccionarios geográficos para explicarme su etimología. Siento no haberlo escuchado entonces; supongo que si lo hubiera hecho no habría sabido evitar nada (1995: 117).

El argumento del cuento es, a primera vista, insustancial y se ajusta a un realismo descriptivo. El invitado es testigo de una situación de celos provocados por la joven esposa del anfitrión y un amigo de la pareja. Será la venganza planeada y ejecutada por el marido la que traiga consigo la incursión de la narración en el ámbito de lo fantástico. Entonces se evidencia una ruptura del orden natural y lógico que imperaba hasta el momento. Narrador y lector son testigos de que el significado etimológico de la palabra Guadalete cobra sentido real. Al río Guadalete, término árabe que proviene del griego, se le denominaba antiguamente Lete o Leteo, río del olvido. En la mitología era el "río del infierno cuyas aguas tenían que beber las almas de los muertos, olvidándose de todo lo pasado" (Enciclopedia, 1988: 216). Este hecho se convierte en realidad en el relato. El Sr. Márquez, marido afrentado y gran aficionado a los diccionarios ("Me gusta leer diccionarios y averiguar etimologías [...] No lo tome a mal, pero no conozco ninguna novela que me apasione más que la lectura de un diccionario" 122), prueba y descubre que la raíz etimológica de la palabra ha adquirido un valor real y se aprovecha de ello para

planificar su venganza y, en un final menos intuido por el lector, olvidarse el mismo de su vida anterior. Como sucede en toda literatura fantástica, en un entorno realista irrumpe un fenómeno extranatural que perturba a los personajes y, por supuesto, al lector; tiene lugar la ruptura del principio de coherencia que hasta ese momento reinaba en el enunciado narrativo (Risco: 1987: 139-140).

Lo fantástico se augura de forma progresiva. En primer lugar, a través del perro, Saúl, a quien Márquez arroja un palo a la otra orilla del río con premeditación, y una vez allí el perro es incapaz de regresar al lugar de origen. La segunda ocasión la proporciona la mujer de Márquez al señalar que la doncella se olvida de todo; alega como causa la cita que ésta ha tenido con un hombre en la otra orilla del río. Por último, cuando el lector descubre la estrategia utilizada por el Sr. Márquez para desembarazarse del amante de su mujer: lo fuerza a cruzar el río; entonces se asume el hecho del olvido como realidad y se aplaude el ingenio del personaje. Esa es la actitud del narrador que, algo incrédulo, termina por entender e incluso da las explicaciones pertinentes –diccionario en mano–, y resume lo acontecido: "Quien lo cruza pierde la memoria" (125).

La técnica utilizada por Muñoz Molina es "aditiva". El mundo presentado es más rico y variado que la vida cotidiana y se sugiere que existen aspectos de la realidad ignorados, o que por distintas razones permanecen inconscientes (Hume, 1984: 83-84). El relato arrastra al lector a preguntarse por la posibilidad de un mundo donde el significado original de las palabras adquiriera consistencia real. Kathryn Hume ha señalado que los artilugios, mitos y metáforas utilizados en esta modalidad fantástica son más importantes por su contribución a la presentación autorial de valores que por su significado literal en la historia (1984: 90). El narrador capta al final la afirmación clave del otro personaje, contenedora del prodigio: "Manejamos las palabras sin darnos cuenta de que bajo su forma gastada por el uso hay una moneda de oro" (1995: 123).

La apropiada combinación de impulsos miméticos y fantásticos en estos cuentos produce un impacto mayor frente al

suceso extraordinario o ilógico. Santos Sanz Villanueva se refería a esto al reflexionar sobre el volumen:

> Son estos relatos de misterio los más sugestivos porque el autor acierta a partir de una situación cotidiana, casi costumbrista, y, desde ahí, despega para internarse en una dimensión enigmática de la existencia. Y atina, también al plantear una resolución que deja abierta de par en par la puerta al lector para que éste intervenga en un desenlace solo insinuado o directamente enigmático. En esos relatos se nos pone ante los ojos la radical incertidumbre de la percepción de la realidad y se opta por hacernos ver cuánto cuentan lo imprevisible o las apariencias engañosas (1997: 30).

"Si tú me dices ven", título de un famoso bolero de los Panchos, es un cuento de ambiente onírico y de estímulos subconscientes. Según Rosemary Jackson, la fantasía en literatura trata de modo constante con material inconsciente, y es absurdo intentar comprender su significado sin hacer referencia al psicoanálisis y a una lectura psicoanalítica de los textos. Afirma que la literatura fantástica nos lleva a la base del orden cultural, nos deja ver, brevemente, el desorden, la ilegalidad, lo que está fuera de la ley, lo que está aparte del sistema de valores dominante. Lo fantástico traza lo no dicho y no visto de una cultura: lo que ha sido silenciado, hecho invisible, tapado y ausente (1988: 4-6). Estas teorías tienen validez en el relato.

El bolero es eje estructurador. La frase de la canción favorita de ambos, "Si tú me dices ven, lo dejo todo", es la que Susana había dicho al protagonista, Guzmán, y la que les impulsa a una vida en común, abandonando ella a su marido. Sin embargo, en el relato se produce una inversión de situaciones, es ella quien pronuncia la frase y se decide a vivir junto a él, en clara oposición al sistema de valores predominante ("le extrañaba más aún que, entre todos los hombres del mundo, ella lo hubiera elegido y que para quedarse con él hubiera renunciado a todo, incluso a la prosperidad y a la decencia" 1995: 231), y será él quien se encuentre al final perdido y sin rumbo. Mencionemos que "Si tú me dices ven" es, asimismo, el título de un poema del escritor mexicano Amado Nervo, donde misticismo y amor físico se enfrentan y

el amor físico queda subordinado al amor espiritual, siendo este último el que posibilita la ruptura sentimental y la salvación.

Desde el inicio, el personaje siente desasosiego y extrañeza, que se manifiesta en el espacio que habita y en su sensación de haberse convertido en usurpador de éste, motivo recurrente ("volvió a sentir que estaba cometiendo una usurpación" 232). El apartamento y la habitación se transforman en un lugar hostil y, en un estado intermedio entre la vigilia y el sueño, es consciente del sonido de unos pasos que supone amenazadores. Si en un principio explica estos ruidos como fruto de las alucinaciones del sueño, finalmente admite su certeza. Más adelante, la espera de la llegada de Susana y la imposibilidad de hablar por teléfono con ella le producen una angustia y una desesperación insostenibles, y a partir de este momento cristalizan ciertas premoniciones:

> No llamó a Susana; íntimamente le había vencido la sospecha de que ya no volvería a oír su voz (232).
>
> [...] Y ya ni siquiera le urgía la necesidad de decirle que viniera cuanto antes, sino de advertirle un peligro que él mismo ignoraba, pero del que ahora estaba huyendo [...] Pensó que llevaba muchas horas sin decir en voz alta el nombre de Susana y que ése era otro indicio de que la estaba perdiendo (235).

El relato mantiene un clima de tensión y de terror. El protagonista se encuentra perdido, en un ambiente de pesadilla, una situación indiferenciada entre la consciencia y el sueño. A los primeros ruidos de pasos, se añade el sonido de arañazos y lamentaciones, y ante todos estos signos admite con seguridad la presencia de alguien en la casa:

> Pues ya era indudable que se había detenido al otro lado de la puerta del dormitorio donde yacía Guzmán, incorporado ahora, conteniendo la respiración. Volvió a oír el gemido de la noche anterior, más próximo esta noche y más ahogado y desgarrado, con intervalos casi de dulzura: sugería un dolor lentísimo, como el de un enfermo que está solo y no puede dormir (234).

El impulso fantástico se intensifica a medida que avanza el cuento. Lo fantástico se sitúa en una región que no tiene nombre ni explicación racional para su existencia, de acuerdo a las teorías

de Jackson; sugiere sucesos que están más allá de una posible interpretación. Se trata aquí de lo imposible, lo irreal, lo que no tiene forma ni nombre, lo desconocido y lo invisible. Son estas características negativas las que constituyen el significado de la fantasía moderna (1988: 25-26).

En la conclusión los presentimientos del protagonista se transforman en realidad. El marido de Susana la ha asesinado al enterarse de su propósito y ésta es la única causa que ha impedido la reunión de los amantes. El impactante final hace pensar que Susana muerta ha sido el habitante invisible de la casa, quien produce el ruido de pasos, arañazos y gemidos; y puede ser su figura la que Guzmán descubre al mirar al balcón desde el exterior, la que le arrastra irremisiblemente hacia el interior del apartamento para conseguir su unión final, al igual que en la letra del bolero. Así lo sugieren las palabras del narrador omnisciente:

> [...] alguien que lo había rondado invisiblemente desde la primera noche y lo había llamado sin que él llegara a comprender nada, sin que él se atreviera a abrir los ojos. Enaltecido por la lucidez y el espanto, Guzmán entró en el portal [...] acordándose de aquella canción, repitiendo sus versos, si tú me dices ven (236).

Desde una perspectiva psicoanalítica, se puede asociar la sensación de usurpador del personaje con un complejo de culpa inconsciente y por eso el apartamento se convierte en el lugar simbólico donde se realiza la usurpación. También el río, asociado con insistencia al apartamento y presente durante todo el relato, es símbolo de vida que conduce a la muerte. El río se asemeja al corazón que late y sus aguas parecen hablar y recordar que llevan de modo irremediable a la muerte. En este cuento la literatura fantástica crea un discurso diferente del consciente. Algunas declaraciones de Muñoz Molina son esclarecedoras al respecto:

> Un relato o una novela mantienen con la experiencia de la que han nacido una semejanza a veces tan extraña como la de los sueños con la realidad diurna [...].
>
> En los sueños, la selección y la combinación, que nos parecen anárquicas, están regidas por un propósito oculto que según los adivinos y los psicoanalistas puede ser dilucidado hasta convertirlo en una explicación (1992: 24-25).

Al categorizar el género fantástico a nivel semántico, Ana María Barrenechea proponía dos grupos generales: uno, en relación a los componentes del texto, y el otro, a la semántica global, subdivididos a su vez en otras dos clases (1972: 400-401). "Nada del otro mundo" y "Si tú me dices ven" pertenecerían a la primera categoría, la que postula la existencia de otros mundos, en este caso concreto el de los muertos, que existen de modo paralelo al normal y cuya intrusión amenaza con destruir este último o a los personajes que lo habitan. En el otro grupo se situaría "Las aguas del olvido", donde se rompe la relación ordenada entre los elementos de este mundo –concretamente la causalidad (baño en el río, equivalente a pérdida de memoria)– y se exige la realidad de lo tenido por imaginario.

Los estudios sobre lo fantástico coinciden en afirmar la condición inexcusable de que el mundo del texto se corresponda con el mundo real y ocurran fenómenos extraordinarios que sorprendan a personajes y a la audiencia, en mayor o menor medida. La propuesta de Kathryn Hume va más allá. Para ella fantasía y mímesis son impulsos gemelos en toda creación literaria, se encuentran estrechamente entrelazados. Sus poderes se solapan, pero a menudo son complementarios y algunas veces sinérgicos, en vez de competitivos (1984: 195). La fantasía realiza diversas funciones, pero según Hume hay cinco verdaderamente importantes. Proporciona la novedad que rodea a las respuestas automáticas y resquebraja la corteza de la costumbre; la fantasía también estimula la intensidad del compromiso, bien mediante la novedad o mediante la manipulación psicológica; proporciona sistemas de significado a los que es imposible relacionar con uno mismo, con nuestros sentimientos y nuestros datos; fomenta la condensación de imágenes que permiten afectar a los lectores a muchos niveles y de formas diferentes; por último, ayuda a

imaginar posibilidades que trascienden el mundo material que aceptamos como la realidad cotidiana (196).

Antonio Muñoz Molina combina ambos impulsos en estas ficciones. Lo fantástico ejecuta hábilmente las funciones que se acaban de citar. El realismo, descriptivo de una época y una generación en "Nada del otro mundo", se resquebraja por un encuentro casual y una invitación que rompen la rutina, obligando a protagonista y lector a comprometerse en una evaluación de los mundos contrastados y, con posterioridad, dotar de significado a los sentimientos y sucesos. "Las aguas del olvido" añade al mundo real un rasgo muy distinto, pero basado en una lógica bien estructurada en su irrealidad, de tal modo que deslumbra a personajes y audiencia. En "Si tu me dices ven", la sinergia de elementos reales, oníricos y extranaturales obliga a la reflexión sobre la línea divisoria entre la consciencia y la subconsciencia, la intuición y los hechos, los motivos racionales e irracionales, lo posible y lo imposible. La dimensión fantástica de estos relatos facilita la incursión en aspectos diferentes de los habituales en la realidad y, sin duda, cuestionan el sistema de valores comúnmente aceptado por la cultura y la sociedad actuales.

Bibliografía

BARRENECHEA, Ana María, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, 80 (1972), 391-403.

HUME, Kathryn, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, New York and London, Methuen, 1984.

JACKSON, Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London and New York, Routledge, 1988.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, "Contar cuentos", *Lucanor*, 6 (1991), 152.

——, *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1992.

——, *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

RISCO, Antonio, *Literatura fantástica en lengua española*, Madrid, Taurus, 1987.

RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana, "Materia y forma en los relatos de Antonio Muñoz Molina", *Ínsula*, 568 (1994), 22-24.

SANZ VILLANUEVA, Santos, "Primera impresión", *Cuadernos de narrativa*, 2 (1997), 23-36.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Editorial Buenos Aires, 1983.

13

En mitad de ninguna parte de Julio Llamazares

El arte de contar historias y los personajes marginales

Si la obra poética y novelesca de Julio Llamazares ha recibido suficiente atención crítica en periódicos, revistas literarias e historias de la literatura, no han corrido la misma suerte sus libros de relatos, entre ellos, *En mitad de ninguna parte*, de 1995. Con ironía puede afirmarse, aludiendo a nuestro título, que este conjunto de cuentos está marginado dentro de la obra del autor. De todos modos, en el prólogo que lleva el volumen, el autor describe la peculiar relación que mantiene con el cuento, para el que necesita "el impulso ajeno e incluso la obligación de entregarlo al editor dentro de un plazo. De lo contrario, corro el peligro de no escribirlo o, al revés, de que se me convierta en una novela de más de doscientas páginas" (1995: 14). Y añade: "Quizá los escritores somos como los corredores: que los hay de velocidad y de fondo y cada uno tiene, sin saberlo, su distancia" (14).

Los siete cuentos que componen la colección fueron publicados en periódicos o revistas especializadas. El autor mantiene que hay entre ellos "una unidad que los convierte en un correlato" (14), y en efecto se aprecia una atmósfera común, un clima emocional compartido, unos personajes insólitos, marginales por decisión propia o ajena, en el marco de una historia que los singulariza. El escritor, al reunir estas ficciones en un volumen y con un orden, facilita profundizar en el estudio de cada una y encontrar un caudal temático común. Cada cuento, aun siendo un episodio aislado y con un particular punto de vista, forma parte de una totalidad, de un propósito más amplio o de una temática general que una única historia no traza del todo. Por eso, se puede calificar al conjunto como una "secuencia de cuentos" ("short story sequence"), acuñando el término propuesto por Robert M. Luscher para enfatizar la

progresiva elaboración de significado que el lector realiza (1989: 149). El hecho de que ninguno de los títulos de los cuentos dé nombre a la colección, la presentación del escritor que revela ciertas constantes en los relatos, un escenario común a las historias, un narrador testigo cercano a los personajes e imágenes y motivos recurrentes, son señales que permiten esta denominación de secuencia (1989: 158-159).

Julio Llamazares nació en Vegamián, un pueblo de León, región a la que pertenecen también varios escritores de renombre a los que, como es sabido, se ha intentado agrupar bajo el marbete de "grupo leonés". No se trata aquí de dilucidar lo oportuno o desafortunado de esta denominación, las razones a favor o en contra, aunque Llamazares se ha negado a responder a un cuestionario al respecto, pues no quería dar la impresión de que existían vínculos literarios entre él y el resto del grupo y rechazaba ser encasillado de esta manera[95]. La crítica literaria sí utilizó esta noción de grupo, teniendo en cuenta la diferencia generacional entre unos y otros. Germán Gullón señalaba al referirse a Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino algunos rasgos distintivos de su obra: el tratamiento de la realidad y su recreación en las historias, y los calificaba de "auténticos artistas de la palabra" (1987: 70). Santos Alonso unía a estos tres los nombres de Elena Santiago y Julio Llamazares, indicando que habían apostado por una recuperación de procedimientos tradicionales (1994: 12). Arcadio López-Casanova puntualizaba algunas características del grupo, entre ellas, "el relieve en el relato de los ámbitos terruñeros o de la ciudad de provincias" y "la incorporación a la fábula de motivos folclóricos, de elementos de la narrativa popular y oral" (1994: 15).

Los rasgos mencionados tienen especial interés, pues apuntan a una tendencia en el cuento español de las últimas décadas del siglo XX: la narratividad, la intención y el deseo de contar historias, la construcción de relatos con gusto por el argumento[96].

95. En relación a este tema, véase Carlos Javier García, *La invención del grupo leonés. Estudio y entrevistas*, Madrid, Júcar, 1995.

96. Véase el capítulo 1 de este volumen.

En este regreso a la tradición de contar se encuentra un significativo corpus de escritores, entre ellos, los de este llamado grupo leonés, Pereira, Aparicio, Díez, Merino y Llamazares, y otros diferentes y más jóvenes, Pilar Cibreiro, Agustín Cerezales y Manuel Rivas. La recreación de viejas historias ofrece en ocasiones "una representación ficcional de la mentalidad y prácticas orales de las comunidades en las que se desarrolla la acción de los relatos" (Mariscal, 1996: 96-97) y, por tanto, predomina un estilo basado en el modo oral que con frecuencia recurre a la memoria colectiva.

