



# ÚLTIMA NARRATIVA ESPAÑOLA

ACTAS CURSOS DE VERANO

TOLEDO 2003-2005

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

<http://www.uclm.es>

MARINA VILLALBA ÁLVAREZ  
ANTONIA GARCÍA SÁNCHEZ  
Coordinadoras

## NOTA PRELIMINAR

El ciclo sobre narrativa española actual comenzó el 7 de julio del año 2003 con el curso de verano *Mujeres y Literatura en Castilla-La Mancha*. Contamos con la presencia en aquella ocasión de Pilar Pedraza y Enriqueta Antolín, escritoras con entrañables vivencias en la ciudad de Toledo. La narrativa de Alicia Giménez Bartlett, Ángela Vallvey y Clara Sánchez, escritoras manchegas, fue analizada en las diversas sesiones tanto ponencias como mesas redondas.

En el año 2004 decidimos continuar con el género narrativo, considerando el éxito obtenido en el primer curso de verano. El título, *Última narrativa española* y fue Hilario J. Rodríguez, escritor de la última generación, quien inauguró el curso con la Ponencia "Hacerse nadie". Posteriormente, José Romera Castillo, Nuria Carrillo, Suso de Toro, Luisa Castro, Luis García Jambrina, Francisco Díaz de Castro y Carlos Castán profundizaron en la teoría y práctica de la narrativa actual. "El cuento en la década de los 90", "La narrativa a la busca de una función y de sentido", "La narrativa de Luisa Castro" fueron algunos de los títulos de las ponencias presentadas.

El análisis de la narración breve actual fue el objetivo del siguiente curso de verano, *Cuento y microcuento en el siglo XXI*, celebrado en el mes de julio del año 2004. Narradores e investigadores desarrollaron durante tres días aspectos destacados del cuento y microcuento en nuestra época. Andrés Neuman, Care Santos, Marina Mayoral, Ángeles Encinar, Epicteto Díaz fueron algunos de los ponentes invitados al curso. Dos mesas redondas, "Recepción del relato y microrrelato en nuestra sociedad", "Temas y Formas literarias en la narración breve actual", completaron la programación de las diversas actividades. Con esta última actividad decidimos cerrar el ciclo dedicado a la narrativa actual. En el futuro otros temas, sin olvidar el género narrativo, ocuparán nuestra atención. Como preámbulo, señalar que en el verano del año 2006, la literatura actual volverá a ser protagonista en el curso *Humor e Ironía en la creación literaria actual*. Además de la narrativa nos ocuparemos de la poesía y teatro.

<http://www.uclm.es/curve/2006>

Estas Actas recogen lo esencial de aquellos tres cursos del 2003 al 2005. La organización agradece a la revista digital, *La Bitbliblioteca*, su

colaboración.

Finalmente, como Directora de estos cursos, reitero mi agradecimiento a todos los investigadores y narradores que participaron en los cursos de verano de la Universidad de Castilla-La Mancha. Y especialmente, a las personas que han colaborado para que estas Actas se publicasen: Pilar Pedraza, J. Romera Castillo, Nuria Carrillo, Luis García Jambrina, Ángeles Encinar, Epicteto Díaz Navarro, Enriqueta Antolín e Hilario J. Rodríguez.

Marina Villalba Álvarez

# ESTUDIOS

## *Lo fantástico, más allá del género literario*

**Pilar Pedraza.**

*Escritora. Profesora Titular Universidad de Valencia*

Agradezco a la profesora Marina Villalba la oportunidad que me brinda de hablar de mi obra en el contexto de los cursos sobre narrativa española contemporánea, *Última narrativa española*, en Toledo, precisamente mi ciudad natal, de la que estoy ausente desde que era niña. Quisiera referirme a mi principal motivo de preocupación y de goce en el terreno de la escritura: lo fantástico, tanto en la ficción como en el ensayo.

Según Zvetan Todorov, la literatura *maravillosa* o *sobrenatural* supone la existencia de un mundo terrestre y otro superior espiritual, mientras que la literatura de lo *extraño*, es aquella para la que sólo existe un mundo, el real, en el que pueden ocurrir cosas difíciles de explicar pero no necesariamente maravillosas. Lo *fantástico* supone algo imposible de explicar en el mundo real, pero que sin embargo ha sucedido, o al menos el lector lo ha vivido como tal al identificarse con un personaje. Utilizando esta categoría estética se configura un género en sentido muy amplio, dotado de gran contenido latente, que permite la exploración de las estructuras subconscientes y el tratamiento de temas prohibidos por la censura exterior e interior.

Siempre ha habido una literatura tendente a acentuar lo fantástico sobre lo realista, pero los hitos más importantes han sido la novela gótica del siglo XVIII, el relato fantástico del XIX, el relato expresionista, la literatura moderna del punto de vista, el surrealismo, el realismo mágico latinoamericano y la Nueva Carne del fin del siglo XX.

Curiosamente, el siglo XIX, el más inclinado al realismo, ha sido también el que ha producido la mayor cantidad y calidad de literatura fantástica, desde el prerromanticismo hasta el simbolismo. En el XX esta tendencia o género se diversificó y en gran parte se desvirtuó, pero produjo un excelente abanico de posibilidades y procedimientos, ligados sobre todo en la creación de mundos regidos por unas normas que podían ir más allá de lo que nos hacía ver la racionalidad burguesa realista. La literatura fantástica moderna utiliza la memoria más a fondo que la realista, pues su recuerdo no se limita a lo real, sino que abarca también otros mundos,

especialmente interiores, y la posibilidad de jugar creativamente con dos registros: lo objetivo y lo subjetivo, sin necesidad de justificarlos.

De mí puedo decirles que he escrito novelas ambientadas en el barroco y otras contemporáneas, todas más o menos fantásticas, pero creo que no pertenecen estrictamente a un género codificado. En ellas he empleado el método del extrañamiento y la reconstrucción de una falsa memoria, falsa a conciencia, hecha de literatura y sensaciones ardientes casi impersonales. No es un camino cómodo ni da resultados que contenten a grandes auditorios, pero no conozco otro. Por otra parte, los materiales de su memoria provienen en gran medida de los libros que leí cuando era adolescente, casi una niña, y sobre todo de encuentros felices con tesoros generalmente ocultos en los pliegues de la cultura.

En mi primera novela, *Las joyas de la serpiente* (Tusquets, 1984), ambientada en el siglo XVII, utilicé tramas y personajes fantásticos de tradición romántica para trazar un itinerario iniciático que ha resultado muy del gusto de los adolescentes, aunque no está escrita para ellos en especial. Quizá les atrae la crueldad y el despliegue de máquinas barrocas de carácter alucinatorio, que por cierto están ancladas en la tradición histórica sin que por ello la novela sea histórica. Esto se debe a que para la creación de la atmósfera, la ambientación y el mundo en el que se mueven los personajes utilicé materiales de mi Tesis doctoral de historia del arte, que versó sobre grandes celebraciones y fiestas religiosas del barroco valenciano, y cómo las celebraban los distintos estamentos e instituciones: la Nobleza, los gremios o la Universidad. Decía que no se trata de una novela histórica, sino más bien gótica, pero quizá la mezcla de ambos registros y el hecho de estar escrita por una joven como entonces era yo,

rebelde y amiga de las vanguardias –sigo siéndolo-, influyó para que mantenga ese especial atractivo para los jóvenes.

La segunda novela, *La fase del rubí* (Tusquets,1987), está situada en el siglo XVIII, entre un mundo barroco que muere y una modernidad que surge. Su protagonista, la sadiana Imperatrice, es un personaje entre italiano y castellano, libertino e indomable. Me gusta pensar que puede practicarse una pedagogía de la trasgresión y una educación sadiana, y esa es la filosofía que está en la base y que se desprende de este libro, en el que la asesina es amable y está cerca del lector porque habla en primera persona, mientras que el mundo exterior se narra de forma impersonal. Un joven realizador mallorquín, Antoni Aloy, y yo misma estamos empeñados en la tarea, probablemente difícil, de llevarla al cine.

La tercera novela de la serie “barroca” se titula *Las novias inmóviles* (Lumen, 1994) y puede situarse también en un tiempo fronterizo entre el Antiguo Régimen y la Ilustración. Su tema es el enfrentamiento de creador y criatura, y el deseo de muerte. De tradición “gótica”, da expresión a sentimientos modernos, como hicieron en su momento los maestros E.A. Poe y A. Bierce, a los que admiro arrebatadamente, en especial al primero. Ha sido publicada también por Valdemar en una antología de mis relatos titulada *Arcano trece* (2000), que recoge casi veinte años de trabajo en el campo de la narrativa breve de carácter fantástico.

Lo fantástico contemporáneo me interesa, pero me parece bastante difícil de cultivar porque nuestra sociedad no cree en lo sobrenatural ni tiene sentido de lo trascendente. Vivimos en un mundo muy angustioso, un mundo de virtualmente inmortales que un día descubren que tienen cáncer y no consiguen dar sentido a su vida ni a su muerte; un mundo de

trasplantes, reproducción asistida, prótesis prodigiosas e ingeniería genética. Pero la muerte está ahí, y la locura, y la pasión. Por eso es factible un arte fantástico, un arte de la nueva carne. He escrito bastante sobre este mundo curioso, desde dos puntos de vista: el ensayo, y la ficción. En este sentido destacaría un ensayo sobre el cine del realizador canadiense David Cronenberg (*La Nueva Carne*, Valdemar, 2002), que es quien mejor ha formulado las grandes inquietudes sobre el cuerpo en relación con la tecnología de la comunicación y con la medicina, y dos obras de ficción: la novela *La pequeña Pasión* (Tusquets, 1984) y *Piel de sátiro* (Valdemar, 1998), en la que añado un ingrediente más: la parafernalia cotidiana de la política, que conozco de cerca por avatares de mi biografía.