Un elemento de oralidad, junto a otros rasgos narrativos, aparece igualmente en las obras Alonso Zamora Vicente y Fernando Quiñones, y más recientemente en las de escritores como Antonio Hernández (*El Betis: la marcha verde*, 1987) y Eduardo Mendicutti (*El palomo cojo*, 1991). Y sin duda, esta oralidad es una de las claves estructurales de la narrativa breve de Julio Llamazares. Hace años, el autor admitía la presencia de este componente en su obra: "Mi biblioteca, ya que todos los escritores hacen referencia a la biblioteca de su infancia, son los cuentos que me contaban de pequeño los viejos, a la luz de la lumbre [...] Y mi tradición es esa, una tradición de narraciones orales y de tradiciones populares. Creo que está muy palpable en lo que escribo [...] Yo he vivido siempre en ciudades, pero mi infancia está en un mundo de narraciones orales, populares" (*cf.* Marco: 1988: 25).

En los últimos años, los estudios sobre la oralidad han sido numerosos, diversos –con enfoques históricos, lingüísticos, antropológicos, filosóficos, psicológicos y literarios– y sugerentes, baste mencionar los nombres de Jack Goody, Marshall McLuhan, Eric Havelock, Albert Lord y Milman Parry, entre otros. Nuestras reflexiones tendrán en cuenta las teorías del estudioso Walter Ong, expuestas en su libro *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*.

Según Ong, el término "literatura oral" presenta ciertas dificultades, pues para describir un fenómeno primario se está utilizando uno secundario. Esta distorsión la ejemplifica con la descripción de un caballo a unos lectores sofisticados como si se tratara de un automóvil sin ruedas (en vez de ruedas, pezuñas; en

lugar de luces o espejos retrovisores, ojos; en vez de carrocería, pelo...), el resultado final será un concepto muy extraño. Se le describe por lo que no es más que por lo que es. Por eso, propone el vocablo "epos", su equivalente español voz, para referirse a todo el arte oral. Aparte de estas digresiones terminológicas, importa su afirmación de que la conciencia humana no puede desarrollar sus máximos potenciales sin la escritura y, en este sentido, la oralidad necesita y está destinada a producir escritura (1982: 12-15).

Ong enumera una serie de características relacionadas con el pensamiento y la expresión oral: 1) Es aditiva en lugar de subordinativa, ya que posee un contexto existencial que subyace en el discurso; 2) Es agregativa en vez de analítica, rasgo estrechamente vinculado al funcionamiento de la memoria (soldado valiente, bella princesa); 3) La redundancia o copiosidad; en el discurso oral no se puede volver atrás ya que la expresión oral se desvanece; 4) Conservadora, en el sentido de que inhibe la experimentación intelectual, lo que no quiere decir que carezca de originalidad; 5) Próxima a la vida humana, al mundo humano, asimilando lo extraño a lo más inmediato; 6) Un tono agonista (luchador), la oralidad sitúa al conocimiento en un contexto de esfuerzo; 7) Con empatía más que distanciado objetivamente, la escritura, por el contrario, proporciona las condiciones para la objetividad; 8) Homeostasis, es decir, el mantenimiento de un equilibrio al deshacerse de los recuerdos sin relevancia en el presente; 9) Situacional en vez de abstracta, las culturas orales prefieren usar los conceptos en un marco operativo próximo a la vida humana (1982: 37-51).

Estas características están imbricadas y pueden rastrearse en la secuencia de relatos de Julio Llamazares. La oralidad corresponde a la categoría denominada mixta, "donde escritura y oralidad coexisten y mutuamente se influencian" (Díaz, 1995: 21). "Un cadáver de pavo en la nevera" es el título del primer cuento. La anécdota se centra en la desavenencia del matrimonio protagonista que llega al extremo de que el marido, en un acto de afirmación y venganza, se suicide colgándose de la lámpara, junto con el pavo que su mujer había destinado para la comida navideña, como tradicionalmente venía haciendo. Igual que en el

resto de los relatos, una frase inicial muy breve se constituye en núcleo narrativo: "La nochebuena de 1971, los señores volvieron a reñir" (Llamazares, 1995: 19). A partir de esta brevísima apertura, el narrador en primera persona, un yo testigo que durante cinco años formó parte del servicio de la casa, presentará a los protagonistas y evocará los sucesos de aquella nochebuena inaudita. Desde el inicio, la oralidad se impone, no sólo por la conciencia del narrador de su función transmisora, así las numerosas expresiones del tipo "como decía", "muchos años después tuve la oportunidad", "cuando yo lo conocí", "recuerdo", "Aún hoy me resulta" que siembran el discurso, sino también porque éste, a su vez, se convierte en narratario de la historia que el camarero del hotel cubano rememora:

> Lo que escuché a continuación me dejó helado. Acodado en la barra frente a un *daiquiri*, mientras en el piano un negro interpretaba una tras otra, con aprendida y melancólica indolencia, todas las habaneras que el señor solía oír en su despacho, conocí sus aventuras más secretas (su participación en negocios turbios, su estancia en la prisión del Malecón, sus enriquecimientos y ruinas sucesivas) y las huellas de su paso por La Habana:
>
> —Si las habitaciones de este hotel hablaran —concluyó el camarero su relato—, más de uno habría cogido el barco para buscar a Gusendo en el último rincón de España" (20-21).

En sí mismo, el protagonista del cuento forma parte de una tradición oral: la leyenda del indiano, que durante años se ha recreado en sus más diversas manifestaciones y que autores recientes, especialmente de las regiones gallega y leonesa, recuperan en sus relatos. Por citar algunos ejemplos, varios títulos del volumen *El cinturón traído de Cuba* de Pilar Cibreiro, "El inmenso camposanto de La Habana", incluido en *¿Qué me quieres, amor?* de Manuel Rivas o "El edén criollo" de José María Merino[97]. En el caso de Llamazares, la estructura y el estilo de la narración están constantemente subordinados a la oralidad del

97. Pilar Cibreiro, *El cinturón traído de Cuba*, Madrid, Alfaguara, 1985; José María Merino, *El viajero perdido*, Madrid, Alfaguara, 1989; Manuel Rivas, *¿Qué me quieres, amor?*, Madrid, Alfaguara, 1996.

texto. El ritmo, las repeticiones, las aliteraciones, los epítetos, las adiciones y las agregaciones marcadas en el discurso remiten una y otra vez al modo oral, como se observa en el siguiente fragmento: "Aún hoy me resulta imposible imaginar a la señora enamorada. A aquella vieja déspota, a aquella caprichosa e histérica beata que se pasaba los días controlando las cuentas y repartiendo órdenes entre los empleados de la casa, uno puede imaginarla de todas las maneras, menos enamorada" (22). En un análisis detallado, se aprecia el paralelismo del comienzo y final del fragmento: imposible imaginar a la señora enamorada / uno puede imaginarla de todas las maneras menos enamorada. Por otro lado, la descripción de la mujer se vale del modelo anafórico y de la agregación, a la repetición de "a aquella", se suman los adjetivos, no sólo es vieja sino "vieja déspota" y no sólo es beata sino "caprichosa e histérica beata".

Junto a estos recursos estilísticos, el efecto de oralidad se consigue con la utilización de una variedad de elementos auditivos: la inclusión del estribillo del "frenético bayón" que Don Gusendo canta durante su borrachera con el pavo y en la cena familiar y las frecuentes referencias a actos del habla, los sucesivos decir, preguntar y escuchar que invaden el texto. En el final sorprendente se reitera el efecto de oralidad a través de la repetición. Una rítmica y paralela acumulación de la conjunción 'cuando' que enfatiza el carácter situacional de las escenas y resalta su lado humorístico:

> [...] cuando estaban descolgando a su marido (que se había puesto para la ocasión la pajarita y los botines blancos) [...] Cuando volvió, traía la corona al cuello [...] Cuando ya estaba en el aire. Pero cuando la señora se derrumbó, cuando definitivamente se vino abajo y abandonó precipitadamente el salón, gritando que no sólo no pensaba ir al entierro, sino que, si por ella fuera, el señor seguiría colgado de la lámpara, fue cuando Gelen, la cocinera, irrumpió de repente en el velatorio

(con un cuchillo en la mano) y, con su habitual discreción, le preguntó en voz alta:

–Señora, ¿voy preparando ya el cadáver del pavo? (31).

El único cuento del volumen cuyo escenario no está en la región astur-leonesa es "El padre". Svappavaara, un pueblo sueco próximo al Círculo Polar Artico, es el espacio donde se sitúa la historia de la pequeña Kerstin y su familia. En este relato, la oralidad se impone mediante la técnica de la *mise en abyme*, del cuento dentro del cuento, con un significado que se integra en la narración principal y tiene resonancia en el desenlace. La historia de *Oso negro* que el abuelo contaba a Kerstin durante su infancia, sentada en sus rodillas, es la que se narra en el comienzo del relato. El proceso de transmisión oral donde el receptor se apropia del texto y lo almacena en su memoria ocurre en esta ficción. Kerstin es la depositaria del relato interno y corregirá cualquier desviación del abuelo que no se atenga a la versión primitiva. El cuento intradiegético es principio estructurador de la cosmovisión infantil, de la vida de la niña, y desarrolla "una función integradora decisiva en su proceso vital", como dice Mircea Eliade al afirmar que "el cuento recoge y prolonga la iniciación en el nivel de lo imaginario" (*Cif*. Campos, 1989: 246). La imagen que Kerstin formará de su padre, de quien prácticamente desconocía su existencia, será similar a la de la protagonista heroica del relato del abuelo y cuando la figura del padre se desvanezca con su segundo abandono, no dudará en ajustar su cosmovisión y atribuir las cualidades positivas de su heroína a la madre, como se evidencia en la conclusión: "El padre ya tenía otra familia y vivía con ella en otra ciudad. Ni siquiera estaba esperándolos cuando llegaron a la estación de Estocolmo, todos juntos, asustados, agarrados de la mano de su madre, que iba, como *Oso Negro*, con toda la casa a cuestas, como en la historia que el abuelo le contara tantas veces, allá en su casa de Svappavaara, cuando Kerstin era niña y aún no sabía que tenía un padre" (1995: 123).

"El padre" y "No se mueve ni una hoja" poseen rasgos en común; aunque los espacios narrativos son distintos, no lo son los escenarios de fondo, unificados por la profesión minera, y el padre es también personaje del último relato, cuyo narrador en

primera persona, el hijo, referirá la singular relación de aquel con Teófilo, viejo habitante del pueblo de sus veraneos.

"Mi padre y Teófilo están sentados debajo del corredor. Llevan así una hora, mirando los árboles y las estrellas, sin cruzar una sola palabra" (127). Este párrafo inicial contiene el germen narrativo: el reconocimiento del joven de la amistad entre los dos hombres, a pesar de que no medie entre ellos comunicación verbal alguna. La frase que titula el cuento ("no se mueve ni una hoja") es una de las pocas que suelen intercambiar. La soledad y la muerte, núcleos temáticos recurrentes en la obra de Llamazares, aparecen en el relato. Los dos hombres, a quienes el paisaje común del valle del Sabero les dió motivo de unión, están afectados por la muerte de sus respectivas esposas y esa profunda soledad la afronta cada uno de modo distinto. Aunque la ausencia de comunicación verbal caracteriza su amistad, su aislamiento contrasta con la expresión oral del narrador muy presente en la historia, hasta el punto de que el acto del habla conquista el espacio narrativo. La voz de Teófilo se oye constantemente en el relato ("Como dice Teófilo [...], nos confesó, me contó, me dijo un día, dice a mi padre") y esta voz se entreteje en el discurso del yo narrador que recodifica el mensaje y es transmisor de la mentalidad y el sentimiento del viejo:

> Así que un día se sentaron y lo hablaron. Ya vamos siendo mayores, le dijo Teófilo mientras merendaban, los dos estamos solos y podemos hacernos compañía, y además, así, no incordiamos a nadie. Aurelia no dijo nada, pero tampoco hizo falta. Al día siguiente, fueron a hablar con el cura y a las pocas semanas se casaron. Fue todo tan sencillo como eso, como un trato (128-129).

En "La novela incorrupta", lo oral y lo escrito coexisten y se funden con un marcado tono de humor y parodia. El yo testigo narra la historia de su buen amigo Toño Llamas, poeta no reconocido por la crítica, que decide pasarse a la prosa para relatar el sorprendente hallazgo del cadáver incorrupto de su bisabuela. La narración colectiva ocupa un lugar preferente en el relato al incorporar las opiniones de la gente del pueblo y de los periodistas interesados en el suceso:

> Había quien decía que la causa del fenómeno podía estar en la composición de la tierra, arcillosa y muy permeable, y quien, por el contrario, opinaba que en la vegetación. Unos decían que la ventilación de aquel cementerio, de altas tapias de piedra y encajonado entre dos montículos, no era la más adecuada y otros, por contra, achacaban al frío de aquellas tierras el misterioso fenómeno de conservación (61).

Se escuchan las voces de familiares y vecinos y, finalmente, la tesis de santidad de la fallecida se impone en el ámbito popular. Estos datos despiertan el interés del poeta que se erige en "portador" de la historia familiar y colectiva y la transforma en novela. Según el narrador, la ficcionalización de la santidad entroncaría con las biografías de santos, sujetos literarios de famosos poemas épico-religiosos. La referencia jocosa a un motivo de la literatura oral y el papel transmisor que el autor de la novela se atribuye remiten con ironía y desenfado al tema de la oralidad, como se admite al situar la obra "a caballo entre la tradición oral y el realismo mágico, muy lejos de los intereses de las editoriales" (1995: 68). Esta razón, junto a la extrema fidelidad a los hechos del texto, fuerza al escritor a postergar su publicación. La conclusión narrativa, imbuida de humor, refiere nuevamente a la voz colectiva que ha perseverado.

Enfocaremos ahora otro aspecto de esta colección de relatos, la marginalidad de los personajes. En la sustanciosa presentación, Julio Llamazares afirma: "son gente sin solución, sin destino, gente al margen de la vida" (15). Frank O'Connor subraya el interés de este género por los personajes marginados, al borde de la sociedad, y señala como característica sobresaliente del cuento la profunda consciencia de la soledad humana (1985: 19-21). Este enunciado nos importa en el análisis de estos relatos. El indiano arruinado y arrinconado, la niña distinguida entre sus compañeros por el desamparo paterno, el hombre abrumado de soledad que se enajena del mundo y el poeta-novelista alejado forzosamente del mundo literario se hallan en la orilla de lo socialmente aceptado, al igual que los protagonistas de los otros relatos. Por ello, interesa meditar sobre el término "marginal". Se denomina sujeto marginal "al que pertenece a sectores de población sin espacio en los procesos de creación o producción" y se

considera un comportamiento marginal el de "quien no respeta el orden establecido o se coloca al margen de la ley" (Saraiva, 1995: 21). Puede hablarse de marginalidad individual, grupal o de clase y es importante distinguir entre quien es marginal por decisión propia o quien lo asume por razones políticas, ideológicas, folclóricas, de supervivencia o por decisión de otro (22-23).

El protagonista de "Paso a nivel sin barreras" es un claro ejemplo de individuo marginal. La apertura del cuento *in medias res* con la expresión "Lo siento" sumerge al lector en la atmósfera desolada y deprimente, no por ello exenta de humor, en que se desarrolla la anécdota. Nocedo, empleado del ferrocarril en un paso a nivel durante veinte años, se ve relegado de sus funciones al clausurar la empresa la línea de la que se ocupaba por pérdidas económicas. La existencia de Nocedo ha estado subordinada a su trabajo; su vivencia del tiempo se regía por los horarios del paso a nivel (a las 9 el primer tren, a la 1 el mixto, a las 3 el tren correo, a las 4 un mercancías) y su vida estaba en función de esos intervalos, por eso, decide permanecer en su puesto (puede pensarse que el nombre "no cedo" es símbolo de su actitud). Su conducta tiene consecuencias inmediatas y comienzan a llover denuncias contra él que le provocan el paulatino desalojo de su entorno, aunque la voluntad férrea de Nocedo no sucumbe ni ante el mismo director de la compañía:

> El director del ferrocarril no acababa de creérselo. Como le ocurriera al inspector Morgan, estaba en una instalación de su compañía (desmantelada, por otra parte), delante de un ex-empleado, ni siquiera ya un empleado (había causado baja en la empresa), y, sin embargo, parecía que Nocedo era el dueño de la vía y él un simple transeúnte que estuviese interrumpiendo su trabajo. El director de la compañía sintió ganas de pegarle (109).

Nocedo es un sujeto marginal y marginalizado. Marginal porque su conducta le sitúa fuera de los límites de la ley, pero sobre todo marginalizado porque está sujeto a designios ajenos y es despojado de la facultad de elección sobre su propio destino. El extrañamiento, la precariedad y la provisionalidad a que se le somete producen un ambiente asfixiante. El personaje termina

en un espacio fantasmagórico de desolación y deshecho en el que la locura y la muerte parecen la única salida posible.

También el tiempo estructura la vida de Antonio Segura, protagonista de "El piloto suicida". El raro privilegio de incorporarse al trabajo tres minutos después de las 8 durante 30 años le diferencia del resto de sus compañeros de oficina. Pero la puntualidad extrema termina por convertirse en factor enajenante al afrontar la situación insólita que se le presenta. Las prolepsis narrativas preparan al lector para el desarrollo sorprendente de los hechos. Segura, "empleado de banca, casado, sin un solo borrón en su expediente laboral ni en su conducta" (1995: 43), provoca un auténtico caos de tráfico que la policía consigue detener en última instancia, después de haber causado múltiples accidentes y atropellos; todo ello es consecuencia de sus buenas intenciones, porque después de esperar cerca de una hora a que aparezca el conductor del camión aparcado en doble fila enfrente de su coche, se atreve a movilizarlo. La atmósfera del relato coloca al lector en una situación agobiante de ruidos, gritos e insultos donde el efecto de oralidad, destacado por la redundancia y el tono agonista, produce un sentimiento de opresión. El narrador omnisciente dará cuenta al lector de la crisis que atraviesa el protagonista: "Cinco minutos más tarde, Segura, impaciente"; "Hacia las dos y cuarto, Segura se empezó a poner nervioso"; "Eran ya las dos y veinte, el tiempo seguía pasando y Segura seguía esperando junto a su coche sin que sus intermitentes e histéricos pitidos"; y así hasta "las catorce horas y cuarenta y tres minutos del 31 de julio de 1981: un día y una hora que [...] jamás olvidaría" (43). También será el narrador quien exponga cómo a partir de una extraña concatenación de sucesos, el personaje se sitúa al otro margen de la ley. La reacción de Segura ante su marginalidad circunstancial es desoladora.