Más de quince años explicando arte griego en la Universidad, varios viajes a Grecia y cierto conocimiento de las fuentes clásicas, están en la base de mi última novela: *La perra de Alejandría* (Valdemar, 2003), en la que sigo el camino de la fantasía y de la crueldad como métodos de conocimiento y de disfrute, aunque pueda parecer una novela histórica sobre la cristianización del mundo helenístico.

Dentro de los temas propios o afines al arte fantástico me interesan las ciudades con alma (Toledo, Praga, Turín), las casas extrañas (Malpertuis), los muertos, los monstruos, los animales y las metamorfosis. Más que los muertos, los que transitan por la frontera entre la vida y la muerte, los que vuelven o los que intentan marcharse y no lo consiguen. En cuanto a los monstruos, todos lo somos. El monstruo es el otro y también alguien que está dentro de mí. El mal y sus metáforas me apasiona como autora y como lectora y espectadora (*Paisaje con reptiles*, Valdemar, 1997). Desde el punto de vista estético hay dos aspectos que me

interesan especialmente en la escritura: lo siniestro y la creación de atmósferas.

En nuestra cultura patriarcal, el otro es también la Mujer. Este es uno de los temas que me inquietan y una de las líneas de investigación en las que trato de orientarme. En este campo he escrito *Cat people de Tourneur* (La Nau, 2002), *La Bella, enigma y pesadilla* (Tusquets, 1991), sobre figuras mitológicas de lo femenino; y *Máquinas de Amar* (Valdemar, 1998), sobre la Mujer artificial, y un ensayo sobre la Mujer muerta, que lleva por título *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el arte*, Valdemar, 2004.

En España no hay una gran tradición de literatura fantástica, aunque sí ejemplos históricos singulares. Trabajar en este campo y soportar sus costes es duro para quien desee vivir de la literatura y tener éxito en ella. No es mi caso. Afortunadamente, la editorial Valdemar, con la que trabajo desde hace años, es especializada, prestigiosa y de calidad. Gracias en gran parte a su apoyo voy produciendo exclusivamente lo que me interesa y me gusta, procurando que mi actividad ensayística y narrativa no se distancien entre sí. No quisiera perder el norte de la coherencia y, en lo posible, el placer del texto.

## ***Algo más sobre el cuento en la década de los 90***

**José Romera Castillo**

***Catedrático UNED. Madrid. Director de SELITEN@T***

Es para mí una gran satisfacción participar en estos *Cursos de verano*

*2004 de la Universidad de Castilla La Mancha, sobre la Última narrativa española*, bajo la dirección de mi querida amiga y colega Marina Villalba -a quien agradezco su invitación- y ocuparme de uno de los temas que ocupan mis ámbitos de investigación, el cuento a finales del siglo XX.

Como es bien sabido, el género narrativo de la cuentística, aunque ha tenido en todos los tiempos, desde el origen de la humanidad, una recia presencia en las vidas de los hombres y en su espacio cultural, sin embargo, históricamente, su desarrollo ha sido menos floreciente que el de sus hermanas mayores la novela y la novela corta en el ámbito literario. Pese a ello, es cierto también que últimamente el cuento ha florecido con inusitada fuerza, tanto en lo concerniente a la creación como a la atención crítica que ha merecido.

Partiendo de esta base, mis reflexiones se centrarán en lo que más a mano tengo y mejor conozco, ciñéndome a una selección -todo lo limitada que se quiera- de lo que en estos últimos años se ha avanzado en España -con algunas referencias (pocas) a Hispanoamérica- en el terreno de la creación, la teoría y análisis literarios sobre esta modalidad de escritura que florece con fuerza, como han puesto de manifiesto diversos estados de la cuestión recientes, referidos especialmente al cuento literario -sobre el que recaerá exclusivamente nuestra atención- en los últimos años del pasado siglo XX. Para acotar más el ámbito, señalaré que en este trabajo no tendré en cuenta, por limitaciones editoriales, ni el microrrelato que goza, asimismo, de una gran pujanza entre nosotros, ni las numerosas traducciones de cuentos que desde diversas lenguas se han vertido al español.

## 1.- Una selección bibliográfica

Como señalaba anteriormente, el cultivo del cuento en la literatura española actual goza de un esplendor inusitado<sup>1</sup>. Nunca, en España, se había producido tanta cantidad y calidad de relatos breves como a finales del pasado siglo XX e inicios del nuevo. Asimismo, como es obvio, paralelamente a tan recia producción se ha producido un fuerte interés por su estudio. Por ello, empezaré trayendo a colación unos pocos estudios que, desde mi punto de vista, son muy significativos dentro del panorama de la investigación sobre la cuentística en el país de Cervantes, con el fin de refrescar la memoria, en algunos casos, y ofrecer nueva información, en otros. Ni que decir tiene que, por razones de espacio, en esta selección me referiré exclusivamente a una serie de libros, dejando a un lado, en general, artículos -sólo traeré a colación unos pocos-, trabajos recogidos en volúmenes, prólogos a libros y antologías, así como tampoco tendré en cuenta los volúmenes publicados en estos últimos años sobre la obra cuentística de un autor determinado de diferentes periodos de la literatura española<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Fernando Valls, "El renacimiento del cuento en España (1975-1990)", *Lucanor* 6 (1991), págs. 27-42; Juan José Millás, "Lo que cuenta el cuento. El auge del relato breve", *El País*, 1 de noviembre (1987), págs. 21-22; Medardo Fraile, "¿El resurgir del cuento?", *Ínsula* 512-513 (1989), pág. 10, etc.

<sup>2</sup> Como por ejemplo los de Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900* (Zaragoza: Universidad, 1992); Rolf Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista* (Madrid: Gredos, 1989); Brigitte Leguen, *Estructuras narrativas en los cuentos de Alarcón* (Madrid: UNED, 1988); José Luis Martín Nogales, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa* (Madrid: Cátedra, 1984); Epicteto Díaz Navarro, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet* (Madrid: Editorial Complutense, 1992); Antonio Candau, *La obra narrativa de José María Merino* (León: Diputación Provincial, 1992); Francisco J. Higuero, *La memoria del narrador. La narrativa breve de Jiménez Lozano* (Valladolid: Ámbito, 1993), etc.

### **1.1.- Para empezar...**

Al referirse a la teoría moderna del cuento literario en España - dejando a un lado los estudios sobre narrativa en general en los que se hace alusión a esta tipología de escritura y a lo que los escritores postulan sobre ella<sup>3</sup>- es de obligado cumplimiento hacer mención a los pasos dados por Mariano Baquero Goyanes, quien tras haber realizado su tesis de doctorado sobre el cuento español del siglo XIX<sup>4</sup>, se interesó por la teoría de los géneros narrativos y publicó, en Argentina, dos breves epítomes sobre *Qué es la novela*<sup>5</sup> y *Qué es el cuento*<sup>6</sup>, en la misma colección en la que, unos años antes, Enrique Anderson Imbert publicara *El cuento español*<sup>7</sup>. Podemos decir, pues, que el breve ensayo de Baquero sería una piedra angular en el inicio del interés teórico en España por esta modalidad de escritura. Afortunadamente poseemos una nueva edición de *Qué el cuento*<sup>8</sup>, con un esclarecedor prólogo de Francisco Javier Díez de Revenga, realizado desde la óptica del método del *perspectivismo*, claro antecedente de los estudios más formalistas y semióticos.

A los trabajos de Baquero Goyanes le han seguido otros muchos - sobre los que ahora no puedo detenerme en su totalidad- como puede

---

<sup>3</sup> Cf. Santos Alonso, "Poética del cuento. Los escritores actuales meditan sobre el género", *Lucanor* 6 (1991), págs. 43-54; José M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, "Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento", en Carmen Becerra *et alii* (eds.), *Asedios ó conto* (Vigo: Universidade, 1999, págs. 37-48), etc.

<sup>4</sup> *El cuento español en el siglo XIX* (Madrid: CSIC, 1949). Una puesta al día de los trabajos de Mariano Baquero Goyanes sobre el cuento la ha realizado su hija, Ana Baquero, bajo el título de *El cuento español: del Romanticismo al realismo* (Madrid: CSIC, 1992).

<sup>5</sup> Buenos Aires: Columba, 1961; con otras dos ediciones en 1966 y 1975.

<sup>6</sup> Buenos Aires: Columba, 1967; con otra edición en 1974.

<sup>7</sup> Buenos Aires: Columba, 1959; con otras ediciones en Buenos Aires: Marymar, 1979 y Barcelona: Ariel, 1992, 1996.

<sup>8</sup> Murcia: Universidad, 1988.

verse en diversos estados de la cuestión<sup>9</sup>. Ahí están los volúmenes, entre otros, de Eduardo Tijeras, *Últimos rumbos del cuento español*<sup>10</sup>; Erna Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*<sup>11</sup>; Juan Paredes Núñez, *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*<sup>12</sup>; José Luis González, *Papeles sobre el cuento español*<sup>13</sup>; Jorge Ferrer-Vidal, *Confesiones de un escritor de cuentos*<sup>14</sup> y otros más que se podrían citar, además de los que traeré a colación después<sup>15</sup>.

---

<sup>9</sup> Cf. por ejemplo -además del libro de Nuria Carrillo y las Actas del [SELITEN@T](mailto:SELITEN@T), a los que me referiré después- los trabajos de Catharina V. de Vallejo, "El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana", *Lucanor* 1 (1988), págs. 47-60; Fernando Valls, "El cuento español actual. Bibliografía", *Lucanor* 6 (1991), págs. 93-97; José Romera Castillo, "Panorama del análisis semiótico del cuento en España", en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento* (Bern: Peter Lang, 1995, págs. 103-124) y "El cuento", en su obra, *Enseñanza de la Lengua y la Literatura* (Madrid: UNED, 1996, págs. 167-184); Genara Pulido Tirado, "La teoría del cuento en la España de los años noventa. Un balance", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 1993, págs. 561-577), etc.

<sup>10</sup> Buenos Aires: Columba, 1969.

<sup>11</sup> Madrid: Editora Nacional, 1973.

<sup>12</sup> Granada: Universidad, 1986.

<sup>13</sup> Pamplona: Hierbaola, 1992.

<sup>14</sup> Pamplona: Hierbaola, 1993.

<sup>15</sup> Sobre el cuento hispanoamericano -fuera del alcance de este trabajo- conviene recordar -además de las teorizaciones de eminentes escritores, practicantes del género, como, por ejemplo, las del dominicano Juan Bosch, *Teoría del cuento* (Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 1967) o Julio Cortázar, *La casilla de los Morelli* (Barcelona: Tusquets, 1988, 4ª. edº., compilación de Julio Ortega, especialmente los apartados: "Algunos aspectos del cuento", "Del cuento breve y sus alrededores"; además de "El cuentista", prólogo a la traducción de Edgar A. Poe, *Cuentos* (Madrid: Alianza, 1970)- los trabajos de Enrique Anderson Imbert, *El cuento español* (Barcelona: Ariel, 1996); Emilio Carilla, *El cuento fantástico* (Buenos Aires: Nova, 1968); Mario A. Lancelotti, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento* (Buenos Aires: Eudeba, 1974); Raúl Castagnino, *Cuento-artefacto y artificios del cuento* (Buenos Aires: Nova, 1977); Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos* (Madrid: Cupsa, 1978); Carmen de Mora Valcárcel, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar* (Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982); Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1985; con 2ª. edº. corregida y ampliada en Buenos Aires: Albero Vergara, 1993); Ana Rueda, *Relatos desde el vacío: un estudio crítico del cuento hispánico contemporáneo* (Vanderbilt University, University Microfilms International, 1985) – con versión impresa: *Relatos desde el vacío. Un nuevo espacio crítico para el cuento actual* (Madrid: Orígenes, 1992)-; Alfredo Pavón (ed.), *El cuento está en no creérselo* (Tuxtla Gutiérrez: Universidad

Las revistas también han impulsado la investigación sobre la cuentística. En primer lugar, quisiera destacar que, en España -además de la atención que diversas revistas de diferente cariz han dedicado al cuento-, se editaba, hasta no hace mucho, una extraordinaria publicación dedicada a esta modalidad de escritura. Me refiero a *Lucanor. Revista del cuento literario*. La publicación, patrocinada por la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra, se edita semestralmente en Pamplona, desde mayo de 1988, regida por José Luis González y José Luis Martín Nogales. La estructura de la revista se componía de dos secciones: “Creaciones”, en la que se editaban -como se indica en ella- “obras inéditas de autores que emplean el cuento como una de sus formas habituales de expresión”, con la pretensión de “ser un escaparate de las diversas tendencias y métodos narrativos de escritores actuales en la composición del cuento”; e “Investigación”, donde aparecen artículos y trabajos centrados en el cuento literario español<sup>16</sup> e hispanoamericano contemporáneo, esencialmente. La

---

Autónoma de Chiapas, 1986) y *Teoría y práctica del cuento. Encuentro Internacional 1987* (Morelia: Instituto Michoacano de Cultura, 1987); Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas* (Miami: Universal, 1989) y *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX* (Miami: Universal, 1992); Carmen Lugo Filippi, *Los cuentistas y el cuento* (San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991); Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas* (México: UNAM, 1993; 2ª. ed., 1995), *Teorías del cuento II: La escritura del cuento* (México: UNAM, 1995; 2ª. ed., 1996) y *Teorías del cuento III: Poéticas de la brevedad* (México: UNAM, 1996); Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (Caracas: Monte Ávila, 1997; 1ª. ed., 1993); Enrique Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica* (Madrid: Castalia, 1995); Eva Valcárcel (ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica* (A Coruña: Universidade, 1997); Patricio Gayalde Palacios, *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudios de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar* (Madrid: UNED, 2001); Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano* (México: Ediciones de Andrea, 1971), etc. Hay algunas revistas dedicadas a esta modalidad de escritura como, por ejemplo, la mexicana *El cuento*, dirigida por Edmundo Valdés, centrada en el estudio de crítica y teoría literaria del género. Un panorama bibliográfico al respecto puede verse en Daniel Balderston, *The Latinamerican Short Story an Annotated Guide to Anthologies and Criticism* (Nueva York: The Greenwood Press, 1992).

<sup>16</sup> Destacaré dos números monográficos: el nº. 6 (1991), sobre *El cuento en España 1975-1990* y el nº. 11 (1994), en el que se recogen las ponencias presentadas en el Grand Séminaire sobre *El cuento español contemporáneo*, celebrado en Neuchâtel (Suiza), en mayo de 1993, con trabajos

revista ha jugado un importantísimo papel en el desarrollo del interés por el estudio del cuento literario en España<sup>17</sup>. Otras revistas, sin estar dedicadas exclusivamente al género, han publicado números monográficos de gran interés sobre el cuento, como, por ejemplo, *Ínsula*<sup>18</sup>, *República de las Letras*<sup>19</sup>, *Nuevas Letras* (Almería)<sup>20</sup>, *Monteagudo* (Universidad de Murcia)<sup>21</sup>, etc.

### **1.2.- Últimos estudios (una selección)**

A continuación, haré una selección de una serie de investigaciones sobre el cuento, de diverso cariz, que han aparecido en España en los últimos años.

#### **1.2.1.- Sobre teoría e interpretación del cuento**

---

imprescindibles de José Luis Martín Nogales, "El cuento español actual. Autores y tendencias" (págs. 43-67); Irene Andres-Suárez, "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo" (págs. 69-82); Marco Kunz, "Cuentos sobre el cuento" (págs. 83-99); Luis López Molina, "*La abandonada en el Rastro* un relato ramoniano arquetípico" (págs. 101-127); Julio Peñate Rivero, "Cuento literario y teoría de la argumentación" (págs. 129-140) y Medardo Fraile, "Ochenta cuentos en busca de su autor" (págs. 141-156).

<sup>17</sup> Para más datos sobre la revista cf. Carlos Mata Induráin, "El cuento en Navarra en los años noventa", en José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001, págs. 91-102, especialmente las págs. 100-101).

<sup>18</sup> Cf. especialmente los números monográficos: el n.º. 495 (febrero, 1988), sobre *El estado de la cuestión. El cuento, I* -en el que se recoge una selección de ponencias del III Encuentro de escritores y críticos de las lenguas de España-, el n.º. 496 (marzo, 1988), sobre *El estado de la cuestión. El cuento, II* -coloquio- y el n.º. 568 (mayo, 1994), coordinado por Fernando Valls, sobre *El cuento español, hoy* -en el que conviene ver, muy especialmente, los trabajos de José Luis Martín Nogales, "La edición y difusión del cuento" y Nuria Carrillo, "La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993" (págs. 6-9 y 9-11, respectivamente)-.

<sup>19</sup> N.º. 22 (julio, 1988), sobre *La situación de las letras españolas. El cuento*.

<sup>20</sup> N.º. 8 (1988), sobre *El cuento hoy en España*", con el interesante artículo, entre otros, del escritor Fernando Quiñones, "Basta de cuentos" (págs. 66-67).

<sup>21</sup> N.º. 1 (1996), 3.º. época, bajo el lema *Del cuento a la novela corta*.

Quisiera destacar el volumen colectivo de gran interés de Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*<sup>22</sup>. Tras la "Presentación" de los editores (págs. 7-11), el libro está dividido en cuatro apartados. El primero, dedicado a "Estudios teóricos" (págs. 13-124), contiene los trabajos de Luis Beltrán Almería, "El cuento como género literario" (págs. 15-31); Peter Fröhlicher, "Modelos narrativos" (págs. 32-45); Julio Peñate Rivero, "El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación" (págs. 46-65); Elsa Dehennin, "En pro de una narratología estilística aplicada al cuento" (págs. 66-85); Irene Andres-Suárez, "El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines" (págs. 86-102) y José Romera Castillo, "Panorama del análisis semiótico del cuento en España" (págs. 103-124). El segundo, está dedicado a "El cuento español en el Siglo de Oro" (págs. 125-220), con trabajos de Georges Güntert, "Tipología narrativa y coherencia discursiva de las *Novelas Ejemplares*" (págs. 127-150); Aldo Ruffinato, "La ficción más allá de la muerte (Autor, lector y personaje como 'cibernautas' en la realidad virtual del *Persiles*)" (págs. 151-177); Maria Caterina Ruta, "Don Álvaro Tarfe entre Cervantes y Avellaneda" (págs. 178-190) y Pedro Ruiz Pérez, "La historicidad del discurso: el carácter oral del cuento no literario (Para la caracterización del relato breve en los siglos XVI y XVII)" (págs. 191-220). El tercero, se centra en "El cuento español: siglos XIX y XX" (págs. 221-417), con trabajos de Leonardo Romero Tobar, "Sobre la acogida del relato fantástico en la España romántica" (págs. 223-237); María-Paz Yáñez, "Los