Al hablar de los personajes típicos en una cultura de tradición oral, Walter Ong los califica de "heavy" (con peso, destacados) y subraya la necesidad de que sus actos sean grandiosos, notables y generalmente públicos. Se trata, según Ong, de figuras insólitas o extrañas, no por razones románticas o didácticas sino por organizar la experiencia de una forma memorable (1982: 70).

Sin duda, se ajustan a esta categoría los personajes de estos relatos, como Tacho Getino, protagonista del cuento "Noctunidad". El narrador en primera persona alerta de la inconcebible condena impuesta a su amigo. Se le acusa indirectamente de un delito de nocturnidad, es decir, de una persistente costumbre de trasnochar y enlazar la noche con el día. El proceso comenzó con una denuncia presentada por una cliente de su bar, hecho que durante más de un mes le obliga a acudir a citaciones en la comisaría, en horas desacostumbradas para él (de 9 a 11 de la mañana), para repetir una y otra vez los hechos. En este deambular por los despachos policiales, nuevamente sobresale el lenguaje hablado:

> En un sórdido despacho, un secretario miope volvió a leerle entera la denuncia (la misma exactamente que la de la comisaría) y le tomó de nuevo declaración. Desmayado, con las piernas flaqueándole y sin saber muy bien qué tenía que decir, durante más de veinte minutos Tacho volvió a contar su versión de los hechos, de pie frente a la mesa, temiendo que se iba a quedar dormido antes de terminar su declaración (82).

La situación perturba de tal manera la vida del protagonista y sus hábitos de sueño que, descontrolado, desacata la orden del juez para librarse de este calvario diurno. A diferencia de los personajes de los otros relatos, Tacho Getino mantiene una actitud positiva respecto a su marginalidad, demuestra asumirla por decisión propia, aceptando los inconvenientes familiares y sociales, aunque lógicamente no es recibido con repudio en su microcosmos, y es su voluntad de permanecer en esa situación marginal lo que le lleva a rebelarse contra la norma judicial. Al igual que aseguraba Llamazares al referirse a sus otros protagonistas novelescos, se trata en estos cuentos de "la historia de unos perdedores [...] gente condenada de antemano, que lo sabe pero que no por ello renuncia" (*Cf.* Marco, 1988: 24).

La comunicación verbal prevalece en estos cuentos. También se ha observado la situación marginal, circunstancial o permanente, de los protagonistas, personajes invadidos por una soledad que el tiempo, el olvido o la muerte han perpetuado. Siendo Llamazares un autor de esporádica relación con el cuento, como ha confesado, es relevante la fidelidad de sus ficciones

a las características del género. El mantenimiento de las leyes del relato oral, así como la naturaleza mixta, serio-cómica (Beltrán, 1995: 29-30), de estas narraciones son rasgos canónicos del género que demuestran la exigencia y el dominio del escritor al practicarlo. "Soy un aprendiz de la manera de narrar de los viejos narradores que todavía existen en España" (*Cf.* Marco, 1988: 28), decía hace algún tiempo. Hay que afirmar que conoce el oficio. Estos relatos devuelven al lector el placer de la lectura, la ilusión de creer que escucha historias y conoce a personajes singulares que se encuentran en mitad de ninguna parte.

Bibliografía

ALONSO, Santos, "La renovación del realismo", *Insula,* 572-573 (agosto-septiembre 1994), 12-14.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, "El cuento como género literario", en Peter Fröhlichen y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern, Peter Lang, 1995, 15-31.

CAMPOS, Julieta, "La opción de narrar (el cuento oral)", en Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas*), Miami, Universal, 1989, 242-250.

DÍAZ, Luis, "Concepto de la literatura popular y conceptos conexos", *Anthropos*, 166-167 (mayo-agosto 1995), 17-21.

GARCÍA, Carlos Javier, *La invención del grupo leonés. Estudio y entrevistas*, Madrid, Júcar, 1995.

GULLÓN, Germán, "Novelistas y novela de hoy en España", *Campus*, 10 (invierno-primavera 1987), Universidad de Alicante, 70-78.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, "Mito y simbolización en la novela (claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos), *Insula*, 572-573 (agosto-septiembre 1994), 15-19.

LUSCHER, Robert M., "The Short Story Sequence: An Open Book", en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey (eds.), *Short Story at a Crossroads*, Baton Rouge y Londres, Louisiana State University, 1989, 148-167.

LLAMAZARES, Julio, *En mitad de ninguna parte*, Madrid, Ollero & Ramos, 1995.

MARCO, José María, "Julio Llamazares, sin trampas", *Quimera*, 80 (1988), 22-29.

MARISCAL, Beatriz, "El cuento y la narrativa mexicana tradicional", en Sara Poot Herrera (ed.), *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, México, UNAM, 1996, 85-98.

O'CONNOR, Frank. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, New York, Harper & Row, 1985.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York & London, Methuen, 1982.

PETRICH, Perla, "Oralidad, creación literaria e identidad", en Saúl Yurkievich (ed.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra, 1986, 155-161.

SARAIVA, Arnaldo, "La literatura marginal", *Anthropos*, 166-167 (mayo-agosto 1995), 21-24.

14

La voz propia de Imma Monsó

Mejor que no me lo expliques

La escritora catalana Imma Monsó (Lérida, 1959) es una de las voces más originales entre las narradoras actuales. Con su primera novela, *Nunca se sabe*, obtuvo el XXI Premio Tigre Juan en 1997. Su segunda obra, *Como unas vacaciones*, consiguió el Premio Prudenci Bertrana y fue elegida como la mejor novela en lengua catalana en 1998 (según la Asociación de escritores en lengua catalana). Las relaciones madre-hija, vistas desde una perspectiva innovadora, fueron objeto de su tercera narración larga, *Todo un carácter* (2001); mientras que la pérdida dolorosa de un familiar querido se convirtió en el foco ficcional de *Un hombre de palabra* (2006, Premio Salambó y Premio Internacional Terenci Moix). En 2012 logró el Premio Ramón Llull de novela con *La mujer veloz*[98]. Las anécdotas de estas obras las tratan distintos autores, sobresale el modo en que Imma Monsó nos aproxima a ellas, mediante un discurso paródico, plagado de ironía y humor, rasgos constantes de su lenguaje literario. Puede afirmarse lo mismo de sus dos volúmenes de cuentos y, en especial, de la colección que nos ocupa, *Mejor que no me lo expliques* (2004). A ello se refirió a raíz de su aparición una de las primeras reseñas: "No hay en ellos asuntos novedosos, pero el enfoque, la selección de elementos significativos y la insólita naturalidad con que se abordan las distintas facetas que puede ofrecer la desolación del ser humano, convierten estos relatos en piezas de indudable valor

98. Imma Monsó escribe en catalán y sus obras son posteriormente traducidas al castellano. Los títulos originales de las obras mencionadas son: *No se sap mai* (Barcelona, Edicions 62, 1996); *Com unes vacances* (Barcelona, Edicions 62, 1998); *Tot un carácter* (Barcelona, La Magrana, 2001); *Un home de paraula* (Barcelona, RBA, 2006); *La dona veloç* (Barcelona, Labutxaca, 2013); *Millor que no m'ho expliquis* (Barcelona, La Magrana, 2003).

artístico" (Senabre, 2004: 18). Los temas de la incomunicación, la soledad que acompaña a los individuos, la dificultad que pueden entrañar las relaciones familiares y el modo de afrontar la enfermedad atraviesan las cuatro narraciones y la forma de introducir esta temática es lo que otorga singularidad y maestría al conjunto.

"La contraseña" es el cuento que inaugura el volumen. Los protagonistas, denominados como él y ella por el narrador omnisciente, nos acercan a una situación cotidiana para muchas parejas: el disfrute de sus vacaciones en un refugio en las montañas y el aprovechamiento del tiempo libre para que uno de ellos, en este caso el hombre, pueda avanzar en un libro. Sin embargo, desde las primeras páginas el lector es testigo de la originalidad de la historia. En primer lugar, se habla de la escritura de un tratado de metafísica y la metáfora de las ideas como camiones de carga, con diferentes estructuras y contenidos que permiten describir la composición de sus pensamientos, introduce el proceso creativo de forma innovadora. Esta presentación sirve de preámbulo para el conflicto narrativo: la incomunicación entre ellos, que la mujer pone de manifiesto, y su propuesta de que la falta de comunicación se supla con la escritura, en especial anhela que escriba algo sobre ella. Frente a esta proposición espontánea, la protagonista se verá sorprendida por la confesión de que él ha escrito un documento de ciento ochenta páginas sobre su personalidad, guardado en su ordenador y protegido por una contraseña. Acceder a esta reflexión ocupará el nudo y desenlace narrativos.

La introducción de esta anécdota singular se realiza mediante una parodia de los papeles representados por la pareja, teniendo en cuenta el término de parodia desde la conceptualización postmoderna, expuesta por Linda Hutcheon, que sugiere redefinir la parodia como una repetición con la suficiente distancia crítica para permitir ver de modo irónico la diferencia dentro de la propia similitud (Hutcheon, 1985: 26). En esta línea se mantiene Montserrat Lunati al referirse a la obra de Monsó y pensar en la parodia como un lugar de encuentro, de naturaleza híbrida, donde se produce una transgresión autorizada, indicadora de lo difícil que es escapar de las convenciones culturales y de género

(Lunati, 2007: 96-97). Así, en este relato, ella, siendo una mujer de ciencias, aparece dotada con todos los clichés negativos atribuidos a la mujer tradicional: pasiva, insegura, cotilla y ociosa; frente a él que se presenta como el intelectual, seguro de sí mismo, creativo y en plena actividad. La protagonista, sin un objetivo concreto para estos días de descanso, es capaz de invadir la intimidad del hombre, registrando en sus archivos de trabajo, su diario personal y en sus documentos informáticos, e incluso interrumpe constantemente su concentración para preguntarle por su opinión sobre ella, signo inequívoco de su inseguridad. La obsesión por enterarse de este secreto empieza siendo un juego y se vive de forma lúdica por ambos, pero resalta la incomunicación de la pareja y el extremo absurdo en que se basa su relación como se ve de modo jocoso en sus diálogos: "Supongo que el secreto es que tú y yo jamás hemos intentado divertirnos juntos. Bueno, la primera vez que mencioné eso de divertirse en pareja dijiste que te parecía una idea extravagante. Sí, y el caso es que tenías razón. Porque, además, si no nos divertimos juntos, tampoco podemos aburrirnos juntos, ¿no te parece?" (Monsó, 2004: 31). Y un poco más adelante, el lector es testigo, nuevamente, de este conflicto, expresado con crudeza e ingenuidad por ella: "[...] Pero ¿sabes?, creo que por eso nos entendemos tan bien. Al igual que nunca nos aburrimos juntos porque nunca nos divertimos juntos, tampoco tenemos problemas de incomunicación porque nunca nos comunicamos" (32).

La tragedia de esta ausencia de comunicación se expone de forma exagerada hasta llegar al absurdo, como se ha comprobado, y la naturalidad con que los dos personajes aceptan este modo de convivencia atípico es el desencadenante de una hilaridad intensa. Este humor peculiar que transita el relato es uno de los distintivos de la narrativa de la autora, como ella misma señala en una entrevista: "Para mí el humor no es sólo un recurso, es un rasgo fundamental de mi forma de escribir. Creo que cuando narras una experiencia traumática con humor, la realidad más cruenta deja de ser tan trágica" (Domínguez, <www.joanducros>).

La conclusión induce a pensar que esta situación extraña se perpetuará en el futuro y que la felicidad de esta pareja, y su

insólita manera de vivir el amor, se basa en la mutua y sorprendente aceptación de sus grandes diferencias. En todo el relato se puede constatar con claridad que, como sucede en el arte postmodernista, la inclusión de la ironía y del juego no implica la exclusión de la seriedad y de un firme propósito[99].

La incomunicación sí es vivida de una forma trágica por la protagonista de "El peso inerte de un muerto". La estructura del cuento, en alternancia de secuencias protagonizadas sucesivamente por él o ella y situadas en dos tiempos narrativos distintos, la Navidad del año 2001 y la del 2000, contribuye a reflejar el aislamiento en que vive cada uno de ellos. La omnisciencia narrativa, muy focalizada en el pensamiento de estos personajes, hace un perfecto retrato de la forma de ser de ambos. Al es un hombre organizado en exceso, que no admite ningún imprevisto en su vida, su nivel de control raya la neurosis, y a los ojos de Judit se describe como "afortunado, calculador y rácano" (Monsó, 2004: 71). Por otro lado, ella es totalmente lo contrario, su conducta está dominada por una inercia constante, mayor en la actualidad por su estado depresivo, y desde la perspectiva de él es caprichosa y despilfarradora.

En el segundo fragmento estructural se introduce la problemática que afecta a la pareja: Judit planea suicidarse porque no puede soportar su vida con Al. Importa detenerse en la difícil situación que afronta esta mujer. Desde hace siete años vive en un país extranjero, el Reino Unido –al que considera inhóspito–, adonde se trasladó sólo por seguirlo a él, y en el que no desempeña ningún trabajo. Su existencia se define como de exilio personal, al que es fácil atribuir una mayor significación autorial por tratarse de una mujer y de origen catalán. Pero además, su carácter expresivo y sus conocimientos de la lengua inglesa no le sirven para romper la barrera de incomunicación con su marido: "Se vino a vivir aquí por Al, pero con él no se

99. A esta idea se refiere Linda Hutcheon al afirmar "To include irony and play is never necessarily to exclude seriousness and purpose in postmodernist art. To misunderstand this is to misunderstand the nature of much contemporary aesthetic production –even if it does make for neater theorizing" (Hutcheon, 1985: 27).

puede hablar. Al principio los silencios se le hacían difíciles. Ahora ya no. Calla tanto que a veces cuando abre la boca nota que ha de despegar los labios, o que está casi afónica de tanto callar. Ha perdido incluso el buen nivel de inglés que tenía cuando vivía en Vielha" (2004: 63).

La falta de una vida laboral de Judit es destacable. El trabajo puede suponer para cualquier individuo una ocasión para su realización personal y en el caso de las mujeres, que han tenido que conquistar con gran esfuerzo este derecho, implica también un ámbito de libertad. En "El trabajo, entre la necesidad y la libertad", Wanda Tommasi se pregunta si la aspiración femenina de encontrar libertad en el trabajo conlleva la atribución de una transcendencia positiva de la necesidad y los deseos; y su respuesta es afirmativa y no duda en manifestar que el trabajo posibilita la obtención de un reconocimiento social (2001: 107-08). La protagonista de este cuento se priva, al principio por negligencia, después por su estado psicológico, de encontrar un espacio real y simbólico de supervivencia y en donde llevar una existencia propia y libre, alejada del ambiente opresivo del hogar, y en el que en gran medida sería posible la recuperación de su autoestima.

La exageración llevada al absurdo está también muy presente en esta narración. La exigencia de Al de no estar expuesto a ninguna sorpresa le impide a Judit mostrarle su condición depresiva y, por eso, no se atreve a iniciar un proceso que en alguna etapa intermedia pueda evadirle de su decisión. El encadenamiento siniestro al que se siente abocada se relata con un tono humorístico y con sarcasmo, puede comprobarse con la siguiente reflexión que sintetiza lo referido:

> Saber que visita al herbolario-psicoterapeuta sería pues para él toda una sorpresa, porque nunca la ha considerado una mujer inestable, por lo menos no hasta el punto de necesitar a un herbolario. Algo callada, sí. Algo frágil, sí. Pero nada más. Si ella le hubiese dado alguna señal de advertencia, como por ejemplo romper a llorar sin motivo, sin previo aviso [...] Pero eso le habría sorprendido, antes de llorar tendría que haberle dado alguna señal de advertencia [...] Pero verla triste le habría sorprendido, antes le tendría que haber dado una señal de advertencia [...],

> pero ¿qué motivo tenía para entristecerse? Si le hubiera dicho la verdad, que el motivo era él, eso le habría sorprendido [...], así que, ¿cómo empezar la cadena sin darle una sorpresa? [...] Por eso va a empezar por la sorpresa final: nada de señales de advertencia. Piensa matarse y punto (Monsó, 2004: 64-65).

Yuxtapuesto al tema de la incomunicación se encuentra el del total desconocimiento del otro y la convicción de la dificultad de llegar a conocerlo. La protagonista, consciente de ello, decide solventarlo mediante la comunicación escrita. Como despedida es capaz de escribir diecisiete páginas en las que se atreve a expresar todo lo que piensa sobre él y lo que le hubiera gustado decirle. De esta forma, el proceso de escritura alcanza un valor terapéutico y le descubre la alternativa del abandono por el que, sin embargo, no optará, dejándose llevar por la inercia de la que se ha rodeado y en la que confía para conducirle definitivamente al suicidio.

Tanto en este como en el anterior relato la incomunicación verbal entre las parejas se intenta sustituir mediante la escritura, pero la gran ironía es que los escritos nunca llegan a sus destinatarios. El personaje masculino del primer cuento blinda sus opiniones con una contraseña que sólo se siente inclinado a descubrir a su pareja cuando esta duerme, bloqueando así la posible interacción. En "El peso inerte de un muerto" el hombre arroja al mar, sin leer, el escrito que la mujer le había dirigido y había envuelto como un regalo, al ser incapaz de reconocer como propio el paquete que lo contiene. En ambos casos, por tanto, la escritura no funciona como un canal efectivo de comunicación. Lo expuesto en estos cuentos contradice, en parte, la opinión de la escritora catalana, pues, si bien es verdad que evidencian la dificultad de un entendimiento pleno mediante la comunicación oral ("las conversaciones están muy mediatizadas"), no reivindican la escritura como "la posibilidad de alcanzar una empatía total con los demás, de acceder al interior del ser humano", tal y como manifiesta la autora (Obiol, <www.elpais.com>), pues estos destinatarios nunca acceden a las palabras escritas. Sin embargo, sí hay que subrayar que la escritura de Judit, una de las protagonistas, debe considerarse un signo inequívoco de rebelión y de rechazo del imaginario femenino de procedencia patriarcal

en el que se siente inscrita y un deseo de encontrar, a través del lenguaje escrito, su propio lugar.