---

<sup>22</sup> Berna: Peter Lang, 1995, págs. 103-124 (2ª. edº., 1996).

cuentos de *La gaviota*: punto de partida del discurso literario de Fernán Caballero" (págs. 238-262); Ángeles Ezama Gil, "Datos para una poética del cuento literario en la España de la Restauración: los prólogos de las colecciones. Otros escritos" (págs. 263-281); Rafael Rodríguez Marín, "Teoría de la lengua y práctica narrativa en los relatos breves de Clarín" (págs. 282-302); Alan Smith, "Un cuento de Galdós: ¿Dónde está mi cabeza?" (págs. 303-321); Túa Blesa, "La puerta giratoria. Sobre un cuento de Ana María Moix" (págs. 322-332); Milagros Cristóbal, "*La chica de abajo* de Carmen Martín Gaité" (págs. 333-357); Irene Andres-Suárez, "Medardo Fraile, maestro en el arte de la evocación" (págs. 358-375); Sibylla Laemmel Serrano Dolader, "Contar el poeta: *Oscuro dominio* de Juan Larrea. Narratividad del poema en prosa" (págs. 376-393) y Darío Villanueva, "Análisis narratológico de un relato enmarcado: *El camino de Quita-Y-Pon*" de Álvaro Cunqueiro" (págs. 394-417). Y el cuarto, sobre "El cuento hispanoamericano" (págs. 419-509), contiene las investigaciones de Jaime Alazraki, "Sobre el género literario de *El matadero*" (págs. 421-436); Pier Luigi Crovetto, "Strutture narrative e segni in *El matadero* di Esteban Echeverría" (págs. 437-459); Catharina V. de Vallejo, "El eje paradigmático como dominante del cuento hispanoamericano y su funcionamiento en *Rosa María* de Rafael Arévalo Martínez" (págs. 460-474); Giovanna Minardi, "La escritura delirante de Julio Ramón Ribeyro" (págs. 475-487) y José M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, "García Márquez y el estilo del cuento tradicional" (págs. 488-509).

He querido reseñar el contenido del libro porque le será muy útil al investigador, ya que, además del gran interés de los seis estudios primeros dedicados a la teoría y estado de la cuestión, en los análisis de los tres

restantes apartados se encuentran incrustadas unas reflexiones teóricas y bibliográficas dignas de ser tenidas muy en cuenta.

### *1.2.2.- Las Actas de un Congreso*

Del 8 al 11 de abril de 1997 se celebró el II Simposio de la Asociación Galega de Semiótica en la joven Universidade de Vigo (Galicia), con el fin de impulsar los estudios sobre la cuentística tanto en lengua española como gallega. Las aportaciones, expuestas en el evento de carácter internacional, fueron recogidas en el volumen de Carmen Becerra *et alii* (eds.), *Asedios ó conto*<sup>23</sup>. La obra, redactada tanto en una lengua como en la otra, está estructurada en dos partes (aunque no venga especificado tipográficamente). En la primera, destacan los trabajos de los especialistas invitados que tratan aspectos relacionados con la teoría del cuento, según se puede ver en las investigaciones de José M<sup>a</sup>. Paz Gago, “Un século asediando ó conto” (págs. 10-14); Gabriela Mora, “Alrededor del cuento hispanoamericano” (págs. 15-24); José Romera Castillo, “Algo más sobre la enseñanza del cuento” (págs. 25-35) y José María Pozuelo Yvancos, “Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento” (págs. 37-48). En la segunda, se recogen las comunicaciones expuestas en el Congreso, de carácter desigual, que se centran, fundamentalmente – además de alguna que otra teórica<sup>24</sup>– en la aplicación de pautas del marco teórico al análisis de cuentos escritos en español, gallego o inglés. El ramillete de trabajos, en conjunto, da muestra, una vez más, del creciente

---

<sup>23</sup> Vigo: Servicio de Publicacións de la Universidade, 1999.

<sup>24</sup> Especialmente las de Magdalena Aguinaga Alfonso, “Género y tipología del cuento literario” (págs. 49-56); José Manuel García Rey, “En torno al cuento” (págs. 233-238) y Antonio Cid, “Contar el cuento: la autorreferencialidad en el cuento español” (págs. 239-244).

interés que el estudio del cuento despierta en España.

### 1.2.3.- *El cuento en la década de los ochenta*

Sin duda alguna, el panorama más completo que traza los últimos rumbos por los que ha transitado nuestra modalidad de escritura en la penúltima década del siglo es el de Nuria Carrillo, *El cuento en la década de los ochenta*<sup>25</sup>. El libro, con un prólogo de Fernando Valls, “Nuevas cuentas del cuento” (págs. 9-12), se detiene en el análisis de los volúmenes de relatos breves y está estructurado en tres grandes direcciones: la sociológica (págs. 15-56), la poética (págs. 57-112) y la histórica (págs. 113-228). Como señala la autora, “la primera sitúa al texto en su contexto, tratando de delimitar los pros y los contras del tan mentado auge del cuento<sup>26</sup>; con la segunda, he pretendido poner sobre la mesa problemas vigentes y sugerencias que con más propiedad habrá de revisar la Narratología<sup>27</sup>; la tercera, clasifica un corpus variado<sup>28</sup> al que, con el

---

<sup>25</sup> Madrid / Burgos: F.I.D.E.S.C.U. / Universidad de Burgos, 1997.

<sup>26</sup> Con dos apartados: uno, primero, en el que se realiza un “Primer acercamiento: una sociedad y una literatura en cambio” (págs. 15-23) y otro, segundo, sobre “El cuento, ¿un género en auge?” (págs. 23-56), con varios epígrafes: “Motivos para el escepticismo” (págs. 23-36) -en donde se estudia “La posición de la crítica” (págs. 23-28), “El cauce editorial: ¿la cenicienta de nuestras letras?” (págs. 28-32) y “¿Un potencial lector a la altura de las circunstancias?” (págs. 33-36)-, “Entre la euforia y la moderación. Algunos motivos para el optimismo” (págs. 36-56) -en donde se analiza “La expectativa lectora” (págs. 36-40) y “Los medios de difusión” (págs. 40-56)-.

<sup>27</sup> De gran interés desde el punto de vista teórico al tratar sobre “Los difíciles límites del cuento moderno” (págs. 57-60), “Un género sin nombre” (págs. 61-67) y “La poética de los cuentistas de los 80 en relación con el estado de la cuestión en la crítica hispánica” (págs. 67-112) -en donde la autora hace “Algunas puntualizaciones” sobre “Las dimensiones: un dato no meramente externo” (págs. 67-72), “Otras peculiaridades genéricas” (págs. 72-84), “Las propiedades del contenido” (págs. 85-95), “Sobre los finales” (págs. 95-101), “Su relación con otros géneros” (págs. 101-107) y “El polimorfismo del cuento español de los 80” (págs. 107-112)-.

<sup>28</sup> En las siguientes ramificaciones: “Los cuentos fantásticos” (págs. 113-168) –a través de una “Introducción” (págs. 113-119), “La ficción inverosímil” (págs. 119-162) y “La ficción verosímil” (págs. 162-168)-; “Los cuentos realistas” (págs. 169-213) y “La estilización de la realidad” (págs. 213-228).

planteamiento de este trabajo, resultaría imposible estudiar minuciosamente en su diversidad”. “Además -sigue señalando la estudiosa-, en el marco de la eclosión del género narrativo, el cuento de los 80 diversifica sus posibilidades temáticas y formales, en una pluralidad de tendencias y estilos consecuencia tanto de una nueva sensibilidad literaria que afecta por igual a contenidos y expresión, como de la multiplicidad generacional de los escritores que lo cultivaron” (págs. 13-14). Finalmente, la cuarta parte del libro está constituida por un “Apéndice” (págs. 229-259) de gran interés, en el que el investigador interesado puede encontrar, además de la “Bibliografía citada” en el volumen (págs. 238-254) -una relación de libros, artículos y prólogos muy completa sobre el tema-, una recopilación bibliográfica de “Colecciones de cuentos” (págs. 254-258) y “Antologías” (págs. 258-259). En suma, la obra de Nuria Carrillo se convierte así en una pieza fundamental dentro del tablero de estudio de la cuentística en España en la mencionada década, que coincide, más o menos, con la etapa de la transición política, tras la desaparición del franquismo, en la que España se renovó y se actualizó en tantos y tantos órdenes. A esta trayectoria diacrónica, se une la continuación panorámica que establecimos en las Actas del X Seminario Internacional de nuestro Centro de Investigación, a las que me referiré después, sobre el cuento en la década de los noventa.

## **2.- Investigaciones sobre el cuento en el SELITEN@T**

Dentro de los objetivos marcados en esta exposición, me referiré, en segundo lugar, al interés sobre el estudio y difusión del cuento que estamos llevando a cabo un equipo de trabajo. En el Centro de

Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), que dirijo, desde 1991, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)<sup>29</sup> de Madrid -cuyas actividades (reconstrucción de la vida escénica, escritura autobiográfica, literatura y teatro y su relación con las nuevas tecnologías, etc.) pueden verse en la página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T-> hemos dedicado atención a la cuentística, dentro de nuestro interés por la literatura actual, a través de diversas iniciativas.

### **2.1.- Actas de Congresos Internacionales**

Son varios y variados los Seminarios Internacionales que, anualmente y bajo mi dirección, hemos llevado a cabo<sup>30</sup>. Uno de ellos, el décimo, que se celebró en la UNED de Madrid, del 31 de mayo al 2 de junio de 2000, puede leerse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carballo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*<sup>31</sup>, con sesiones plenarias de

---

<sup>29</sup> Una amplia historia del Centro de Investigación, realizada por José Romera Castillo, puede verse en el n.º. 8 (1999), págs. 151-177.

También en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>.

<sup>30</sup> Cf. además las Actas de los otros Seminarios: José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura*, *Signa* 1 (1992), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994) y *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995); *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998) y *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000); *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996); *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2203)* (Madrid: Visor Libros, 2004) y *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005); así como *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997). Distribución: [visor-libros@visor-libros.com](mailto:visor-libros@visor-libros.com) y <http://www.visor-libros.com>.

<sup>31</sup> Con reseñas de Francisco E. Puertas Moya, en *Epos XVII* (2001), págs. 491-194; Irene Aragón González, en *Signa* 11 (2002), págs. 335-340; Olga Elwes Aguilar, en *Epos XVIII* (2002), págs. 558-560; Mercedes Carballo-Abengózar, en *Bulletin of Hispanic Studies* 80.2 (2003), págs. 282-283 y Felipe Díaz Pardo, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29.1 (2004), págs. 353-356. Las Actas se completan con los dos trabajos de los investigadores, pertenecientes a nuestro Centro de Investigación (expuestos en el Seminario Internacional), Felipe Díaz Pardo, "Reseñas de cuentos

Ángeles Encinar (Saint Louis University, Campus de Madrid), Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona), José Luis Martín Nogales (director de *Lucanor* y del Centro Asociado a la UNED de Navarra), Nuria Carrillo (Universidad de Burgos), Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza) -más la participación de la escritora Clara Sánchez- y cincuenta y tres comunicaciones<sup>32</sup>. Sobre el contenido de estas Actas volveré posteriormente.

## **2.2.- Revista Signa**

El Centro edita, anualmente, bajo la dirección del profesor José Romera, la revista *SIGNA* en dos formatos:

- a) Impreso (Madrid: Ediciones UNED)<sup>33</sup>.
- b) Electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>.

La revista (en los 13 números editados hasta el momento) ha publicado diversos artículos sobre el cuento<sup>34</sup>. En el nº 11 pueden leerse dos importantes trabajos -claro complemento de las Actas anteriormente citadas-, sobre las reseñas de cuentos aparecidas en dos importantes diarios madrileños de difusión nacional en la década de los noventa, realizadas por investigadores del Centro: Felipe Díaz Pardo, "Reseñas de

---

aparecidas en los diarios *ABC (ABC Cultural)* y *El País (Babelia)* 1991-1995" y Francisco Linares Valcárcel y Dolores Romero López, "Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC (ABC Cultural)* y *El País (Babelia)* 1996-1999", *Signa* 11 (2002), págs. 71-111 y 113-161, respectivamente (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).

<sup>32</sup> Sobre el contenido del volumen puede verse la amplia "Presentación" de José Romera, en *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001, págs. 9-30).

<sup>33</sup> Distribución: [revistas@marcialpons.es](mailto:revistas@marcialpons.es) y [libreria@adm.uned.es](mailto:libreria@adm.uned.es).

<sup>34</sup> Como, por ejemplo, el trabajo del teórico mexicano Lauro Zavala, "Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento", *Signa* 7 (1998), págs. 357-366 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).

cuentos aparecidas en los diarios *ABC (ABC Cultural)* y *El País (Babelia)* 1991-1995" y Francisco Linares Valcárcel y Dolores Romero López, "Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC (ABC Cultural)* y *El País (Babelia)* 1996-1999"<sup>35</sup>. Un conjunto bibliográfico que, sin duda, puede ser de gran ayuda para los interesados en el tema.

### **2.3.- Publicaciones del director**

Desde siempre he sentido una predilección por el género de la cuentística; de ahí que, además de promocionar su estudio, algunas de mis investigaciones han versado sobre esta modalidad de escritura<sup>36</sup>. Reseñaré algunas de ellas.

#### *2.3.1.-Prólogos*

En este apartado señalaré que, además del prólogo al libro de relatos, *Cuentos de la fascinación y el misterio cotidiano*<sup>37</sup>, de Felipe Serrano, he realizado tres prólogos a las X ediciones del *Premio Narración Breve "Universidad Nacional de Educación a Distancia"* -sobre el que añadiré algo

---

<sup>35</sup> En *Signa* 11 (2002), págs. 71-111 y 113-161, respectivamente. Trabajos que pueden verse en la página web: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>.

<sup>36</sup> Entre otras actividades relacionadas con esta modalidad de escritura, reseñaré que he impartido diversas conferencias: "Estructura del cuento popular y su adaptación literaria", en un *Seminario sobre el cuento*, celebrado en Madrid, en el Colegio Mayor "Isabel de España", del 4 al 6 de febrero de 1980; "Los cuentos de *Clarín*" (2 conferencias), en la Universidad de Deusto (Bilbao), el 28 de marzo de 1985; "Análisis semiótico del relato breve", en el Romanisches Seminar der Universität Kiel (Kiel, Alemania), el 14 de junio de 1988; "El cuento en la década de los noventa", en el Instituto Cervantes (Nueva York), el 17 de mayo de 2002; "Perspectivas del cuento literario", Departamento de Línguas e Culturas de la Universidade de Aveiro (Portugal), el 9 de octubre de 2002; "El cuento en los noventa", en Toledo, *Cursos de verano de la Universidad de Castilla-La Mancha*, el 12 de julio de 2004. Asimismo, he dirigido un Seminario sobre *El cuento en España*, en el Centro Asociado a la UNED de Lanzarote (Arrecife), del 22 de abril al 8 de mayo de 1999.

<sup>37</sup> Madrid: Libertarias / Prodhufi, 1992, págs. 9-11.

posteriormente-, recogidos en tres volúmenes<sup>38</sup>; así como hice en la “Presentación”, al volumen de las Actas de uno de nuestros Seminarios sobre el cuento -ya mencionadas- una síntesis del contenido del mismo<sup>39</sup>.

### 2.3.2.- Edición y estudios de piezas cuentísticas

Una atención especial ha recaído en la obra cumbre de uno de los autores de la literatura medieval española que mejor cultivó el género de la cuentística. Me refiero a Don Juan Manuel y a su obra *El Conde Lucanor*. Sobre ella publiqué tres trabajos, recopilados posteriormente en *Estudios sobre “El Conde Lucanor”*<sup>40</sup>, además de otros a los que me referiré después.

Pero ha sido la obra *El Patrañuelo*, del valenciano Joan Timoneda – un gran recopilador español de cuentos del siglo XVI-, la que ha merecido una pormenorizada investigación. Además de la edición crítica de la mencionada reunión de las veintidós patrañas<sup>41</sup>, la recopilación de diversos trabajos en mi libro *En torno a “El Patrañuelo”*<sup>42</sup>, han sido numerosos trabajos dedicados al estudio de algunas de las narraciones breves que articulan el volumen<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> “El ingenio las engendró...” I y II Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia” (Madrid: UNED, 1992, págs. 5-7); “... Las parió mi pluma...” III, IV y V Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia” (Madrid: UNED, 1995, págs. 7-9) y “... Y van creciendo...” VI, VII, VIII y IX Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia” (Madrid: UNED, 1999, págs. 9-18).

<sup>39</sup> José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001, págs. 9-30).

<sup>40</sup> Madrid: UNED, 1980.

<sup>41</sup> Cf. José Romera Castillo, edición de *El Patrañuelo*, de Joan Timoneda (Madrid: Cátedra, 1986, 2ª. edº. corregida y aumentada; *Letras Hispánicas*, nº. 94).

<sup>42</sup> Madrid: UNED, 1983.

<sup>43</sup> Incluidos en José Romera Castillo, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, 1ª. reimpresión, julio de 1999, págs. 327-502 ).

Asimismo, desde la perspectiva semiótica, he analizado dos cuentos de Leopoldo Alas: "Espacio y tiempo, elementos connotadores, en *El dúo de la tos de Clarín*"<sup>44</sup> y "Análisis semiótico de un cuento de *Clarín: El viejo y la niña*"<sup>45</sup>.

### 2.3.3.- Sobre el marco teórico semiótico

Indicaré que sobre propuestas metodológicas para el comentario de textos del cuento, desde la perspectiva de la semiótica, además de lo reseñado en mis estados de la cuestión -a los que me referiré después-, traeré a colación el modelo que desde esta modalidad crítica he realizado en varios trabajos. El primero, en "Teoría y técnica del análisis narrativo", en el volumen colectivo de Jenaro Talens, José Romera *et alii*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*<sup>46</sup>, en donde, además del modelo de análisis, se examina el cuento de Ignacio Viar, *Caperucita azul*, una versión actualizada del tradicional relato; el segundo, en "Juan Timoneda: Cómo comentar un texto en prosa: la estructura de un relato"<sup>47</sup> -sobre la patraña segunda-; y el tercero en "Cómo comentar hoy un texto literario" y "Práctica de comentario de textos: Análisis del ejemplo VII de *El Conde Lucanor*", en

---

<sup>44</sup> En *Letras de Deusto* 32 (1985), págs. 199-206 (nº. extraordinario sobre '*Clarín. Centenario de "La Regenta"*').

<sup>45</sup> En *Clarín y "La Regenta" en su tiempo* (Actas del Simposio Internacional, celebrado en Oviedo, del 26 al 30 de noviembre de 1984) (Oviedo: Universidad / Ayuntamiento / Consejería de Cultura, 1987, págs. 897-910). Incluido en mi libro, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, págs. 152-172).

<sup>46</sup> Madrid: Cátedra, 1978, págs. 111-152 (con varias reediciones: 5ª edº., 1995; 6ª edº., 1999).