La incomunicación entre las personas y su soledad existencial han sido temas recurrentes en la narrativa española de las últimas décadas y se han tratado en numerosas ocasiones por escritoras de distintas generaciones. La obra ensayística y de ficción de Carmen Martín Gaite es referencia ineludible. Imma Monsó recoge esta antorcha con un enfoque innovador. La representación de unas experiencias individuales extremas y absurdas, como lo son las vividas por las dos protagonistas de estos relatos, otorga una mirada nueva a unos planteamientos antiguos y permite que la cultura, los valores y el modo de pensar colectivo sean susceptibles de modificación. La formulación de Patrizia Violi, al reflexionar sobre estas ideas, de que así "se revalorizan todas las formas de experiencia que, convertidas en hábito, llegan a ser patrimonio común" y de que "no sólo los textos, sino cualquier práctica del discurso, modifican las representaciones sociales" está en la línea del paradigma enunciativo de estas narraciones (1997: 26).

La ironía y la paradoja son los recursos más utilizados en "Los alegres funerales de los parientes de Burdeos". Desde el mismo título (alegres funerales) y la primera línea, "Alice se sentía sola, pero lo ignoraba" (Monsó, 2004: 89), el lector es partícipe del tono burlón, que se hace recurrente en el texto. La soledad de la protagonista se destaca mediante la intención significante implícita en su profesión, anestesista, y la manifestación expresa de su falta de tiempo libre que le lleva a establecer *numerus clausus* en sus relaciones amistosas y a reducir a esporádicos sus encuentros amorosos. El personaje se define por una total ambigüedad. Es heredera de los rasgos de carácter de su familia paterna a la que rechaza frontalmente, implicando así el rechazo a su propia identidad; y, por otro lado, expone un firme deseo de cambio y el propósito de acercarse a sus parientes maternos, de conducta incomprensible y muy distintos de ella, pero por los que siempre ha sentido una peculiar admiración. Desde esta contradicción inicial, se establece la dimensión comunicativa de la ironía que penetra todo el discurso y se crea una red actancial básica en

la que interactúan la protagonista, los personajes secundarios, el narrador omnisciente y el lector siendo emisores, víctimas, testigos o cómplices de la burla. Las interrelaciones entre todos estos actantes proporcionan el tono humorístico e irónico a este modo de narrar[100].

La muerte accidental del padre de Alice es el punto de partida de su liberación y las referencias a la catástrofe se realizan con una marcada ironía. La voz narradora expone el siniestro aéreo como el modo de muerte más adecuado a la forma de ser del padre y a las responsabilidades que afectan a la hija, a quien le ha permitido el ahorro de tener que organizar un funeral. Así se afirma: "A su padre le habría encantado. 'No me gustaría que mi familia perdiera una hora de trabajo para ir a mi funeral', decía siempre, como si no supiera que los Tost jamás habrían asistido a un funeral en día laborable" (2004: 95).

La cooperación instaurada entre narrador y protagonista subraya la perspectiva irónica y permite ver que, en la mayoría de los casos, se trata de una ironía de modalidad "intencional", donde desde la propia expresividad textual se percibe como tal[101]. De modo semejante sucede al revisar el comportamiento de los familiares maternos, que parecen haber desperdiciado buenas oportunidades en su vida por su empecinamiento en el momento de tomar decisiones, como refiere la narración al resumir a grandes rasgos sus trayectorias vitales.

La paradoja y la ironía se alían nuevamente al brindar a la protagonista una coyuntura de acercamiento a la familia Guilbert. No van a ser ceremonias en principio alegres –bodas, bautismos o fiestas– las que posibilitan sus visitas deseadas a los parientes de Burdeos, sino el anuncio de las muertes de algunos

100. En su ensayo "Notas sobre la ironía en la obra de Carlos Monsiváis", Tanius Karam Cárdenas se refiere a los estudios sobre el tema realizados por Ana Rosa Domenella quien profundiza en la importante dimensión comunicativa presente en la definición de ironía.

101. Véase el artículo de Lauro Zavala, "Glosario de términos de ironía narrativa", para comprobar la amplia tipología que establece y la definición concreta de cada uno de los términos.

de ellos. Entonces se instala en el relato una ironía situacional, resultado del estado paradójico en que se coloca al personaje, que va afianzándose según se avanza al desenlace. Después de asistir a un par de entierros familiares y de disfrutar de aquellos encuentros porque se sentía cómoda y relajada, siendo para ella momento de alegría y goce de situaciones cotidianas, Alice admite que "durante el viaje de regreso, se encontró de la manera más tonta deseando que muriera algún tío, preferiblemente de los lejanos o de los lisiados, pero si era del núcleo familiar tampoco importaba tanto, pues quedaban muchos, ventajas de ser una familia numerosa" (2004: 106). Y en el párrafo final, después de introducir una interrelación entre los varios actantes llena de ironía, la omnisciencia narrativa asegura: "Por eso, no sin sentir una chispa de culpa, Alice los contó. Quedaban veintisiete, de los cuales la mitad eran potenciales difuntos a corto plazo. Puso el coche en marcha, [...] invadida por el ambiguo deseo de que muy pronto se celebrara otro funeral para poder acercarse de nuevo a ellos. A ellos, a quienes quería cada vez más" (108).

Los temas de la soledad y de la falta de comunicación, propiciados en el mundo actual por la obsesión absorbente que supone el trabajo para muchas personas, están muy presentes en el cuento. Alice lo ejemplifica a la perfección. La extravagancia de que mediante los fallecimientos de sus familiares encuentre un paliativo a su aislamiento y a su carencia de relación subraya la temática apuntada. Pero la adopción constante del humor y la ironía empañan una primera mirada más obvia, potencialmente trágica, y fortalece, por su modo de exposición, el mensaje subyacente. Se ha indicado, al estudiar la obra de la autora, que se trata de "una ironía omnipresente que desdramatiza y consigue evitar de modo absoluto una serie de elementos brillantemente ausentes de su narrativa, como pueden ser el sentimentalismo, cualquier forma de autoconmiseración, el fracaso, o la culpabilización de ninguno de los personajes" (Llorca, 2003: 175).

El humor y la ironía son asimismo los rasgos sobresalientes del cuento que cierra el volumen y titula la colección, "Mejor que no me lo expliques". Esta frase, realzada en el corpus textual por una grafía con guiones que separan cada una de las palabras,

es motivo recurrente y sirve para describir la actitud del marido de la protagonista frente al exceso de información que su esposa insiste en transmitirle, bien sea sobre asuntos de su trabajo, sobre sus amistades o sobre la difícil situación que ella misma padece.

Clara, la protagonista, acaba de enterarse del diagnóstico de su enfermedad, cáncer, y su reacción sorprende a todos los que la rodean. Su pesimismo natural da un vuelco y hasta ella misma se asombra del optimismo que la invade desde que lo supo, por eso admite que, gracias al cáncer, ha emergido una dimensión de su personalidad hasta entonces oculta. Montserrat Lunati señala que en este cuento Monsó problematiza la construcción cultural de la enfermedad a través del personaje de esta mujer que rechaza ser objetivada y víctima de la denominación de la enferma. La narración denuncia el tabú social que implica el padecimiento de un cáncer y cómo se le ha dotado de una significación cultural negativa, con un poder despótico que permite la exclusión de todos estos enfermos (2007: 258). La protagonista es en este sentido doblemente excéntrica, dando a la palabra una connotación de fuera del centro, pues se trata de una mujer y enferma, y además desafía cualquier esteriotipo (Lunati, 2007: 259).

El personaje asume plenamente la nueva identidad, "la Cancerosa" se define ella misma, y todo escollo en su camino le reafirma en su posición. Su enfermedad le sirve de justificación en circunstancias antes juzgadas de compromisos fastidiosos y su perspectiva actual tan positiva la considera de una lógica abrumadora. Así le asegura a su marido:

> Me gustaría explicarte por qué me siento tan bien [...] Nos hace daño lo que disminuye nuestra potencia de actuar y nos provoca, por lo tanto, tristeza. Y nos hace bien lo que aumenta nuestra potencia de actuar y nos provoca, por tanto, alegría. Mentiría, pues, si dijera que esta enfermedad me ha hecho daño en lugar de hacerme bien. Mentiría (Monsó, 2004: 142).

En las ocho secuencias que estructuran el relato, se contempla a una protagonista capaz de afrontar todas las situaciones que se le presentan con un gozo insólito, y el lector es consciente de la importante función de la ironía y el humor, negro en

muchas ocasiones, que se constituyen en elementos técnicos inhibidores de toda posible tragedia. En las diferentes etapas, el personaje habla con desenfado y con un marcado tono humorístico de la enfermedad, calificándola en algunos momentos de "interesante aventura" y poseedora de una particular belleza. En este sentido, es oportuno mencionar las teorías de Rosi Braidotti, pues el comportamiento de la protagonista denota una "pasión intelectual" (1991: 150). Sus incesantes indagaciones científicas sobre el tema del cáncer y sus formas de expresión referidas a éste hablan de una posición frente a las instituciones del saber e implican, por parte de la autora catalana, "una relación diferente con la elaboración teórica y con la producción de escrituras. Un deseo que genera un sujeto no previsto" (*Cf*. Mirizio, 2000: 106). El modo de distinguir a la enfermedad y de conceptualizarla como un hecho bello desde un punto de vista biológico, patológico e interrelacional habla de un nuevo imaginario y de un lenguaje trasgresor. Un lenguaje que, siguiendo a Irigaray, hunde sus raíces en la gestualidad del cuerpo, en el sufrimiento y en la risa, en lo que, se puede afirmar, esta mujer se atreve a hacer o decir (*Cf*. Mirizio, 2000: 110). Las palabras, componentes básicos del sistema lingüístico y vehículos de comunicación, adquieren para la protagonista, en esta fase nueva de su vida, una significación extratextual y permiten ser consciente de la emergencia de un yo distinto, acorde a su diferente situación; en suma, le ayudan a asumir su identidad actual. También importa subrayar que la apropiación de Clara del lenguaje científico pone a esta escritura en contacto con el ámbito del discurso público del poder y esta estructuración discursiva se imbrica con los otros elementos del discurso literario, considerados fundamentales en la postmodernidad y muy presentes en el relato, como son la subjetividad, el relativismo, la fragmentación, los múltiples niveles de significado y la elipsis, entre otros[102].

La noción de "sujeto nómade", propuesta por Braidotti, es adecuada para entender en profundidad al personaje. El género,

102. Mercedes Bengoechea ha enumerado una serie de elementos, entre ellos los mencionados, que define como "estructurales y fundamentales en el discurso literario tanto de hombres como de mujeres" (1997: 43).

la edad y su enfermedad son los ejes de diferenciación que entran en intersección para constituir su nueva subjetividad (2000: 30). El comportamiento adoptado en los últimos meses, a raíz de su experiencia con la enfermedad, pone de manifiesto su tendencia a la subversión de las convenciones establecidas y su personalidad diferencial surge de la deconstrucción de su antigua identidad. En la conclusión narrativa se ve que la protagonista reconoce con júbilo los rasgos que ahora la caracterizan, es consciente de su mismidad, y se reitera en la actitud adoptada en el presente:

> Soportar supone tolerar con resignación, pero ella no siente que haya ningún mérito en lo que le ha sucedido, ni que haya tenido que tolerar nada, ni que se haya tenido que resignar a nada. Sencillamente, se siente deslumbrada por la idea de haber pasado por todo esto con la impresión, no de estar soportando, sino de vivir cada instante en una extraña plenitud (Monsó, 2004: 166).

Los cuatros relatos de *Mejor que no me lo expliques* están protagonizados por mujeres. Mujeres que se encuentran en espacios, tiempos y situaciones comunes en el mundo de hoy. Son protagonistas expuestas a experiencias de fácil reconocimiento: la soledad, la incomunicación, la enfermedad, el dolor; e inmersas en historias que refieren vivencias diarias y su modo especial de afrontarlas. No es la temática el rasgo distintivo de esta escritura, la originalidad del conjunto narrativo de Imma Monsó proviene de su capacidad de trasformar lo narrado en un discurso anecdótico basado en la idea de excepcionalidad. La afirmación de Cristina Vega en relación a la escritura de mujeres se hace plausible en estos textos: las anécdotas se separan de ser experiencias ordinarias por el marco insólito en que se encuadran y que las eleva a la categoría de lo inesperado, o por el modo inusitado de describirlas y componerlas como historias dignas de ser contadas (1997: 93). Todos los cuentos destacan por su condición de excepcionales y el modo de potenciar los hechos hasta un absurdo máximo es el medio más eficaz de transmisión. La narrativa de Monsó, caracterizada por el hábil manejo de la ironía, la exageración, las continuas repeticiones y el humor extremo y constante, profundiza y reflexiona en temas universales desde una perspec-

tiva trasgresora, que subvierte modelos y evidencia su voz propia como escritora.

Bibliografía

BENGOECHEA, Mercedes, "Lenguaje público y voz femenina", *Revista de Occidente,* 190 (1997), 31-44.

BRAIDOTTI, Rosi, *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*, Cambridge, Polity, 1991.

——, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

DOMÍNGUEZ, Lourdes, "Entrevista con Imma Monsó: Els drames personals gairebé sempre es poden relativitzar", <http://www.joanducros.net/coprus/Imma%20Monso.html>

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art forms*, New York, Methuen, 1985.

——, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.

KARAM CÁRDENAS, Tanius, "Notas sobre la ironía en la obra de Carlos Monsiváis", *Global Media Journal*, <http://gmje.mty.itesm.mx/tanius.html>

LUNATI MARUNY, Montserrat, *Imma Monsó: la narrativa de la ironia i la diferència*, Vic, Eumo-Universitat de Vic, 2007.

LLORCA ANTOLÍN, Fina, "Narradoras catalanas: Imma Monsó", en Alicia Redondo Goicoechea, coord., *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid, Narcea, 2003, 163-177.

MIRIZIO, Annalisa, "¿Qué quiere una mujer? Feminismo y crítica del deseo", en Marta Segarra y Ángels Carabí, eds., *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000, 95-117.

MONSÓ, Imma, *Mejor que no me lo expliques*, traducción de Roger Moreno, Madrid, Alfaguara, 2004.

OBIOL, Isabel, "Imma Monsó: El escritor tiene que escribir para explicarse a sí mismo", <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Monso/_Imma/escritor/tiene/escribir/explicarse>

SENABRE, Ricardo, "*Mejor que no me lo expliques*", *El Cultural*, (15/07/2004), 18.

TOMMASI, Wanda, "El trabajo entre la necesidad y la libertad. Sentido del trabajo para quien lo ejecuta", en Anna Rosa Butarelli y otros, eds., *Una revolución inesperada. Simbolismo y sentido del trabajo de las mujeres*, Madrid, Narcea, 2001, 101-129.

VEGA, Cristina, "Experiencia y experimentación en las anécdotas contadas por mujeres", *Revista de Occidente*, 190 (1997), 85-103.

VIOLI, Patrizia, "Diferencia y diferencias: la experiencia de lo individual en el discurso y en la práctica de las mujeres", *Revista de Occidente*, 190 (1997), 9-30.

ZAVALA, Lauro, "Glosario de términos de ironía narrativa", 1996, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/zavalo.html>

15

Care Santos y los ciclos de cuentos

La carrera literaria de Care Santos se ha afianzado a pasos gigantescos. Nacida en la localidad barcelonesa de Mataró en 1970, se inició en la literatura con un volumen de relatos, *Cuentos cítricos*, publicado en 1995. Al año siguiente ganó con *Intemperie* el Premio de Narrativa Ciudad de Alcalá. Vinieron luego las novelas *El tango del perdedor* (1997), *Trigal con cuervos* (1999), IV Premio Ateneo Joven de Sevilla, *Aprender a huir* (2002) y seis más, la última, *Deseo de chocolate* (2014), que obtuvo el XXXIV Premio Ramón Llull. También ha publicado otros libros de cuentos: *Ciertos testimonios* (1999), *Solos* (2000), *Matar al padre* (2004) y *Los que rugen* (2009). Compagina esta actividad con la escritura de novelas dirigidas a un público juvenil y con colaboraciones asiduas en suplementos culturales de distintos periódicos. En una entrevista realizada a raíz de la aparición de *Trigal con cuervos*, Care Santos afirmaba que "El pasado, la memoria, es la principal materia prima de todo escritor" (1999: 74). Es una idea presente tanto en *El tango del perdedor*, situada en el ambiente bohemio de una Barcelona concreta, como en *Trigal con cuervos* que tiene como fondo histórico el genocidio cometido contra el pueblo armenio durante el siglo XX. El pasado histórico sirve de punto de arranque y de escenario de unos personajes ficticios que adquieren protagonismo. El ansia de poder y la intolerancia atraviesan el discurso. También en *Deseo de chocolate* hay una estrecha relación entre la historia y la ficción con una trama que transcurre por los siglos XVIII, XIX y la actualidad.

Las seis colecciones de cuentos de Care Santos muestran su interés y su extraordinaria capacidad para el género. La elección de una anécdota significativa, la tensión narrativa y el modo de aproximar al lector a lo narrado, es decir, las premisas cortazarianas, presiden sus relatos. En *Cuentos cítricos,* su primer libro, ya se vislumbraba su dominio técnico. Lo componen doce relatos

agrupados en tres apartados cuyos títulos indican una línea común a los cuatro que incluyen. La fantasía, las situaciones límites y la muerte son elementos unificadores en cada grupo; todos comparten con humor y ternura el lado ácido de la existencia humana, como recuerda el título del volumen.

El hilo de unión entre los seis relatos de *Ciertos testimonios* es la primera persona, una voz narradora que adquiere primacía en cada historia. No en vano, la cita introductoria de Alfredo Bryce Echenique alerta al lector: "las historias siempre les ocurren a los que saben contarlas". A ese receptor le sorprenderá descubrir en "Serafina aprendiendo a volar" que es un cadáver el que narra la difícil relación con su sobrina, enajenada mental; o que una estatua de una plaza de Managua refiera los avatares de una niña huérfana que, con los años, se convertirá en guerrillera sandinista.

Tanto en estos dos volúmenes como en los que analizaremos, *Intemperie* y *Solos*, acuñamos el término ciclo de cuentos. Esta denominación, ausente en la crítica literaria española hasta hace unos años, ayuda a descubrir el entramado estético de la obra y la poética de su autora, y brinda una mejor comprensión del conjunto y, probablemente, un mayor disfrute al lector.

La terminología para designar un ciclo de cuentos ha sido variada y cada vocablo intenta resaltar un aspecto concreto, como se comprueba en los enunciados: "short story composite", "rovelle", "integrated short story collection" o "short story sequence"[103]. El término ciclo de cuentos, propuesto por Forrest

103. Joanne V. Creighton define "short story composite" como "a collection in which the stories are autonomous units governed by their own principles while they are at the same time integral parts of a larger whole", en "*Dubliners* and *Go Down*, *Moses*: The Short Story Composite", University of Michigan, DAI 31(1970), 1792-93. Dallas Marion Lemmon define "rovelle" como "a novel or near-novel composed of short tales or stories –a series of stories so interrelated and intertwined that their cumulative effects are novelistic" en "The Rovelle, or the novel of Interrelated Stories: M. Lermontov, G. Keller, S. Anderson", Indiana University, DAI 31(1971), 3510. Pleasant Larus Reed define "integrated short-story collection como "a sequence in which through arrangement the writer suggests or establishes relationships of plot, character, setting, image, and theme among separate stories to form an integrated whole" en "The Integrated Short-Story Collection: Studies of

Ingram, es apropiado y son sus teorías un buen punto de partida. Según Ingram, si se considera el ciclo de cuentos dentro de un conjunto, en un extremo se encontraría una colección de cuentos sin ninguna conexión entre ellos y en el otro estaría la novela. Su definición para el ciclo de cuentos es "a book of short stories so linked to each other by the autor that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts" (1971: 19). Un ciclo está unificado de diferentes modos, a través de los escenarios, la acción, el tema, los personajes, el tono, los símbolos, etc., pero lo que Ingram califica de penetrante es un desarrollo recurrente, es decir, la repetición de un elemento ya usado de otra forma o en otro contexto, pues este modelo puede actuar a cualquier nivel. Cuando un autor forma un ciclo con sus historias, Ingram distingue tres clases: ciclo compuesto, si el autor lo concibe como una totalidad; ciclo adaptado por un autor o por un editor, donde las historias se yuxtaponen o asocian para iluminarse o comentarse entre sí; y ciclo completado, en el que el autor comienza con relatos independientes pero entre ellos descubre puntos en común y termina por completarlos de forma unificadora (1971: 17-18).

Intemperie y *Solos* son ciclos compuestos, pues Care Santos desde el comienzo de su escritura los pensó así. Al rastrear el elemento de unión entre los relatos, se puede hablar de ciclos de personajes y tema en el primer caso, y de temas y punto de vista en el segundo.

"Secuencia de cuentos" es la denominación de Robert Luscher que pone el énfasis en la sucesión de las historias, en el hecho de que el lector de manera progresiva va creando un significado total, como se revela en la definición:

> a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme. Within the context of sequence, each short

a Form of Nineteenth and Twentieth-Century Fiction", Indiana University, DAI 35(1975), 6730.

> story is thus not a completely closed formal experience. Each successive apocalypse in some fashion prepares us for the next, shedding light on the compact worlds to follow (1989: 148).

Luscher plantea unas señales con las que el lector reconoce la secuencia. Entre ellas, un título diferente al de todos los cuentos, un epígrafe, un prólogo, un mapa del lugar, un escenario común, personajes relacionados, narradores comunes o complementarios, repetición de temas, estructura temporal libre, contrapunto y motivos e imágenes recurrentes.

En su estudio sobre el ciclo de cuentos, Susan Garland Mann destaca como característica esencial que cada relato sea autosuficiente y, al mismo tiempo, esté interrelacionado. Por un lado, las historias funcionan independientemente, el lector es capaz de entender cada una por sí misma, sin ir más allá. Por otro, funcionan como una totalidad, creando algo que no se obtiene de un solo relato (1989: 15). Mann distingue dos grandes grupos de ciclos de cuentos. Uno es el dominado por personajes, bien por un solo protagonista que aparece en todas las historias, o bien varios que el lector puede ir comparando. El otro grupo está unificado por el tema del aislamiento o la fragmentación, que gran parte de los personajes del siglo XX experimentan. Además de estos, también habla de otros tipos como los dedicados al arte, los que se centran en un escenario concreto o en una comunidad.

María Belén Martín Lucas analiza el ciclo de cuentos en Canadá y sostiene que "esta peculiar forma narrativa es un vehículo adecuado para aquellas autoras que buscan subvertir, deconstruir y reconstruir una cierta identidad femenina" (1999: 21). Es un género subversivo porque no es ni cuento ni novela, produce la deconstrucción de los mitos procedentes de la ideología patriarcal y a través de los distintos fragmentos se llega a la reconstrucción de las identidades femeninas, en su caso canadienses. Las características que Martín Lucas destaca son: "la multiplicidad, tanto de versiones como de puntos de vista, o de lecturas posibles; la recurrencia o ciclicidad; la fragmentación con sus fisuras; la interdependencia, esencial en toda comunidad; y la resistencia al cierre"(51). También se refiere a lo señalado por Susan Ash, que considera el ciclo de cuentos un género post-

moderno, puesto que refleja de forma especial el sentimiento de desarraigo, multiplicidad y fragmentación (Ash, 1989: 45).

En las últimas décadas del siglo XX, coincidiendo con el auge del género, el ciclo de cuentos se desarrolla en España. *Perros verdes*, de Agustín Cerezales, *Obabakoak*, de Bernardo Atxaga, *Cuentos del Barrio del Refugio*, de José María Merino, *En mitad de ninguna parte,* de Julio Llamazares[104], *Siete miradas en un mismo paisaje,* de Esther Tusquets[105], *Cuentos de Bloomsbury*, de Ana María Navales[106], *Mujeres solas,* de Adelaida García Morales, *Pobre corazón*, de Rosa Regás, y *Aire nada más*, de Juana Salabert, son algunos ejemplos.

Intemperie es la segunda colección de cuentos de Care Santos. En el prólogo a la primera edición, se avisa al lector de la unidad del conjunto y se menciona la dificultad de situarlo en un género concreto sin hacer referencia, eso sí, al ciclo de cuentos al que, sin embargo, corresponden las características que se señalan:

> se puede leer este libro como una serie de discursos independientes, o como una novela dividida en capítulos cerrados, los cuales albergan cada uno una perfecta presentación-nudo-desenlace. Incluso la lectura, o mejor, la relectura, puede hacerse de manera arbitraria. El lector pasa a tener, entonces, una actitud activa frente a la obra, estableciendo él mismo las relaciones interargumentales y sintiendo (esto es, viviendo) poco a poco en su imaginación quince historias que son, en el fondo, una sola (Santos, 1996: 11).

A primera vista, la temperatura es el punto unificador, pues los quince relatos se agrupan a su vez en tres apartados: cuentos fríos, cuentos tibios y cuentos calientes. Pero más que la temperatura, el hilo de unión proviene de los personajes. Hay que hablar de un ciclo de personajes, según Mann. Se trata de

104. Véase el capítulo 13 de este libro.

105. Véase María Esther Lecumberri, "*Siete miradas en un mismo paisaje* de Esther Tusquets: ¿Una novela o siete relatos?", *Monographic Review/Revista monográfica*, 4 (1988), 85-96.

106. Véase el capítulo 6.

tres mujeres y cada una aparece en cinco relatos, donde se verá el rumbo que toman sus vidas. Clara es la protagonista del primero y el último del volumen, lo que da al libro una idea de circularidad, y aparece también en el séptimo, donde comparte protagonismo con África, en el décimo y en el undécimo. En estos cinco cuentos se presenta un triángulo amoroso entre las dos mujeres y Javier. La primera narración resalta la excepcionalidad de Clara, una mujer capaz de visualizar sus orgasmos en paisajes. Esta cualidad fascina a su pareja, al considerarse autor, en parte, de ese prodigio y lo intenta reproducir con otras mujeres sin éxito. Surge entonces por primera vez el nombre de África y la visión de Clara resulta "sólo escarcha", palabras que titulan el relato y precipitan la ruptura definitiva de la relación.

África, como el continente, pertenece a un ambiente más templado. Es una mujer instintiva y aparece animalizada. Se la define de mujer loba, mosca, vampiro, oveja, delfín, pantera, leona, cachorro, cucaracha e incluso mantis; sin embargo, no consigue visualizar su climax erótico, por eso Javier la contrapone a Clara y al final prefiere quedarse con el recuerdo de ésta. Con "Intemperie" se cierra el segundo subgrupo de relatos, la temperatura llega a alcanzar los 30 grados y Clara reaparece y ocupa el primer plano. Su tristeza y su deambular por las calles sin destino la llevan hasta el bar en el que una desconocida, África, comparte experiencias análogas de abandono y desesperación. Clara, sin saber que aquella es el tercer vértice del triángulo amoroso del que ha formado parte, se ofrece a ayudarla sin fortuna; la omnisciencia narrativa hace hincapié en la necesidad que todo ser humano tiene de un rescate: "Qué hermosa palabra. Hay en el mundo tantos seres que merecen ser rescatados de algo: de la muerte o de la intemperie, que es casi lo mismo. De la frialdad de las palabras, del vaticinio terrible, de la locura que mata, de la cojera que algún día les volvió insensibles, de la hoz asesina del azar (o del azar mismo), del hambre antigua que les llevó a la venganza, del incendio que borrará todo y hasta del demasiado amor" (1996: 88).

El párrafo anterior concierne a todas las protagonistas. Todas merecen ser rescatadas del destino adverso que les aguarda.

Clara, como se anticipa en la cita, transmutará su tristeza en locura, erigiéndose en salvadora de las palomas de la calle (cuento 11) con las que compartirá su espacio, y acabará abrasada en un fuego arrasador (cuento 15).

Evelyn es la protagonista del segundo relato y su historia se desarrolla en otros cuatro (4, 5, 8 y 12). Esta mujer caribeña se obsesionará por conocer el frío y con ese objetivo abandonará su entorno laboral y personal para viajar a países de temperaturas gélidas; sin embargo, sólo conseguirá percibir la frialdad a través de una experiencia psicológica y no física. Su pasión por el frío le llevará a convertirse en escultora de un material exclusivo: el hielo, anécdota desarrollada en la siguiente narración dedicada al personaje. El quinto relato, protagonizado por la pintora Beatriz Durán, en principio inconexo, permitirá que Evelyn entable amistad con Isabel, como se verá más adelante. La amistad profunda entre las dos mujeres se quebrará por la muerte de la última, anunciada en una prolepsis narrativa con la que concluye el relato octavo. La suplantación de Isabel por su amiga Marta, se relatará en el cuento doce con el que se cierra la historia duplicada de amistad (Evelyn, Beatriz e Isabel) y amor (Isabel, Javier, Marta).

Sara es la tercera protagonista, su historia y la de su tía Águeda se narra en el resto de los cuentos (3, 6, 9, 13 y 14). Al revés que Evelyn, Sara padece un frío persistente que sólo se explica desde una perspectiva psicológica. Huérfana de padre y con una madre enajenada mentalmente, cae bajo la tutela de su tía, una resentida que mantiene con ella una relación tiránica. En el segundo relato dedicado a estos personajes, en concreto a tía Águeda, se sintetizan los acontecimientos que, con posterioridad narrativa pero no cronológica, componen esta historia familiar: el suicidio de Sara, el asesinato premeditado de Encarna –madre de Sara– a su marido y la infancia traumática de tía Águeda.

Intemperie es un ciclo compuesto, concebido así por la autora. La lectura progresiva de los cuentos deja ver su sutil entramado: las tres líneas narrativas que se engrosan hasta formar un tapiz. A ello contribuye no sólo la recurrencia de algunos personajes y la reconstrucción de sus vidas mediante las distintas

narraciones, sino también unas características comunes a todos, que les hace formar parte de una misma comunidad. Todas las protagonistas son mujeres y todas desean relaciones estables con su pareja que, por diversas circunstancias, se truncan. El hombre que aparece en todos los cuentos, tratándose de un individuo diferente en varios, se llama siempre Javier. Este hecho, capaz de confundir o sorprender al lector, lleva, sin embargo, a la conclusión inequívoca del carácter anodino de estos hombres en la vida de las mujeres. La indiferenciación a la que están sometidos impide que se les atribuya un valor personal.

Las protagonistas comparten un destino similar: la desgracia o la muerte. Clara, después de su ruptura afectiva y del abandono, morirá el mismo día que reinicia las relaciones con su antiguo amante. Evelyn sufrirá la muerte azarosa de su novio, sucesivos fracasos sentimentales y la trágica pérdida de su amiga Isabel que se matará en un accidente de moto. Sara huye de la tiranía de su tía Águeda sin saber que el futuro le depara un sufrimiento mayor, la muerte de su joven esposo, que la empuja al suicidio. Tía Águeda, invadida por la soledad y el olvido, se prepara a recibir la muerte en su propia casa.

La unidad de *Intemperie* está determinada también por una temática común. Todos los personajes, como enfatizaba el estudio de Mann, padecen soledad, aislamiento y viven una existencia fragmentada, aunque buscan desesperadamente con quien comunicarse. Clara, después de romper sus relaciones, vive sola y para sentirse acompañada se dedica a salvar del exterminio a las palomas de la calle: "Esa paloma nueva simbolizaba todas las tristezas de Clara; las propias y las ajenas, las ebrias y las sobrias, las cuerdas y las dementes, las grandes y las pequeñas. Esa paloma, revoloteando ahora junto a la lámpara del comedor, acostumbrándose a su nuevo espacio, significaba el final de la soledad que le había acompañado durante ese tiempo" (1996: 88-89). Evelyn traslada su pasión de un hombre a otro, sin mantener una relación estable ni confiar plenamente en los que la rodean. Sara se siente sola y abandonada durante la mayor parte de su vida. Maltratada desde su infancia por un ambiente familiar hostil del que no logra desembarazarse, el trágico destino de su matrimonio

le hace experimentar "un incómodo sentimiento que iba sedimentando, como un poso negro, en el fondo de su estómago: el odio. Odiaba intensamente. A todo y a todos. A los felices (no les perdonaba su insultante felicidad), a los esperanzados (qué pinche futuro aguardan). Y, sobre todo, a tía Águeda" (75).

Cada relato tiene una entidad propia y es en sí mismo una narración completa. Sin embargo, la lectura progresiva del conjunto permite al lector construir con las distintas piezas el mosaico de la historia de las protagonistas. En la línea teórica de Luscher, se confirma que esta secuencia de cuentos, como en una serie musical, repite y desarrolla consecutivamente temas y motivos, su unidad deriva de esa recurrencia y de la sucesión que proporcionan continuidad a la experiencia del lector (Luscher: 1989: 149).

El punto de arranque de *Solos* tiene una fecha concreta, el cinco de agosto de 1997, y una anécdota precisa, el anuncio en un periódico de un mago que necesita señorita para acompañarle en la función[107]. De ahí la autora sacó la idea de escribir el cuento que inaugurará el volumen y cuyo título es más creativo: "Mago responsable busca señorita soltera para chou y matrimonio". A partir de este relato, Care Santos se propuso hacer una colección que estuviera unificada y, como más tarde confirma, lo consigue por "la soledad de los personajes y la idea teatral del soliloquio" (Palma, 1999: 75). Se trata, pues, de un ciclo compuesto, ya que la autora se lo plantea así desde el principio. No sólo eso, *Solos* forma parte de un proyecto de mayor envergadura, una trilogía de relatos en la que este primer libro se dedica a la música, el segundo, *Matar al padre,* es un homenaje a la literatura, y el tercero enfocará la pintura, la escritura de un texto directamente relacionado con un cuadro.

En la solapa de la portada, a modo de marco, se incluyen cuatro acepciones de la palabra solo que constituyen el hilo conductor de los relatos. Los dos primeros significados hacen referencia a una persona que está sin compañía o que no tiene

107. Comentarios realizados por la autora en la conferencia que impartió en Saint Louis University, Campus de Madrid, el 25 de abril de 2002.

quien le ampare, socorra o consuele en sus necesidades o aflicciones. Es la situación de la mayoría de los protagonistas de *Solos*. Lo describe el monólogo de la cantante de música popular española del Café Bohemia, que protagoniza el primer cuento. Fue abandonada hace dos meses por su compañero sentimental y propietario del lugar donde actuaba, el Tuerto, y después de siete novios que fallecieron en accidente de coche, está decidida a casarse con el primer hombre que esté a su lado. Se lo comunica sin reparos al mago, narratario del discurso, asegurándole un futuro prometedor, como sugiere la letra de uno de sus boleros favoritos, y desvelando francamente su necesidad de compañía:

> Y al llegar la madrugada, mientras los borrachos tropiezan con las farolas en la calle, usted y yo nos echaríamos a descansar en nuestra cama, oliendo a colonia y muy bien cenados, y yo le agarraría la mano como a los niños pequeños que tienen miedo a la oscuridad y le juraría con toda mi alma aquello tan bonito que nunca he podido jurarle a nadie: *Toda una vida / estaría contigo / no me importa en qué forma / ni dónde ni cómo / pero junto a ti* (Santos, 2000: 22).

Tampoco tiene quien le consuele el protagonista de "*On John's Blood Grew Red Roses* o estará vivo por los siglos de los siglos", que en la soledad de su celda cuenta a una pulga la historia de cómo llegó a matar, sin haberlo premeditado, a un famoso, el cantante John Lennon, creyendo que asesinaba a un individuo de nombre vulgar, objetivo que se habían propuesto él y sus amigos por una apuesta. Del mismo modo, nadie ampara a José García García, que se dirige al juez y en el testamento le deja escrita la historia de su vida que en palabras propias "da para escribir siete novelas" (79). Esta carta-testamento estructura el cuento titulado "Marcial y Graciela, tanguistas argentinos recién llegados de Buenos Aires, debutan en Utrera" donde Marcial, nombre artístico del personaje, narra sus vicisitudes después de ser expulsado de la casa familiar por su padre, al descubrir su homosexualidad.

Subrayamos la singularidad de los títulos de los nueve relatos del volumen. Este hecho es un punto de unión del conjunto. Además de que ninguno titula el libro, señal frecuente en los ciclos, su larga extensión sintetiza la anécdota central de la na-

rración. El siguiente es un buen ejemplo: "Me llamo Betty Grey, me casé con un *Luthier* y espero que no le importe si le cuento mi vida".