<sup>47</sup> En José Rico Verdú (ed.), *Comentario de textos literarios* (Madrid: UNED, 1980, 2ª. reimpresión en 2002, págs. 67-83).

mi obra, *Didáctica de la Lengua y la Literatura*<sup>48</sup>, en donde se analiza el citado relato de don Juan Manuel. Trabajos que, desde el punto de vista didáctico, se complementan con mi participación en la sesión plenaria del *II Simposio da Asociación Galega de Semiótica*, "Algo más sobre la enseñanza del cuento"<sup>49</sup>, sobre el tema monográfico *Asedios ó conto*, celebrado del 8 al 11 de abril de 1997, en la Universidade de Vigo, al que me he referido anteriormente.

#### *2.3.4.- Un estado de la cuestión sobre el cuento en España*

Como estudioso de la semiótica he realizado diversos estados de la cuestión sobre su cultivo en España, como puede verse en mis dos volúmenes, *Semiótica literaria y teatral en España*<sup>50</sup> y *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*<sup>51</sup>, en los que se pueden encontrar referencias a los estudios realizados sobre el cuento, desde esta perspectiva metodológica. Pero ha sido en un trabajo monográfico en el que he tenido la oportunidad de ocuparme del "Panorama del análisis semiótico del cuento en España", aparecido en el volumen de gran interés de Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*<sup>52</sup>, citado anteriormente. La organización del panorama queda establecida del modo siguiente: primeramente, me refiero a los estudios que se han

---

<sup>48</sup> Madrid: Playor, 1992, 8ª. edº., págs. 160-172 y 173-190, respectivamente.

<sup>49</sup> Publicado en Carmen Becerra *et alii* (eds.), *Asedios ó conto* (Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade, 1999, págs. 25-35).

<sup>50</sup> Kassel: Reichenberger, 1988.

<sup>51</sup> Madrid: UNED, 1998, págs. 281-305 y 442-481.

<sup>52</sup> Berna: Peter Lang, 1995, págs. 103-124 (2ª. edº., 1996); con una versión ampliada en mi libro, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, págs. 281-305).

realizado sobre aspectos teóricos del mismo; en segundo lugar, a los análisis sobre la cuentística de la literatura española, siguiendo un orden cronológico (desde la Edad Media a nuestros días); después, me centro en las investigaciones efectuadas sobre nuestra literatura hermana -la iberoamericana-; sigo con otras literaturas foráneas; paso a continuación a examinar los estudios sobre la cuentística popular y folclórica; para terminar con unos apuntes sobre la enseñanza del cuento desde esta perspectiva metodológica. Como podrá comprobar el interesado lector, estamos ante una nómina abundante de estudios sobre el cuento (de diversa calidad, como es obvio) en España que, unida a lo que se ha investigado en otros ámbitos geográficos, constituye un corpus de referencia obligada en el espacio de la semiótica universal<sup>53</sup>.

#### ***2.4.- Grupo de Investigación***

En el seno del Centro, bajo la dirección y coordinación de José Romera Castillo, trabaja un grupo de investigadores sobre el cuento. Además de las publicaciones y trabajos mencionados, se han llevado a cabo dos Memorias de Investigación, bajo la dirección de José Romera Castillo: *El cuento en 'El País' (1976-1980)*, de Felipe Díaz Pardo (defendida en la

---

<sup>53</sup> Estado de la cuestión que he ampliado en otro posterior, "El cuento", en mi libro, *Enseñanza de la Lengua y la Literatura (Propuestas metodológicas y bibliográficas)* (Madrid: UNED, 1996, 1999 reimpresión, págs. 166-184), en el que la selecta (para no indigestar) pero abundante bibliografía que el estado de la cuestión agavilla, está estructurada en tres partes: en la primera, "Fundamentos básicos" (págs. 167-174), se traen a colación los estados de la cuestión, los estudios teóricos (producidos en España e Iberoamérica, sobre la cuentística escrita en español, y las traducciones al español de la teoría) y un manojito de textos de lectura (una serie de antologías de cuentos del siglo XX); en la segunda, "Didáctica del cuento" (págs. 174-177), se recogen propuestas metodológicas, colecciones para trabajar en clase y cuentos de cine; y en la tercera (págs. 177-184), se reseña una nómina bibliográfica (selecta) de los estudios más importantes dedicados estrictamente a la enseñanza de la cuentística, así como una selección de antologías de narraciones breves para ser utilizadas en la clase.

UNED, en octubre de 1991) y *La narración oral: aspectos y características de su renacimiento en la España actual (1992-2004)*, de Marina Sanfilippo (defendida en la UNED, en septiembre de 2004), que pronto se convertirán en tesis de doctorado.

## **2.5.- Premio de Relato Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia”**

Por iniciativa mía -bajo mi coordinación- se han convocado premios de creación literaria (narración breve y poesía<sup>54</sup>), así como teatral, patrocinados por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, desde mi función como Decano de la Facultad de Filología y director del Centro de Investigación, partiendo de la base de que la Universidad, además de impartir las enseñanzas regladas literarias -en nuestro caso- tiene la necesidad y la obligación de fomentar la creación artística. Para ello, la UNED, anualmente y desde 1990, convoca un premio de cuentos.

Hasta el momento se han realizado catorce convocatorias y se han publicado diversos volúmenes. Los tres primeros -cuyo título se basa en el célebre enunciado de Cervantes sobre sus *Novelas ejemplares*-, con prólogo de quien esto suscribe, recogen los relatos breves ganadores y finalistas de las distintas convocatorias: a) “*El ingenio las engendró...*” I y II Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia” (Madrid: UNED, 1992); b) “*... Las parió mi pluma...*” III, IV y V

---

<sup>54</sup> Dentro del panorama de los certámenes poéticos españoles, el *Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*, ocupa un lugar muy destacado. Desde 1994 se inició una segunda etapa del mismo, al ser copatrocinado por la Ciudad Autónoma de Melilla y la UNED. Además de haber sido miembro de los jurados de diferentes años, desde el citado año, la colección de Poesía *Rusadir* -que acoge a los poemarios premiados- inició también una segunda etapa, bajo mi dirección, editada por la prestigiosa editorial poética Visor Libros, con un valor añadido: el libro impreso va acompañado de un Disco Compacto (CD) con la grabación oral del poemario por el poeta ganador.

*Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia”* (Madrid: UNED, 1995) y c) “...Y van creciendo...” VI, VII, VIII y IX *Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia”* (Madrid: UNED, 1999)<sup>55</sup>. En total, en los tres primeros volúmenes aparecen publicadas cuarenta y nueve narraciones breves, que corresponden a cuarenta y seis autores, ya que algunos de ellos repiten (de Ángel González Quesada aparecen tres y de María Jesús Fariña dos). Posteriormente han aparecido otros volúmenes: a) *X Premio UNED de Narración Breve 1999. “Ranas” de Jesús Jiménez Domínguez... y otros relatos premiados* (Madrid: UNED, 2001), otorgado por un jurado compuesto por José M. Caballero Bonald, Eduardo Mendicutti, Ángeles Caso, Miguel Á. Perez Priego y José Romera Castillo; b) *XI Premio UNED de Narración Breve 2000. “Sin prisa” de Paula Izquierdo... y otros relatos premiados* (Madrid: UNED, 2001), según la decisión del jurado, compuesto por Ana María Matute, Josefina Aldecoa, Miguel Munárriz, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo; c) *XII Premio UNED de Narración Breve 2001. “Monólogo del Café Sport” de Enrique Vila-Matas... y otros autores premiados* (Madrid: UNED, 2002), otorgado por un jurado compuesto por Luis Mateo Díez, Rosa Regás, Juan González,

---

<sup>55</sup> En el prólogo de José Romera Castillo (págs. 9-18) a este tercer volumen se hace un balance de las nueve ediciones del Premio. En la composición de los diferentes jurados siempre se ha tenido en cuenta que estuviesen representados diversos estamentos de la sociedad cultural española. Así, miembros de la Real Academia Española: Manuel Alvar (III) -entonces Director de la RAE-, Gregorio Salvador (IV), Carlos Bousoño (V), Emilio Lledó (VI) y Domingo Ynduráin (IX); escritores: Antonio Hernández (I), Luis Antonio de Villena (II), Clara Janés (II), Javier Satué (III), José María Álvarez (IV), Marina Mayoral (V), Almudena Grandes (VI), Antonio Prieto (VII), Clara Sánchez (VII), Luis Alberto de Cuenca (VIII) -director de la Biblioteca Nacional- y José María Merino (IX); críticos y periodistas (algunos de ellos también escritores): Rafael Conte (I), Mariano Antolín (II), Blanca Berasátegui (III), Javier Alfaya (IV), Manuel Hidalgo (V), Juan Cruz (VI), Miguel García-Posada (VII), Laura Freixas (VIII), Juan Carlos Laviana (VIII) y Carmen Rigalt (IX); así como el editor, Jesús García Sánchez -*Chus Visor*- (I). En todas estas convocatorias han sido miembros del jurado, en representación de la UNED, Miguel Ángel Pérez Priego y José Romera Castillo (que actuó como Secretario o Vocal), catedráticos de Literatura Española.