Los dos últimos significados de 'solo' mencionados en la solapa hacen referencia al mundo artístico, bien a la danza, un paso que se ejecuta sin pareja, o bien a la música, una composición que canta o toca una sola persona. Ambas acepciones están presentes en la colección. Los protagonistas de estos cuentos ejecutan un solo, pues en todos los relatos se adopta el punto de vista de la primera persona, un narrador que realiza un monólogo o soliloquio con intenciones distintas y dirigido a muy diversos narratarios: el mago que posiblemente contrate a la cantante, el profesor Dalmases –contrabajista suplente de la orquesta nacional–, una compañera de vagón de tren, un juez, la profesora de lengua de un niño, el transcriptor de las memorias de un famoso cantante, un psiquiatra y la madre priora de un convento. Un nexo común a los cuentos es la música y sus diversos ambientes. La música clásica está representada por el contrabajo, el violinista, la mujer casada con el fabricante de instrumentos de cuerda, los componentes de la orquesta –padres del niño que escribe la redacción– y la novicia, aprendiz de órgano. En la música popular y moderna se encuentran el resto de protagonistas: la cantante de boleros, el famoso cantante de los *Beatles*, el divo latino y el grupo de bailaor y guitarrista convertidos más tarde en tanguistas argentinos.

Solos está unificado por un grupo de personajes de una misma comunidad, aunque procedan y desenvuelvan su existencia en ambientes diversos, con un destino común: el fracaso. En algunos casos fracaso profesional, pero en la mayoría de las narraciones se habla del fracaso personal o de pareja. Les unen también el aislamiento, la soledad y la falta de comunicación. El instrumento del contrabajo se erige en el yo narrador que expone al instrumentista, el tú narrativo, su fracaso profesional, pero sobre todo su fracaso personal al ser el último en reconocer su imposible relación con una exitosa soprano: "asumías que la habías perdido para siempre, que era lo mismo que asumir que nunca serías otra cosa que un músico del montón, relegado a la tercera

o cuarta fila" (2000: 33). En otro cuento, es Betty Grey quien desvela a su compañera de viaje el matrimonio de conveniencias que contrajo en su primera juventud –marcado por una total barrera lingüística– y las posteriores bodas, todas por interés, que le han asegurado bienestar económico en la edad madura, pero no han erradicado su soledad. El solipsismo al que el ser humano es capaz de llegar se ofrece de forma admirable en el cuento titulado "¿Varía la sensación en la misma proporción que la excitación física que la provoca?" El protagonista, violinista célebre, acude a la consulta del psiquiatra y, en el interrogatorio, se cuestiona la ruptura de relaciones y el abandono de la mujer con quien convivió durante un tiempo; aunque admite haberla traicionado, llevándola al fracaso profesional. El machismo y el egocentrismo del personaje se exhibe con extraordinario humor e ironía:

> ¿Le recriminaba que no quisiera hacer el amor más de una vez por semana? Me recordaba que se levantaba todos los días a las seis ¿Me quejaba de que nunca guisaba para mí? Me regalaba un libro de cocina ¿Le proponía despedir a la mujer de la limpieza para que ella pudiera trabajar en casa? Me llamaba degenerado machista [...] ¿y sabe usted lo que me dijo cuando le propuse que dejara de trabajar y tuviéramos un hijo? ¿Hay algo más hermoso que esa propuesta? Pues no supo valorarla: me dijo que lo que yo necesitaba era un gato y que me fuera a dormir al salón. Al día siguiente trajo a Micifuz. Y se canjeó por él" (158).

Según Susan Mann, en muchas ocasiones el último relato sirve para desafiar "whatever sense we have made of the book thus far" (1989: 38). Eso parece suceder en este volumen. En todos los relatos se enfatiza la incomunicación entre los seres humanos, sean de la condición que sean, y su profunda soledad. En casi todos las relaciones de pareja están condenadas al fracaso. El egoismo, la insatisfacción, los intereses personales y la infidelidad evidencian la dificultad de mantener una buena relación. Sin embargo, el último cuento de la colección aporta una perspectiva esperanzadora. Estructurado mediante una carta, la antigua novicia escribe a la madre priora del convento para comunicarle su determinación de no regresar: sustituye la soledad y la vida en clausura por la convivencia fructífera con el que fue su pro-

fesor de música. El deseo de cambio y una actitud abierta son el motor de esta transformación. Esta joven manchega ha aceptado las posibilidades que se le presentaron a lo largo de los años y su disposición positiva provoca su gozo final: se siente "muy bien acompañada por el profesor Pavanetti" (2000: 163), asegura a la priora al inicio de su misiva, y la hija que esperan es presagio de que no volverán a "estar solos", palabras que cierran el texto.

Conviene subrayar el diálogo intratextual. El protagonista de "Marcial y Graciela", al buscar en el periódico ofertas de trabajo, se topa con el pintoresco anuncio que da título al primer cuento. El contrabajo del profesor Dalmases fue comprado en el taller del señor O'Gready, tercer marido de la maquiavélica Betty Grey, a quien ésta no dudó en vender los secretos profesionales de su primer esposo una vez viuda. Esta protagonista, que se ha aprovechado de todos los hombres de su vida, se yuxtapone con facilidad al personaje del violinista, que se vanagloria de la explotación sexual que ha perpetrado a cuantas mujeres ha conocido. La admiración del contrabajista por Schubert encuentra eco en el director de orquesta aficionado, cuyo hijo, protagonista del cuento "La señorita Elena quiere que haga una redacción de extensión libre sobre qué quiero ser de mayor", advierte que su padre necesita una mujer capaz de compartir su pasión por el citado músico. La transición de lo religioso a lo profano se expone tanto con el asesino de John Lennon, antiguo seminarista que abandonó los hábitos y al integrarse al mundo laboral lo hace como "streaper" latino y se deja arrastrar por la violencia sin sentido, como con la novicia que también descubrirá su falta de vocación, pero se integra en la sociedad de una forma digna. A esta impresión de conjunto contribuye eficazmente el uso de la primera persona narrativa y la técnica oral. El último relato de *Solos*, mediante el juego del ajedrez, proporciona una magnífica metáfora de la interrelación entre las partes y el todo en el volumen: "la existencia de los peones tiene algo de metamorfosis: dejan de ser lo que eran y se convierten en alguien más bello y más útil" (2000: 178).

El ciclo de cuentos, un género a medio camino entre el cuento y la novela, implica algo de subversión, sugería Martín Lucas (1999: 67). El hecho de que *Intemperie* profundice en la

psicología femenina y en su comportamiento en las relaciones de pareja otorga una connotación más subversiva al conjunto. La fragmentación de la forma ayuda a una mejor comprensión del aislamiento de estas mujeres.

El lector de *Intemperie y Solos*, o de cualquier ciclo de cuentos, tiene un papel más activo, incluso creativo, en el proceso. La lectura de los diferentes relatos le obligará a modificar conclusiones y pensamientos. La visión de la totalidad le trastocará imágenes intermedias, pero el descubrimiento final de la estética propuesta por la autora le recompensará. La mayor implicación textual puede proporcionar mayor gozo lector.

Bibliografía

ASH, Susan, "Having it Both Ways: Reading Related Short Fiction by Post-Colonial Women Writers", *SPAN*, 28 (1989), 40-55.

ENCINAR, Ángeles, "*Urraca* y *Trigal con cuervos*: entre la historia y la intrahistoria", *Ínsula*, 641 (2000), 19-21.

INGRAM, Forrest L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, The Hague-Paris, Mouton, 1971.

LUSCHER, Robert M., "The Short Story Sequence: An Open Book", en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey, eds., *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989, 148-167.

MANN, Susan G., *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood, 1989.

MARTÍN LUCAS, Mª Belén, *Género literario / género femenino, 20 años del ciclo de cuentos en Canadá*, Oviedo, Universidad de Vigo, 1999.

PALMA, Juan Carlos, "El expreso de Mataró", *Leer* (octubre 1999), 74-75.

SANTOS, Care, *Cuentos cítricos*, Madrid, Libertarias 1995.

——, *Intemperie*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1996.

——, *El tango del perdedor*, Barcelona, Alba, 1997.

——, *Trigal con cuervos*, Sevilla, Algaida, 1999.

——, *Ciertos testimonios*, Caracas, Memorias de Altagracia.

——, *Solos*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

Epílogo

Escritores del Siglo XXI en torno al cuento[108]

Participantes: Pilar Adón, Cristina Cerrada, Óscar Esquivias, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Elvira Navarro y Eloy Tizón. Pablo Mazo, editor de Salto de Página.
Ángeles Encinar, coordinadora.

Ángeles Encinar: ¿En qué situación está el cuento español?

Óscar Esquivias: Creo que buena. Por primera vez hay editoriales dedicadas casi exclusivamente a publicar cuentos, como Menoscuarto o Páginas de Espuma. Creo que en nuestra tradición editorial nunca se había apostado tanto por el género breve. Sin embargo, los lectores siguen prefiriendo las novelas y es muy raro que un libro de cuentos aparezca en las listas de los más vendidos. En España no ocurre, salvo excepciones como *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, o *Los peces de la amargura*, de Fernando Aramburu. Seguramente para un editor es más agradable publicar novela. Tampoco la atención de la crítica está a la altura. Por contar un caso personal, todas mis novelas tuvieron reseñas en los medios nacionales, pero no sucedió así con mi primer libro de cuentos. Nadie se ocupó de él en los grandes medios. Tuve la sensación de que volvía a empezar, que era otra vez un autor desconocido e invisible.

Ángeles Encinar: Los demás, ¿compartís esa percepción?

Pilar Adón: Coincido en que estamos en un buen momento. El primer libro que publiqué fue una novela y no me puedo quejar, pero cuando se me hizo más caso fue con un libro de relatos, *El mes más cruel*.

108. Este coloquio tuvo lugar en Madrid, el 18 de febrero de 2013.

Óscar Esquivias: Yo tampoco puedo quejarme. El momento actual me parece bueno no sólo por la existencia de las editoriales citadas, sino también por la creatividad de los autores.

Pilar Adón: Si analizamos esta evolución, en el sentido en que habla Óscar, el respaldo de editoriales como Páginas de Espuma o Menoscuarto hace que los autores se lancen a escribir cuentos, buenos cuentos, aunque las grandes editoriales, que siempre se han dedicado a la novela, no los escojan. Por mi primer libro de relatos, por ejemplo, la editorial que se interesó fue Páginas de Espuma, y en cambio las editoriales que me habían publicado novela previamente no se mostraron tan interesadas y pusieron todo tipo de excusas porque se trataba de relatos. Es importante ese respaldo de las editoriales, entre otras razones porque se produce una especie de juego en círculo: las editoriales están ahí, los medios entran en el juego de la promoción y se facilita así en cierto modo la entrada en librerías. Es una maquinaria que me parece muy curiosa. Si echamos la vista atrás, creo que Páginas de Espuma vino a romper la situación previa, en la que el mundo del relato estaba bastante paralizado. Primero llegó la editorial y luego el *boom*. En los años ochenta había grandes cuentistas, pero predominaba la novela. En cambio, en los noventa y en los dos mil, hay premios de relatos muy reconocidos. Aunque la situación no sea perfecta, yo sí soy optimista.

Cristina Cerrada: Un factor muy importante es la calidad del relato. A veces se escribían cuentos porque te los encargaban, eso hacía que la calidad se resintiera. Por otra parte, hay otra línea que no es larga, que es mucho más pariente…

Ángeles Encinar: Te refieres a la *nouvelle*, ¿no? A la novela corta, que nunca ha tenido éxito en España.

Cristina Cerrada: No me refiero a un género tan tipificado como la novela corta, con una historia detrás. Me refiero a otro tipo de obra más mordaz y experimental. Una novela que no está de moda.

Elvira Navarro: Nunca está de moda la literatura que no es común. Hay novelas que cuentan menos que un libro de cuentos.

Cristina Cerrada: El relato sí se ha dado a conocer más como género.

Elvira Navarro: El problema es que hay un tipo de literatura que no es comercial.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Claro, el sector literario es una cosa y el que maneja miles de lectores es otra, la novela que vende se la traga el mercado, pero otras se quedan fuera. Mi visión del fenómeno es como la pintáis. El cuento se ha trabajado de forma literaria desde hace mucho, pero la visibilidad era muy poca y ha ido a más, han ayudado las nuevas editoriales, determinadas publicaciones y algunos críticos que han sugerido listas. En torno al cuento se ha configurado un universo y esto ha tenido un auge con la ayuda de algunas antologías, que quizá hace cinco, diez años, alcanzó su punto máximo. Aquí está Eloy Tizón que prologó la última de las *Pequeñas resistencias*. Creo que con la primera de las *Pequeñas resistencias* llegamos a la máxima exposición de los cuentistas españoles; con el quinto volumen sale otra generación, coincide con Menoscuarto que saca *Siglo XXI*, y ahí parece que todo el mundo está a una. Quizá en estos últimos años ha bajado algo, parecía que todo iba a ser estupendísimo en el cuento y la situación se ha relajado, se han roto vínculos, no hay un grupo visible, y cada uno tira por su lado.

Pablo Mazo: La crisis ha influido.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: La crisis, sí, pero también ese momento en el que todo el mundo se estaba poniendo cara ha quedado atrás.

Pablo Mazo: Estoy de acuerdo. Hay autores interesantes haciendo cuentos, pero ha habido invisibilidad respecto al cuento y nunca un verdadero tejido, incluso antes de la crisis ha sido minoritario.

Estoy de acuerdo con lo que decía Cristina, que pasa con cierto tipo de narrativa que va al mismo lugar en el *spot* comercial que el libro de cuentos.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Sí, eso volviendo al mercado. Pero si nos referimos a los periodistas culturales, me sigue asustando que con tanta labor como hemos hecho, cuando se reseña en *Babelia* un libro de cuentos de Jon Bilbao, ¿con quién compara el crítico ese libro de cuentos de un autor de treinta y tantos años? Pues, no sé si con Poe, pero busca dos referencias lejanísimas, porque no sabe lo que es el cuento. No había leído libros de cuentos desde su infancia, y tuvo que comparar con los cuentos infantiles y otros libros, porque no tenía más referencias. A mí ahora, con mi última novela, me siguen diciendo después de tanto tiempo: "su segundo libro"; y es porque se refieren a mi segunda novela. O sea, no cuenta lo anterior, no cuenta directamente, y son periodistas culturales que te han entrevistado por los libros de cuentos.

Pilar Adón: Es frecuente que cuando presentas un libro de relatos te pregunten: "Y la novela ¿para cuándo?"

Óscar Esquivias: Es la gran presión.

Elvira Navarro: Pero también hay un problema de raíz, de desconocimiento. Porque con mi primera obra había una confusión total.

Ángeles Encinar: Yo creo que hay una inercia. Fíjate, respecto a lo que Juan Jacinto decía del crítico cultural. En enero, en *La Vanguardia*, a raíz de un libro nuevo de una cuentista reconocida, no voy a decir el nombre, el periodista dice: "[...] en un país –hablando de España– donde a diferencia de lo que ocurre en América Latina el relato breve tiene escaso prestigio". ¡Por favor! No sabe que en los últimos treinta años se han escrito muy buenos relatos. Me ha sorprendido ver esto en el mes de enero de 2013. Decía literalmente: "Es difícil encontrar referencias no solo de tipo generacional sino de ninguna otra escritura con la que identificarse".

Óscar Esquivias: Y eso lo dicen en Cataluña, donde tienen a Ana María Matute…

Ángeles Encinar: Y a Quim Monzó, Sergi Pamiès…

Eloy Tizón: Es verdad, hay mucho desconocimiento, incluso entre críticos que habitualmente hacen las reseñas de cuentos en grandes medios, se ve que no leen, que tienen una formación mayor en novela que en cuento, se nota mucho. Lo curioso es que nada más empezar la charla hablemos de ventas. No podemos librarnos de ello. Y yo estoy bastante de acuerdo con lo que decís, pero me parece que mezclamos tres elementos y, por eso, es complicado llegar a alguna conclusión. Por un lado está la calidad literaria, por otro la visibilidad, y por otro las ventas. Cuando tratamos los tres elementos juntos, se forma un batiburrillo y al final no entendemos nada. Deberíamos deslindar el tema de la pura calidad literaria y llegar a un acuerdo sobre si se ha mejorado en los últimos años o no. Hubo un momento en que el cuento en España vivió una gran eclosión con los grandes escritores realistas, Aldecoa o Martín Gaite, Juan Eduardo Zúñiga o Medardo Fraile. El *boom* de la nueva narrativa española en los años ochenta, por llamarlo de alguna manera, se volcó más en la novela, y aunque Javier Marías y Enrique Vila-Matas, por ejemplo, han hecho novela y cuento, da la sensación de que han estado más volcados hacia la novela. Y es verdad que ahí hay un hueco donde, como decía Cristina, se produce ese tipo de libro horrible hecho con refritos de encargos, del cuento del verano, o el cuento de Navidad; afortunadamente eso parece que remite. Y la culpa fue de todos, o sea de los propios escritores que bajaron el listón, eso ahuyenta al lector y al editor, y si el editor huye hay menos escritores y al final el fenómeno se retroalimenta. Creo que a partir de los noventa empieza un cierto auge, surgen los libros de Hipólito G. Navarro, de Carlos Castán, de Juan Bonilla, y la calidad sube.

Un fenómeno nuevo para mí en el terreno de la narrativa breve, y que me parece estupendo, es la aparición

de muchísimas mujeres, muchísimas escritoras, cosa que antes no sucedía. Recuerdo cuando Andrés Neuman preparó el primer volumen de *Pequeñas resistencias* (2002), una antología que recogía cuentos escritos en esos años, recuerdo que me dijo que le gustaría incluir más mujeres, porque no quería que fuera un panorama completamente masculino y, sin embargo, no encontraba. Y en el último volumen de *Pequeñas resistencias* (2010), el panorama cambia completamente y aunque todavía no hemos llegado a una completa equiparación, sí hay una mayor presencia femenina. No porque tenga que haber un número determinado, ni cuotas, lo que resultaría ridículo. Es un fenómeno nuevo, distinto, y me parece digno de mención.

Tengo la sensación de que el mundo del relato se vive con mucha intensidad y también con un punto de fanatismo. Es un mundo pequeño que puede transmitir mayor euforia de la que realmente existe. No creo que antes el panorama fuera tan estupendo y entráramos en una fase casi paradisiaca, ni que ahora se vaya a menos.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Se respiraba eso y la gente estaba muy eufórica.

Eloy Tizón: Hubo una ficción. Estos suplementos culturales diciendo que vuelve el cuento y tal, ¿al final qué queda?

Ángeles Encinar: Pablo, una pregunta concreta para ti: ¿Haces la misma tirada de un libro de cuentos que de una novela?

Pablo Mazo: Sí. Es posible que en las editoriales más grandes sea distinto. Para el cuento, en España, hay tres mil o cuatro mil lectores que lo siguen. Es una venta de 1200 libros.

Ángeles Encinar: Hablando de ventas, Juan Casamayor me dijo que el mejor de todos sus libros era *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki. Y me quedé sorprendida, al tratarse de microrrelatos.

Eloy Tizón: En cuanto a ventas.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Ahí hay que hablar del mercado latinoamericano, y compras importantes por parte de institutos y demás.

Eloy Tizón: Pero, ¿hay mucha diferencia, Pablo, de esos 1200 ejemplares de ventas de un libro de cuentos con una novela?

Pablo Mazo: No, y de hecho muchas veces ha sido lo mismo. Claro que nos permitimos el lujo de seleccionar mucho.

Eloy Tizón: Esa cantidad que tú dices de 3000 o 5000 es lo que hay para el cuento, para la novela o para lo que sea. No hay mucho más.

Ángeles Encinar: Hablamos sobre todo de calidad literaria. Por ejemplo, Salto de Página tiene un catálogo bueno, sin ser una editorial grande.

Pablo Mazo: Y se trata de un lector con ciertas características, con una curiosidad narrativa.

Pilar Adón: A nosotros, en Impedimenta, nos sucede exactamente lo mismo. Por ejemplo, un libro de relatos de Andrés Ibáñez, *El perfume del cardamomo*, se vendió bien, pero las cifras rozaron sólo los 2000 ejemplares, y eso ya es venderse bien. De todas maneras, lo mismo hay novelas que ni llegan a esa cifra. En una valoración más general, más abstracta, no sé si esto es positivo. Desde el punto de vista de ventas, desde luego, estamos ante una situación poco halagüeña, pero también creo que cada vez está más desdibujada esa distinción entre cuento y novela. Cuando se le ofrece al buen lector un producto interesante, se borra esa separación. Si hay un autor y un texto que le interesan, al final el lector compra el libro. Quiero pensarlo así.

Pablo Mazo: Está bien comprobar que existe esa inclinación y pensar al mismo tiempo qué tipo de narrativa atrae.

Elvira Navarro: Hay más lectores literarios, pero de esos literarios hay pocos que lean autores españoles. Es una cuestión cultural, que no sé de dónde arranca, pero la veo al

comparar con la literatura lo que ocurría en mi casa cuando yo era niña y sólo había dos canales de televisión. Si la película que echaban era española, mis padres apagaban la tele en el mismo momento en el que la película comenzaba. No se le daba una oportunidad. En fin, supongo que esto tiene que ver con la colonización cultural y con el rechazo a lo que se hace en España, que quizás se relaciona también con no querer tener nada que ver con el franquismo. Cuarenta años de atraso cultural que se traducen en un complejo de inferioridad, debido al cual acaban pagando justos por pecadores, pues hay escritores y escritoras en ese desierto que fue el franquismo que son excepcionales, y a los que no se les reivindica. España sólo quiere mirar hacia fuera por si las moscas la vuelven a identificar con ese español paleto de la dictadura promocionado por el régimen.

Cristina Cerrada: La atracción por todo lo que viene de fuera.

Elvira Navarro: Hay también razones económicas de peso que explican esa colonización.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Sí, pero también es cierto que nos quedamos un poco atrás, hablando de los años del franquismo. También está el fantástico que no empieza a calar hasta muchos años después, cuando se levanta el veto impuesto por el realismo de la posguerra.

Elvira Navarro: Si lees a Carver es estupendo, pero si lees a un realista español que no hace nada demasiado distinto a Carver, aunque lógicamente en otro contexto, se te censura.

Cristina Cerrada: Estamos llegando al otro extremo.

Pilar Adón: Si tú dices que lees a Delibes en ciertos sectores, entonces se te considera un lector culto. Pero si lees a Carver, se dice: "ah, bueno, uno más".

Ángeles Encinar: Ahora os hago preguntas más concretas respecto al cuento. ¿Es un género idóneo para la experimentación? Se ha dicho muchas veces.

Elvira Navarro: Desde el punto de vista de que nadie te presiona si te estrellas. A lo mejor si eres poco conocida y quieres hacer una novela experimental es diferente. Aunque obviamente todo depende de la libertad que cada uno se conceda y de lo que se adapte mejor a lo que quieres hacer.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Pero por cuestión de extensión. Si vas a hacer doce relatos es más fácil que varios sean más experimentales. También el microrrelato se presta al fantástico y en la novela es más difícil.

Ángeles Encinar: Me interesó mucho lo que dijiste el otro día en la presentación de tu novela *El sueño del otro*, que con ese tema hubieras podido hacer un cuento de diez o doce páginas.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: En mi caso era al revés, ¿qué pasaría si una idea que en principio es para cuento se mantiene con las premisas de la novela y con las premisas de la verosimilitud? Sí, es verdad que para experimentar cosas el cuento es bueno.

Cristina Cerrada: Todo tiene que ver con la formación, uno cuando empieza hace más pruebas.

Eloy Tizón: Creo que se tiene una impresión falsa, y se ve en los talleres, que la gente piensa que es más fácil –entre comillas– escribir cuentos, porque es más breve, más accesible, cinco páginas se pueden hacer. Claro, cuando uno empieza a leer, a profundizar y escribir te das cuenta de que es un género de una dificultad extrema. Es más corto. La novela asumes que tendrá sus picos y sus valles, y hay novelas intensas y otras más relajadas, pero el cuento tiene esa concentración que lo hace verdaderamente difícil. La poesía también la tiene. La tradición del cuento impone mucho respeto. Desde Chéjov, hay unos padres, unos abuelos y unos tatarabuelos muy potentes. Pero todavía se tiene esa percepción ingenua de que se empieza con el cuento como mesa de trabajo, mesa de ensayo, y cuando ya domino el cuento doy el salto.

Elvira Navarro: Es que además, si tú eres novelista, parece contraproducente que hagas otras cosas.

Pilar Adón: Tengo una sensación de mayor fiscalización, de mayor espíritu de crítica, mayor ferocidad a veces, cuando publicas un libro de relatos o un único cuento que cuando lo que se publica es una novela. Me da la sensación de que hay una especie de grupo…

Elvira Navarro: En el cuento, como no seas de los suyos…

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Hay fanáticos…

Pilar Adón: Da miedo meterse en algunos blogs.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Porque estamos hablando de escribir novela y cuento. A lo mejor, has hecho más por el cuento que otros, pero eso no significa que no te guste la novela como lector y como escritor desde siempre. ¿Cuándo se ha dicho lo contrario? Lo que pasa es que el cuento, y por eso estamos aquí todos, todavía necesita ser defendido y la novela lo está desde hace muchísimo.

Ángeles Encinar: Caemos en esa rutina de decir que tenemos que defender el cuento. Me parece que el cuento hoy en día se defiende solo, porque hay muy buenos escritores de cuentos. Por ejemplo, leyendo el libro de Miguel Ángel Muñoz, *La familia del aire*, donde os entrevista a muchos de vosotros, casi todos decís que el cuento está en un momento eufórico. Siempre digo que es un género para mejores lectores. No sé si es absurda mi afirmación, pero creo que la poesía y el cuento exigen un lector mejor.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Le damos muchas vueltas. Antes hablaba Eloy de las ventas, pero las ventas en el fondo son número de lectores, ¿no? Al final hay algo que no tocamos, y es ese techo de cristal que parece haber en España, por el que un autor de cuentos no acaba de ser conocido –leído o no– y en otros países sí. En otros países, y en América tanto en el norte como en el sur, es aceptado un escritor de cuentos con prestigio, sólo con cuento, y aquí parece que no, que no se acaba de romper eso, que sigue sin

ser conocido. Hay un desconocimiento por parte de los primeros implicados, que son los críticos y los periodistas culturales, y por supuesto de la gente de a pie. No me refiero sólo a los lectores, porque cuánta gente habrá leído, salvando *El nombre de la rosa*, otras novelas de Umberto Eco que son difíciles, y sin embargo, la gente lo conoce. No se lo ha leído, pero lo cita, lo conoce. Con los cuentistas, no pasa, no acaba de cuajar la cosa y se han hecho muchos esfuerzos, pero no.

Eloy Tizón: Y qué más da, para qué molestarles.

Óscar Esquivias: Eso tiene que ver con que la importancia de la cultura y de los intelectuales o de los creadores en España, ha descendido muchísimo. Los medios de comunicación han dejado de prestar atención al mundo cultural, no sólo al de los cuentistas. Entre nosotros, entre los escritores, sucede todo lo contrario y cuentistas puros o casi puros como Pereira o Cristina Fernández Cubas son personas respetadísimas y muy conocidas. Salvo en contadas excepciones, ya los escritores no aparecen en los telediarios, o en los programas de televisión, sean culturales o de otro tipo. Recuerdo que cuando yo era joven, Álvaro Pombo, Camilo José Cela o Luis Antonio de Villena aparecían de continuo en las tertulias de televisión.

Eloy Tizón: Seguramente todos hemos salido ganando con que aparezcan menos.

Ángeles Encinar: Hablando del género cuento, vamos a aspectos más específicos, por ejemplo, el tono. Últimamente me ha gustado oír a varios escritores hablar de la importancia del tono y de la voz.

Eloy Tizón: La voz, para mí, lo es todo. Para quienes escribimos cuentos en los que el argumento no tiene demasiada importancia, encontrar la voz y encontrar el tono, la música del cuento, es lo esencial. Me gustaría recordar una cosa que decía Piglia, que supongo que conocéis; él hacía una división entre dos modelos de cuento. Decía que hay un modelo de cuento que podemos llamar el modelo Poe: un

cuento que viene de la tradición oral, muy bien construido argumentalmente, donde hay un engarce de sucesos unidos por la causa y el efecto, estructurado en torno a una unidad de efecto final, alrededor de un misterio que hay que resolver y que al final se resuelve, con un final cerrado, un cuento como un mecanismo perfecto. Y hay otro modelo, creo que era el de Chéjov. Es un cuento donde ya no hay ese engranaje causa-efecto, sino un vagabundeo mucho más libre y atmosférico con finales abiertos, que no viene de la tradición oral sino probablemente de la propia cultura o de la propia literatura. Sería la línea de Walser, Cheever, Lispector. Con todos los matices que se quieran poner a esta teoría, quizá sea válida para orientarnos en el terreno del cuento, donde nos movemos entre el control y el caos o entre la construcción y la música. No sé si tenéis esa misma sensación.

Pilar Adón: Para mí es básica la ambientación, pero en ese sentido no establezco ninguna diferencia entre relato y novela. El tono, la voz del narrador, la creación de ambientes, los protagonistas… Son elementos que tengo en cuenta siempre. Y entroncando con lo que decías antes sobre la experimentación y la innovación, sí me he dado cuenta de que me he quitado de encima un lastre relacionado con lo que yo entendía hace años que era el relato. Creo que ha sido una evolución que se ha dado más en mis relatos que en las novelas. Antes, para mí, el relato debía tener una especie de resumen final, algo que de repente le diera sentido a todo lo anterior, una especie de epifanía conclusiva que diera la clave de todo lo que había sucedido, y eso me pesaba. Ahora me lo he quitado de encima. No sé si decir que eso forma parte de un proceso de experimentación, pero sí lo considero un tipo de evolución gracias a la que me librado de mucha influencia formal previa. Y el tono en mi caso es fundamental. Hoy mismo leía una crítica en un blog de ese libro que he mencionado [*El mes más cruel*], y la crítica era buena, pero la reseñista venía a decir que no se había enterado de nada. Que se lo había pasado muy bien y que había disfrutado mucho con el ritmo y la

elegancia de las frases, pero que no sabía lo que yo había querido contar.

Eloy Tizón: Ese modelo de cuento tiene ese peligro, un cuento construido sobre la atmósfera, muy aéreo, con elipsis, como es tu caso.

Elvira Navarro: Hay veces que se da esa brecha. El hecho es que el lector sepa lo que el escritor quiere expresar, que haya la posibilidad de entrar en tu juego, ya no que le guste al lector o no, sino que no existan prejuicios.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Respecto a lo que decía Pilar, la capacidad de profundización entre cuento y novela es distinta. Hay cosas que hacen que el cuento sea distinto, y yo no diría que es exactamente el tono; está la metáfora de la situación que suele dar forma siempre al cuento, al final el cuento se dedica a algo muy concreto, a veces a algo concretísimo que la memoria guarda después de haberlo leído y eso es lo que hace grande al cuento, que uno después de diez años lo recuerde, eso lo da esa metáfora de situación, la sinécdoque, etc. Hay elementos que son más distintivos.

Elvira Navarro: Yo creo que el tono viene dado. Escribes con un tono acorde a lo contado, que sale solo. Es una cuestión de naturalidad.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Si es en primera persona, el tono es el de ese personaje, claro.

Pablo Mazo: Hay autores más fieles a un tono y otros más politónicos.

Ángeles Encinar: Lo que dices, Juan Jacinto, me hace pensar en Cortázar, en la idea de tener una anécdota muy significativa para el cuento. Eran las tres claves, según él: la significación, la intensidad y la tensión.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Sí, pero Chéjov, que estaría en el otro lado del modelo, porque Cortázar estaría más con Poe, también te cuenta una historia en una peluquería y te cuenta una escena concretísima y te quedas con eso. Es

como si de repente dejara de existir el resto del universo y te quedaras solo con eso, pones ahí la lupa y esa es la parte de la realidad que destaca en el cuento.

Ángeles Encinar: Siguiendo con la mención de Eloy a Ricardo Piglia, que evidentemente es un gran teórico, él tiene la teoría de la segunda y la tercera historia en el cuento, que es muy interesante. Hay un momento en el cuento donde se da esa segunda historia oculta, incluso una tercera, dice. Estas historias secretas son el verdadero fin del relato, y es el lector quien tiene que descubrirlas; implica mucha más complicidad y participación.

Eloy Tizón: Formar parte del secreto, ¿no?, al final en el cuento suele haber un secreto. También por eso demanda un tipo de lector muy dispuesto a entrar en el texto, no a dejarse mecer plácidamente por quinientas páginas…, obliga a otro tipo de tensión. Y me parece que la diferencia que puede haber entre el cuento y la novela también está en la mirada del lector. Entramos en el cuento de otra manera que en una novela, ni mejor ni peor, es otra. Cuando uno empieza a leer *La montaña mágica* y el protagonista llega al sanatorio, parece que nosotros llegamos con él y deshacemos las maletas y nos instalamos para una larguísima temporada. Cuando leemos un cuento breve, hay otra tensión, pero en nuestra mirada como lectores también. Somos conscientes de que eso va a ser un amor breve, va a durar poco, es un amor de una noche, no nos vamos a casar con esa persona. Lo que no quiere decir que no deje una huella perdurable en nosotros, como dejan a veces los amores de una noche y no los matrimonios de quince años. Creo que la mirada del lector también forma parte importante en la definición del género.

Elvira Navarro: La cuestión de los géneros da un poco igual.

Eloy Tizón: A mí me da igual, desde el punto del goce de la literatura. Me molesta cuando el señor de la editorial dice "lea esta novela" y todo el rato, "la novela, la novela" y lo

lees y no es eso, sino un libro de relatos camuflado de falsa novela, por razones estrictamente comerciales.

Elvira Navarro: Siento ponerme como ejemplo, pero es lo único que tengo. Escribí *La ciudad en invierno* y se puede leer como una novela por ciertos lectores; yo no voy a intentar convencer a nadie de nada, es algo que tú no controlas como autor, el lector lo va a recibir como él quiera.

Eloy Tizón: Esto influye un poco en lo que hay fuera de la literatura. Recuerdo un caso, el último libro de Luis Magrinyà, que a mí me parece estupendo. Son cuatro relatos, y al final incluye un ensayo, pero guardan cierta relación. Me acuerdo que en una votación para escoger los libros mejores del año, opté por este libro de Luis y me dijeron: "no, sólo elegimos novelas". Ahí es donde se empieza a tropezar con la realidad.

Ángeles Encinar: ¿Responde el cuento mejor que cualquier otro género a esta visión fragmentaria de la realidad que tenemos actualmente?

Elvira Navarro: Creo que no hay "a prioris", ni en el cuento ni en la novela.

Eloy Tizón: Tendría que valorarse más porque responde muy bien a esta lógica de fragmentariedad y del poco tiempo. Esa es la teoría y como tal es perfecta, pero la realidad funciona de otra manera. La gente lo que consume son grandes volúmenes.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: En el metro es más cómodo leer el tocho que es plano y que tiene setecientas páginas, pero un libro de cuentos…

Eloy Tizón: A lo mejor como vivimos en un mundo tan roto y privado de certezas, apetece que nos coloquen en un mundo donde ocurre todo lo contrario. No se sabe la lógica entre la lectura y lo que se vive.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: En un libro de cuentos, en cada cuento a veces cambia todo. En ese sentido, es menos de nuestro tiempo, si la gente no tiene tiempo para leer.

Ángeles Encinar: Hemos hablado al principio del auge del cuento. En 1980 se publican dos volúmenes para mí fundamentales en la trayectoria seguida por el cuento español: uno es de Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid*, y el segundo sería el de Cristina Fernández Cubas, *Mi hermana Elba*. A partir de ese momento, el cuento español sigue dos tendencias de las que hablamos los profesores, no tanto los cuentistas, la del realismo renovado, un realismo muy diferente al que se hacía en los cincuenta, y la tendencia fantástica. ¿Aceptáis estas dos trayectorias del cuento o no? Porque os voy a ser sincera, yo creo que lo fantástico, y creo que tú también estabas de acuerdo Juan Jacinto, no ha experimentado esa euforia que se aplicaba a la literatura española. He visto realismo, surrealismo, realismo esperpéntico…

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Es en el cuento donde más está lo fantástico. En la novela, hay menos. Está lo fantástico y también una tendencia surrealista. Un surrealismo moderado es visible y lo cultivan bastantes autores. Hay diversidad y sin problemas, bastantes tenemos ya con la etiqueta cuento.