José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo; d) *XIII Premio de Narración Breve 2002. "Sorda, pero ruidosa" de Enrique de Hériz... y otros autores premiados* (Madrid: UNED, 2003), otorgado por un jurado compuesto por Carmen Iglesias, Carme Riera, Ignacio Echevarría, Miguel Á. Pérez Priego y Francisco Gutiérrez Carbajo<sup>56</sup>; e) *XIV Premio UNED de Narración Breve 2003. "El nudo conyugal" de Fernando Conde Parrado... y otros autores premiados* (Madrid: UNED, 2004), fallado por un jurado formado por Francisco Rico, Manuel Rodríguez Rivero, José Romera Castillo, M. Á. Pérez Priego y F. Gutiérrez Carbajo. El *XV Premio de Narración Breve 'UNED'* (2004) lo otorgó un jurado compuesto por Luis Mateo Díez, Javier Goñi, José Romera Castillo, M. Á. Pérez Priego y F. Gutiérrez Carbajo (en prensa).

Me interesa destacar que el premio -con diversas ramificaciones temáticas y estilísticas- ha sido ganado por escritores consagrados, como es el caso de Enrique Vila-Matas (XII), Juana Salabert (IX) o Paula Izquierdo (XI); en otras ocasiones, los premiados habían participado, con anterioridad -salvo contadas excepciones-, en diversos certámenes y habían incursionado también en el género de la narrativa y poesía, sobre todo; o son aficionados que dan sus primeros pasos en el terreno del cuento. Algunos de los que obtuvieron algún accésit -como Juan Manuel de Prada, con "Invitación al banquete"; Eloy Tizón, con "Villa Borghese" -incluido en su libro, *La velocidad de los jardines*<sup>57</sup>, etc.- triunfarían con el tiempo en el ámbito de la literatura.

En síntesis -he de decirlo-, constituye para mí una gran satisfacción,

---

<sup>56</sup> Los volúmenes de los premios X-XIII llevan prólogo de Francisco Gutiérrez Carbajo.

<sup>57</sup> Barcelona: Anagrama, 1992.

que la idea propuesta, en 1989, al equipo rectoral de entonces -mimada con esmero por los posteriores-, dentro del radio de acción de la Facultad de Filología y en el seno del SELITEN@T, haya tenido una trayectoria literaria, cuajada de granados frutos. Trayectoria que, sin duda alguna, habrá que tener en cuenta también a la hora de estudiar el panorama del cuento actual en España<sup>58</sup>.

### **3.- Algunas notas sobre el cuento en España en los años noventa**

Con un propósito de síntesis, trataré en este apartado sobre algunos rasgos que ha generado el cuento escrito en España en el final del siglo XX y principios del XXI. Para ello, me centraré en algunos aspectos -no todos- plasmados en el volumen de José Romera Castillo y Francisco Gutierrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*<sup>59</sup> que, como he citado anteriormente, recoge las sesiones plenarias y las cincuenta y tres comunicaciones -tras previa selección- del X Seminario Internacional de nuestro Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Aunque el lector interesado puede encontrar una pormenorizada guía de lectura del volumen en la "Presentación" de José Romera Castillo (págs. 9-30), reseñaré, a continuación, una breve relación de los trabajos que lo articulan.

---

<sup>58</sup> Para más datos sobre este Premio, pueden verse -además del "Prólogo" de José Romera Castillo en el volumen tercero (1999), ya citado- el estudio del miembro del equipo del SELITEN@T, Francisco Ernesto Puertas Moya, "El Premio de Relato Breve UNED: diez años de historia(s)" (especialmente) y las referencias que hace del mismo Nuria Carrillo Martín, "Las antologías del cuento español en los noventa", en José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001, págs. 103-114 y 51, respectivamente).

<sup>59</sup> Madrid: Visor Libros, 2001.

### **3.1.- Síntesis de las Actas**

La obra se estructura en dos grandes apartados. El primero, “Sobre el cuento” (págs. 31-635), se haya fraccionado en diferentes secciones: sobre el cuento (en) español (estudios panorámicos, mujeres y cuentos, análisis de autores y obras y cuentos de cine y cine de cuentos), relatos breves en diversas lenguas y aspectos teóricos; y el segundo, “Sobre el microrrelato” (págs. 637-742), se divide, a su vez, en varios apartados: Panoramas y análisis de obras, así como aspectos teóricos. Vayamos por partes.

Por lo que respecta a la primera parte, dedicada al cuento (págs. 31-635), el investigador podrá encontrar estudios agrupados bajo diversos rótulos. El primero de ellos versa “Sobre el cuento (en) español” (págs. 33-127) y está dividido en cuatro epígrafes:

“Estudios panorámicos” (págs. 33-127) consta de siete interesantes trabajos. Los tres primeros, constituyen un panorama de la cuentística en la España de los noventa, a través de las aportaciones de José Luis Martín Nogales (UNED de Navarra y director de *Lucanor*), "Tendencias del cuento español de los años noventa" (págs. 35-45), quien realiza un atinado estado de la cuestión de esta modalidad de escritura en el contexto literario de fin de siglo y las diversas tendencias que imperan en su seno, estableciendo que el cuento, en este periodo, se caracteriza por "la diversidad de fórmulas, técnicas, actitudes narrativas, temas y estilos". Por su parte, Nuria Carrillo (Universidad de León) -autora del excelente estudio, *El cuento literario español en la década de los 80*, ya citado-, en "Las antologías del cuento español en los noventa" (págs. 47-66), examina la función destacada que han representado las numerosas recopilaciones de cuentos, aparecidas en este periodo, con sus diversas modalidades, para

"contemplar el paisaje que dibuja actualmente el género, sus variedades y claroscuros". Y Antonio Domínguez Leiva (UNED), en "La violencia y lo macabro en la joven cuentística de los noventa" (págs. 67-78), estudia ambos temas en la estética juvenil (tan próxima al *realismo sucio*), pasando revista a las violencias neorrealistas y a la estética culturalista de la violencia que aparecen en las obras del género.

Dos investigaciones se centran en el examen de la cuentística en dos Comunidades Autónomas españolas. En el de M<sup>a</sup> Teresa Bermúdez Montes (Universidad Autónoma de Barcelona) y Xosé M<sup>a</sup> Dobarro Paz (Universidade da Coruña), "Tradición y actualidad del cuento gallego" (págs. 79-90), se realiza un estado de la cuestión del cultivo de esta modalidad de escritura en la última narrativa en gallego, que "se presenta rico, plural y abierto a la esperanza", a través de la convocatoria de diversos premios y la promoción del género por distintas editoriales. Y en el estudio de Carlos Mata Induráin (Universidad de Navarra), "El cuento en Navarra en los años noventa" (págs. 91-102), se traza un panorama del género en esta Comunidad Autónoma para "apreciar las novedades temáticas y formales que aportan los escritores navarros".

Sobre los galardones de cuentos que tanto proliferan en España en estos últimos años, Francisco Ernesto Puertas Moya (Grupo de Investigación del SELITEN@T), examina "El *Premio de Relato Breve UNED*: diez años de historia(s)" (págs. 103-114) -que amplía el estudio de José Romera Castillo, ya citado-; mientras que Pilar Vega Rodríguez (Universidad Complutense), en "Tipología de los cuentos publicados en *Blanco y Negro*: la década de los noventa" (págs. 115-127), estudia el repertorio de esta modalidad narrativa, aparecido en el semanario de *ABC*,

que pone de manifiesto, de un lado, las variadas tendencias y estilos, a través de diversos textos de diferentes autores, y de otro, la labor de impulso de la prensa en el auge del género.

El segundo epígrafe, dedicado a “Mujeres y cuentos” (págs. 129-217), consta de otros siete trabajos, realizados desde diversas perspectivas. Ángeles Encinar Félix (Saint Louis University, Campus de Madrid), en “Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias” (págs. 129-149), hace un exhaustivo estado de la cuestión tanto de las escritoras como sobre la variedad de corrientes cultivadas en la década, con una interesante relación bibliográfica de las antologías y volúmenes de cuentos de autoras españolas, publicados desde 1990 a 1999; ampliación que realiza Alicia Redondo Goicoechea (Universidad Complutense), en su trabajo “Para un catálogo de las escritoras españolas de cuentos en castellano en los años noventa” (págs. 151-166). Nuria Pérez García (Grupo de Investigación del [SELITEN@T](mailto:SELITEN@T)), en “Cuentistas españolas de los noventa en Italia: las traducciones” (págs. 167-176), estudia esta modalidad narrativa, dentro del creciente interés que la literatura española despierta en el país hermano. Mercedes Alcalá Galán (Universidad de Wisconsin-Madison), en “Mujeres ante el espejo. Cuentos de escritoras españolas sobre madres e hijas” (págs. 177-186), analiza dos relatos breves (de Almudena Grandes y Carmen Martín Gaité), incluidos en la antología de Laura Freixas (ed.), *Madres e hijas*<sup>60</sup>. Los restantes trabajos se detienen en el análisis de obras de diferentes escritoras: Bettina Pacheco Oropeza (Universidad de los Andes, Venezuela), estudia “Las imágenes del cuerpo

---

<sup>60</sup> Barcelona: Anagrama, 1996.

en *Modelos de mujer*<sup>61</sup>, de Almudena Grandes" (págs. 187-195); Francisco Javier Higuero (Wayne State University), analiza las "Segmentariedades desterritorializadas en *Mujeres solas*<sup>62</sup>, de Adelaida García Morales" (págs. 197-206) y Carolina Fernández Rodríguez (Universidad de Oviedo), en "El cuento de hadas como germen de la novela finisecular: *Red Shoes* (1998) y *La reina de las nieves* (1994)" (págs. 207-217), examina el paralelo germen cuentístico de las novelas de la australiana Carmel Bird y de la española Carmen Martín Gaité.

Como continuación de estos últimos trabajos, el tercer epígrafe de este apartado lo componen catorce investigaciones dedicadas al "Análisis de autores y obras" (págs. 219-413). Diez de ellas examinan, desde diversas perspectivas, diversos relatos de diferentes escritores españoles<sup>63</sup> y otras

---

<sup>61</sup> Barcelona: Tusquest, 1996.