Pablo Mazo: Es una tendencia no muy trabajada, pero hay un principio de teoría. En España existe una brecha entre lo denominado género y lo que normalmente no tiene ninguna etiqueta, aunque lo sea. No sé las causas históricas, pero parece que es muy difícil ocupar un lugar intentando hacer algo propio; una brecha que no existe en otras tradiciones.

Pilar Adón: Estaba pensando que lo tenéis muy complicado los antólogos, prologuistas y estudiosos en general, porque es muy difícil hablar de grupos. No creo que podamos hablar de una voz generacional o de si un escritor pertenece a este lugar y este otro autor, en cambio, pertenece a otro.

Estamos todos muy, muy dispersos y cada uno hace lo que realmente quiere.

Eloy Tizón: Pero eso es estupendo.

Todos: Sí, sí.

Ángeles Encinar: Hoy en día hay que hablar de multiplicidad, y además cada autor sois una isla, como bien dices. Cada uno escribe de una manera y me parece muy enriquecedor.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Más que nunca. Creo que las generaciones han desaparecido.

Cristina Cerrada: Eso es un arma de doble filo. Antes los escritores se reunían por la noche y se debatía.

Eloy Tizón: ¿Cuándo pasaba eso, Cristina? ¿La gente salía y se reunía a hablar de libros?

Elvira Navarro: Ahora hay muchos debates sobre libros en Facebook.

Óscar Esquivias: Y muchos talleres y grupos de lectura.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Creo que tiene que ver con la globalización. Ahora tenemos influencias de todos los sitios. Puedes leer a un ruso y ver una serie de televisión de cualquier lugar del mundo.

Óscar Esquivias: En el XIX iban a la ópera y luego leían *La dama de las camelias.*

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Sí, pero hoy en día la apertura es global.

Cristina Cerrada: Pero se reunían, ahora es todo a través de un ordenador.

Óscar Esquivias: Pero a través del ordenador también puedes hablar con la gente.

Elvira Navarro: Sí, ahora mismo por Facebook, por blogs, por Twitter, sabes qué están haciendo uno y otro, es decir,

posees toda la información; hay incluso demasiada información.

Cristina Cerrada: Sabes muchas cosas, pero no las entiendes, no las escuchas, es de otra manera. Yo, por ejemplo, tengo una tertulia con unas cuantas amigas que hablamos de lo que cada una está escribiendo, los argumentos, y es algo como mío porque lo veo según se va haciendo; aunque no hay parentesco entre nosotras.

Pilar Adón: Creo que a mí formar parte de un grupo cerrado me pondría nerviosa. Me pone nerviosa saber o que me hagan saber si formo parte o no de un grupo o de una tendencia. Hace poco, en un encuentro con otra escritora, ella me preguntaba muy preocupada: "¿Y tú cómo publicas estas cosas? ¿Cómo escribes así?" Y no lo preguntaba con mala fe, pero insistía: "¿No te sientes un poco aislada, sin formar parte de la posmodernidad?" Casi sentí miedo. Y le respondí que no. Que no me sentía nada aislada. No creo formar parte de ningún grupo ni de ninguna escuela, al menos de manera voluntaria.

Elvira Navarro: ¿No tienes a quién pasar tu manuscrito, es decir, gente de confianza?

Pilar Adón: No. Se lo dejo leer a mi editor, y hace años a mi agente, cuando tenía. Quizá actúe así por prevención o por recelo, pero, para decirlo claramente, que de repente me digan lo que se supone que hay que escribir y que pretendan meternos a todos en el mismo saco, y que nos digan que lo que se está haciendo es esto y esto, y que lo que se va a publicar va por esta línea y eso es lo que se va a seguir publicando y que, por tanto, más nos vale ir por ahí, es algo que me altera y no me interesa.

Elvira Navarro: También te lo puede decir gente de confianza.

Cristina Cerrada: Es como un barómetro, siempre lo ha habido.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: En cuanto a la clasificación por la que preguntabas, Ángeles, y respecto a lo que decía Pilar,

uno puede observar y decir: se está haciendo narrativa de terror, fantástica, es decir, hay gente que lo hace.

Ángeles Encinar: Sí, hubo un momento en que se dijo: por fin lo fantástico. En España la literatura era preferentemente realista y lo fantástico se había visto poco. Además, parecía que estaba mal no ser realista en los años cincuenta, o en los años sesenta, por razones sociales y políticas. Pero existía lo fantástico, estaban Álvaro Cunqueiro, Joan Perucho y muchos más, todos buenísimos escritores. Ahora bien, se los tenía algo ocultos. Y, de repente, en los años ochenta, se habla de pluralidad, multiplicidad, heterogeneidad, que me parece que ha enriquecido muchísimo al cuento, y llega un momento en que se dice que lo fantástico por fin está muy presente en la literatura española. Sin embargo, no lo veo tanto.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Es en comparación con lo que había antes.

Ángeles Encinar: José María Merino, en alguna reseña de antologías actuales, se refería a los pocos autores que han seguido lo fantástico.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Sí, pero date cuenta que Merino comenta en el prólogo de su obra, entre otras cosas, que él cuando empezó a escribir estaba acomplejado por hacer fantástico, y la gente le decía que por qué no hacía algo serio [se parece a lo que le decían a Pilar de la posmodernidad]. Él aún siguió así, pero con algunos complejos. Hoy no pasa eso, al menos ya no tienes ese complejo y haces lo que quieres, hay muchas corrientes. Es verdad que luego hay subgrupos que, como dice Pablo, nacen desde el *fandom* y es algo más sociológico que otra cosa.

Pablo Mazo: Me parece que hay un hueco en español para otras perspectivas, además de autores como José María Merino, Cristina Fernández Cubas, Juan Pedro Aparicio…

Ángeles Encinar: Un dato interesante, que he comprobado al preparar la antología de *Cuento español actual (1992-2012)*, es

que los cuentistas más jóvenes hacéis referencia a nombres españoles. Porque ya sabemos todos la importante influencia de Cortázar, Borges, y luego de Carver, Cheever, Alice Munro, o Tobias Wolff, pero muchos habláis también de Ignacio Aldecoa, José María Merino, Cristina Fernández Cubas, incluso los más jóvenes, de Eloy Tizón, Hipólito G. Navarro, etc. Me parece muy importante, porque hubo un momento en que existía cierto complejo a fijarse en la propia tradición, a dar referencias españolas, se valoraba mucho más la literatura extranjera.

Eloy Tizón: Creo que no ha habido lo de matar al padre, o yo por lo menos no lo he notado respecto a los mayores ni los más jóvenes con respecto a mí. Valoro muchísimo la obra de Zúñiga, y le conozco y admiro; y también admiro a escritores más jóvenes, no noto que haya esa agresividad.

Elvira Navarro: Creo que esa necesidad de matar al padre se da cuando el padre es castrador y devorador, pero no ha existido ese peso en la literatura española.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Borges, claro.

Elvira Navarro: Sí, Borges, o sea, una figura tan referencial que lo tienes que matar.

Eloy Tizón: Cela, podría tener ese papel.

Elvira Navarro: Yo creo que no lo tiene.

Óscar Esquivias: A veces, para evitar problemas por los olvidos o las susceptibilidades, los escritores evitan citar a sus contemporáneos o compatriotas cuando hablan de sus referentes. A mí siempre me ha interesado lo que se escribe en nuestro idioma. La lengua es nuestra herramienta y me parece imprescindible conocer la tradición de la que vienes y aprender de ella. Todos los autores que has mencionado son importantes, y en concreto Ana María Matute es fundamental si hablamos del género fantástico y de cómo se puede trascender el realismo más chato. Matute y el resto de los autores que has citado son además unos maestros en el manejo del castellano. De ellos, con independencia del

género literario que practiquen, se puede aprender muchísimo sobre cómo utilizar nuestro idioma de una forma expresiva, poética, rica, certera.

Eloy Tizón: Ahí también hay que incluir, que no hemos hablado mucho de ello, no sé entre vosotros que sois más jóvenes, lo que fue el descubrimiento de Cortázar, Borges, Onetti, Rulfo. Nos enseñaron un camino de cosas que se pueden hacer, que no sabíamos que se podían hacer, fueron en unos años el germen, más incluso que los autores españoles, al margen de los casos que hemos citado.

Óscar Esquivias: Quizá con ellos toda una generación aprendió a leer libros de cuentos, que, misteriosamente, siempre han estado fuera de los programas educativos.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Ahí está el problema, en la escuela, lo que nos han hecho leer de niños, la literatura española que nos hacían leer la rechazabas, por eso leímos con tantas ganas a los latinoamericanos.

Óscar Esquivias: Los primeros libros de cuentos "adultos" que leí fueron de Borges y Cortázar.

Pilar Adón: Es como una etapa, ¿no? Al margen de que se sea más joven o más adulto, siempre se pasa por esa etapa. En la vida de todo lector siempre aparece el momento en el que se llega a estos autores.

Eloy Tizón: Es encontrar el momento perfecto, porque luego igual te distancias un poco de ellos, y les pones más reparos, pero si los lees en el momento adecuado…

Pablo Mazo: Para ser sincero, en mis cursos del colegio no llegábamos a lo actual, eso me ha hecho tener muchísimo interés por los autores posteriores a los sesenta, porque me parecían mucho más interesantes que, por ejemplo, leer *San Manuel Bueno, mártir*.

Ángeles Encinar: Os hago una última pregunta relacionada con la importancia de lo audiovisual. En una serie de autores actuales, el cine está muy presente en su narrativa. Por

ejemplo, en Cristina Grande, la referencia cinematográfica es fundamental en todos sus volúmenes de cuentos. ¿Cómo lo veis vosotros? ¿También hay influencia en vuestra obra?

Eloy Tizón: Para mí, absoluta. Para mí el cine es otra influencia, es educación sentimental más que cultural. En un plano más evidente, o en un plano más subterráneo, pero está.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Dentro de unos años se notará también la influencia de las nuevas series de televisión. Es una época de series de televisión muy arriesgadas y esto probablemente también se refleje.

Eloy Tizón: Pero fíjate, un inciso, desde el punto de vista narrativo no creo que las series de televisión estén aportando tanto, esta edad de oro que supuestamente vive, yo no soy un experto, pero tengo la sensación de que es un esquema bastante claro de planteamiento, nudo y desenlace, dejar la trama para el capítulo siguiente… Recursos del folletín.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Hay de todo. También hay de eso, pero hay series que sí están rompiendo esquemas, hay mucho humor, algunas mezclan formatos. Pablo también sigue algunas series, como yo. ¿Qué opinas?

Pablo Mazo: Es la narrativa popular de toda la vida. ¿A qué series te refieres?

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Solo dos ejemplos, muy simples: *The Walking Dead*, la serie está haciendo furor, pero ¿qué está haciendo esa serie que no hace el cine? Ha llevado lo fantástico, el muerto, al tratamiento hiperrealista. Y lo mantiene durante mucho más tiempo, se parece más esa serie a una novela que a una película. Creo que hay un cambio narrativo en ella. Por decirte otra, también muy sencilla en el fondo: *Medium*. En cada capítulo se da una vuelta al planteamiento inicial, en uno se puede incluir comic, porque tiene hijas que están viendo dibujos animados, y en otro se incluye un tratamiento totalmente distinto, donde las normas narrativas son otras y los personajes

cambian de cara porque ella tiene visiones, etc.; cada capítulo genera sus propias normas y esto me parece novedoso. Además, comparas series y las hay desde las más amables hasta las más incómodas. Si pensamos en *Breaking Bad* o en *The Wire,* de nuevo están contando de forma distinta. *Los Soprano*, que es de mafiosos, no te cuenta la historia de la mafia como podía hacerlo *El padrino*, no. Estamos dentro de la familia y vemos el problema que tiene con su hija adolescente.

Eloy Tizón: En *El padrino* había mucho de eso.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Sí, lo había. Estaba apuntado.

Eloy Tizón: A veces se nos intenta vender como rupturas narrativas algo que ya está en el cine. Entonces lo que hay, a veces, es desconocimiento. Es una impresión.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Puedo estar de acuerdo contigo, pero a un nivel global, si vamos punto por punto, probablemente siempre va a haber algo anterior, pero también va a haber algo en literatura previo al cine, y si lo hacemos al revés también, porque todo se influye mutuamente. Pero es verdad que hay muchas series de televisión haciendo muchas cosas distintas.

Pilar Adón: ¿Crees que esto va a influir en la literatura a nivel formal?

Pablo Mazo: Es muy interesante la relación con algunas lecturas, cuando recuerdo algunos libros de mi adolescencia que sigo leyendo, me permite ver una relación particular. Pongamos, por ejemplo, un personaje que tiene un gran trabajo sobre él, una cantidad de guionistas que han decidido explotar este o aquel perfil, las relaciones, la ausencia de padre… Una novela, aunque tenga mil páginas…

Eloy Tizón: Yo no diría tanto.

Pablo Mazo: Eso requiere cierta extensión, que la televisión sí lo consigue.

Cristina Cerrada: Hubo una ruptura brutal hace unos años por la HBO, el cine fue muy importante.

Pilar Adón: Por ejemplo sucedió con el cine de Coppola. Las películas de la generación de los 70.

Cristina Cerrada: Hay nuevas reglas en lo audiovisual, renovar elementos, reelaboraciones. Sí se crea influencia.

Juan Jacinto Muñoz Rengel: Ahora hay influencias por todos los lados. Y una fuente de influencias muy grande es esa, todo el mundo lo comenta.

Cristina Cerrada: Todo el mundo de distintos medios y ambientes, un público amplio.

Pilar Adón: ¿Pero luego todo eso permea nuestra literatura? No sé.

Elvira Navarro: La influencia es siempre sutil.

Nota bibliográfica sobre los escritores

Pilar Adón (Madrid, 1971). Ha publicado los libros de relatos *El mes más cruel* (2010), por el que ha sido nombrada Nuevo Talento Fnac, y *Viajes Inocentes* (2005, Premio Ojo Crítico de Narrativa), así como las novelas *Las hijas de Sara* (2003), considerada una de las diez mejores obras de ese año, y *El hombre de espaldas* (1999, Premio Ópera Prima de Nuevos Narradores). Asimismo, es autora de los poemarios *Mente animal* (2014), *La hija del cazador* (2011), *De la mano iremos al bosque* (2010), *Con nubes y animales y fantasmas* (2006) y *Alimento* (2001).

Cristina Cerrada (Madrid, 1970). Es autora de los libros de cuentos *Noctámbulos* (2003, IV Premio Casa de América) y *Compañía* (2004, II Premio de Narrativa Caja Madrid); de las novelas *Calor de hogar S.A.* (2005, Premio de Novela

Ateneo Joven de Sevilla), *Alianzas duraderas* (2007), *La mujer calva* (2008, XIV Premio de Novela Lengua de Trapo) y *Anatomía de Caín* (2010); y de la novela corta *Cenicienta en Pensilvania* (2010, XLI Premio Internacional de Novela Corta Ciudad de Barbastro).

Óscar Esquivias (Burgos, 1972). Ha publicado los libros de cuentos *La marca de Creta* (2008, V Premio Setenil), *Fuegos artificiales* (2008), con fotografías de Asís G. Ayerbe, y *Pampanitos verdes* (2010, Premio La Tormenta en un Vaso). Es autor también de las novelas, *El suelo bendito* (2000, Premio Ateneo Joven de Sevilla), *Jerjes conquista el mar* (2001, Premio Arte Joven de la Comunidad de Madrid), y de la trilogía compuesta por *Inquietud en el Paraíso* (2005, Premio de la Crítica de Castilla y León), *La ciudad del Gran Rey* (2006) y *Viene la noche* (2007). Junto con el fotógrafo Asís G. Ayerbe, ha publicado el libro de artículos *La ciudad de plata* (2008) y *Secretos xxs* (2008).

Juan Jacinto Muñoz Rengel (Málaga, 1974) es autor de las novelas *El sueño del otro* (2013) y *El asesino hipocondríaco* (2012), del relato largo *PINK* (2012) y de los libros de cuentos *De mecánica y alquimia* (2009, Premio Ignotus) y *88 Mill Lane* (2006); y el volumen de microrrelatos *El libro de los pequeños milagros* (2013). Además, ha coordinado y prologado las antologías de *La realidad quebradiza. Antología de cuentos de José María Merino* (2012), *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual* (2009) y *Ficción Sur. Antología de cuentistas andaluces* (2008).

Elvira Navarro (Huelva, 1978). En el año 2004 ganó el Certamen de Jóvenes Creadores de Ayuntamiento de Madrid y, entre el 2005 y el 2008, disfrutó de una beca de creación en la Residencia de Estudiantes. Ha publicado un libro de cuentos: *La ciudad en invierno* (2007), distinguido como Nuevo Talento Fnac; y dos novelas: *La ciudad feliz* (2009, Premio Jaén y IV Premio Tormenta al mejor nuevo autor) y *La trabajadora* (2014). Fue incluida en la lista de los

22 mejores narradores en lengua española menores de 35 años de la revista *Granta*.

Eloy Tizón (Madrid, 1964). Su obra se compone de tres novelas: *La voz cantante* (2004), *Labia* (2001) y *Seda salvaje* (1995); y de tres libros de cuentos: *Técnicas de iluminación* (2013), *Parpadeos* (2006) y *Velocidad de los jardines* (1992). Este último está considerado un título de referencia que acumula numerosas distinciones: fue elegido por los críticos de *El País* como uno de los 100 libros españoles más interesantes de los últimos 25 años y por la revista *Quimera* como uno de los mejores libros de cuentos de toda la literatura española del siglo XX.

Achevé d'imprimer en mai 2015
Dépôt légal : mai 2015
ISBN : 978-2-36783-050-6
ISSN : 2265-0776
Imprimé en Espagne