<sup>62</sup> Barcelona: Plaza & Janés, 1996.

<sup>63</sup> Cf. Asunción Castro Díez (Universidad de Castilla-La Mancha), "La escritura autorreflexiva de Bernardo Atxaga / Joseba Irazu" (págs. 219-228); Noemí Montetes Mairal (Universidad de Barcelona), "Juan Bonilla, el que enciende la luz" (págs. 229-241); Ángel-Raimundo Fernández (Universidad de Navarra), "Un ciclo de cuentos para *La ruina del cielo*, de Luis Mateo Díez" (págs. 243-256) y Alicia Molero de la Iglesia (Grupo de Investigación del SELITEN@T), "El narrador psicológico de Javier Marías" (págs. 257-266). Tres trabajos se dedican a la cuentística de José María Merino: José Luis Charcán Palacios (Universidad de León), "Temas y modelos clásicos de la literatura fantástica en los cuentos de José María Merino" (págs. 267-276); Natalia Álvarez Méndez (Universidad de León), "Simbología espacial en *El viajero perdido*, de José María Merino" (págs. 277-285) y José Manuel Trabado Cabado (Universidad de León), "La memoria hecha relato. Escritura especular y esquizofrenia narrativa en 'El hechizo de Iris', de José María Merino" (págs. 287-297). El resto de los trabajos se centran sobre otros autores y obras: Araceli Cañedo (Universidad de Zurich), "Una estructura existencial y metaliteraria en 'Las aguas del olvido', de A. Muñoz Molina" (págs. 299-309); Fidel López Criado (Universidad de A Coruña), "Criptograma, criptomnesia y mythos en *Camino de Etiopía*, de José Luis Olaizola" (págs. 311-323); Eduardo A. Salas Romo (Universidad de Jaén), "La razón narrativa de Antonio Pereira (notas a propósito de *Las ciudades de Poniente*)" (págs. 325-332); Alfredo Martínez Expósito (University of Queensland, Australia), "La cuentística del Álvaro Pombo" (págs. 333-345); Emilia Ochando Madrigal (Grupo de Investigación del SELITEN@T), "El humor y la sátira en *El silencio del patinador*, de Juan Manuel de Prada" (págs. 347-353); Francisco Vicente Gómez (Universidad de Murcia), "Entre la memoria y los objetos. Itinerarios del cuento hispánico: Manuel Rivas" (págs. 355-365) y Eduardo Martínez Rico (Universidad Complutense), "Francisco Umbral, teoría y práctica del cuento: *Historias de amor y Viagra*" (págs. 367-375).

cuatro versan sobre textos de escritores iberoamericanos<sup>64</sup>.

El cuarto epígrafe, dedicado a “Cuentos de cine y cine de cuentos” (págs. 415-463), se compone de tres investigaciones sobre las relaciones del cuento con el cine (temas y técnicas filmicas como soporte de narraciones cortas, guión y textos literarios), así como de la plasmación cinematográfica de algunos cuentos<sup>65</sup>.

La segunda sección de esta primera parte, compuesta por siete trabajos, versa “Sobre cuentos en diferentes lenguas” (págs. 465-544). Dos de ellos se centran en la cuentística de dos literaturas muy poco conocidas, en general, en España: Antònia Canilles (Universitat de València) y Vibha Maurya (University of Delhi), "El susurro de los confabuladores (Sobre el cuento indio actual)" (págs. 467-479) e Inma Pérez Rocha, "El cuento en la literatura checa de la década de los noventa: de la clandestinidad a la oficialidad" (págs. 481-491). Cuatro investigaciones examinan cuentos

---

<sup>64</sup> Los tres primeros se centran en el estudio de tres autores y obras: la nouvelle "*Taratuta*, de José Donoso: un arte de la paradoja" (págs. 377-385), la analiza Nadine Dejong (Université de Liège); "María dos prazeres": un cuento peregrino de Gabriel García Márquez" (págs. 387-396) lo examina Eva Morón Arroyo (Universidad de Granada) y "El proceso escritural en la cuentística de Orlando Chirinos" (págs. 397-403) lo estudia Rafael José Alfonzo (Universidad de los Andes, Venezuela) a través de diversos libros del escritor venezolano. Finalmente, Carmen Virginia Carrillo (Universidad de los Andes, Trujillo), en "Sobre el cuento venezolano en la década de los noventa" (págs. 405-413), examina cuatro obras de otros tantos escritores del país, como botones de muestra señeros.

<sup>65</sup> Cf. Francisco Gutiérrez Carbajo (Vicedirector del SELITEN@T), en "Antologías de cuentos de cine (década de los noventa)" (págs. 415-437), estudia tres recopilaciones de relatos breves que versan sobre aspectos cinematográficos: la de Rafael Utrera Macías (ed.), *De Baroja a Buñuel. Cuentos de cine* (Madrid: Libros Clan, 1999); y las dos antologías del cineasta José Luis Borau (ed.), *Cuentos de cine (Grandes narradores celebran el primer siglo del cine)* (Madrid: Alfaguara, 1996) y *Cuentos sin cámara* (Madrid: Alfaguara, 1999) -con textos de directores de cine: Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Jaime de Armiñán, José Luis Borau, Isabel Coixet, Fernando Fernán-Gómez, José Luis Garcí, Chus Gutiérrez, Manuel Gutiérrez Aragón, Alex de la Iglesia, Santiago Segura, Gonzalo Suárez, David Trueba y Rosa Vergés-. Otros dos trabajos versan sobre adaptaciones cinematográficas de relatos breves: Rosa Ana Martín Vega (I.E.S. de Arévalo), "Análisis textual de un cuento con varios cuentos: *La lengua de las mariposas*" (págs. 439-450) y Emilia Cortés Ibáñez (UNED, Albacete), "Relato y cine: *Mi nombre es Sombra*, de Gonzalo Suárez, y *Cachito*, de Pérez Reverte" (págs. 451-463).

escritos en diferentes lenguas románicas (portugués, italiano<sup>66</sup> y francés<sup>67</sup>). Quisiera destacar el trabajo de Teresa Hernández Fernández (UNED), quien, en "Un paradigma moderno para el cuento español: José Saramago" (págs. 493-506), tras examinar las constantes de la novelística del portugués, afincado en Lanzarote, se detiene en seis relatos (cinco de ellos, incluidos en *Casi un objeto*<sup>68</sup>, y el sexto, en una edición destinada a Centroamérica, *El cuento de la isla desconocida*, de 1998): "Silla", "Embargo", "Reflujo", "Cosas", "Centauro" y "Desquite", como muestra de la modernidad del cosmos literario del Premio Nobel. A la narración escrita en inglés se dedica el trabajo de María del C. Pérez Díez (Universidad de León), "Cuentos infantiles políticamente correctos: el género cuentístico en la Norteamérica finisecular" (págs. 535-544).

La tercera sección de la primera parte tiene un gran interés, ya que se centra en el estudio de algunos "Aspectos teóricos" (págs. 545-635) sobre el cuento. Destacan, en primer lugar, dos trabajos: el de Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza), "Pensar el cuento en los noventa" (págs. 547-560), en donde examina el intenso auge de la reflexión teórica sobre esta modalidad de escritura (una vez que el concepto género ha sido dinamitado), en tres direcciones: el eclecticismo, el escepticismo -síntomas de la crisis del pensamiento contemporáneo en las disciplinas humanísticas- y el teoricismo, postulando -como hicieron Cortázar e I.

---

<sup>66</sup> Cf. Flavia Cartoni (Universidad de Castilla-La Mancha), "Contar a ritmo de jazz: *Novecento*, de A. Baricco" (págs. 507-513).

<sup>67</sup> Cf. Esther Laso y León (Universidad de Alcalá), "El cuento regional francés en la década de los noventa: Thalie de Molènes" (págs. 515-522) y Ana I. Labra (Universidad de Alcalá), "El cuento recupera la voz. Un cuento de Desplechin en la clase de francés" (págs. 523-533).

<sup>68</sup> Madrid: Alfaguara, 1996.

Calvino- una teoría viva del cuento; y el de Genara Pulido Tirado (Universidad de Jaén), quien en "La teoría del cuento en la España de los años noventa. Un balance" (págs. 561-577) realiza un espléndido estado de la cuestión de los esfuerzos realizados por la crítica, en España, para conocer mejor lo que es y significa la cuentística en estos últimos años. Le siguen otras investigaciones de Antonio Garrido Domínguez (Universidad Complutense), sobre "Modelos de ficción en el cuento" (págs. 579-587); María del Carmen Ruiz de la Cierva (Universidad Autónoma de Madrid), sobre "El proceso de intensionalización en la estructura del cuento actual" (págs. 589-599); Kurt Spang (Universidad de Navarra), sobre "Aspectos genéricos del cuento epistolar" (págs. 601-607) y Margarita Iriarte López (Universidad de Navarra), sobre "¿Libros o ciclos de cuentos? Algunos casos recientes" (págs. 609-618). Finalmente, Eugenio Maqueda Cuenca (Universidad de Jaén) estudia el "Cuento frente a relato borgiano. Nociones teóricas" (págs. 619-625) y Francisco Abad (UNED) trata "Sobre 'contar', 'cuento' y 'novela'" (págs. 627-635).

La segunda parte del volumen, "Sobre el microrrelato" (págs. 637-742), está destinada al estudio de una modalidad de escritura que, en español, tiene una práctica muy esplendorosa en la actualidad. Esta parte está dividida en dos grandes apartados. En el primero, sobre "Panoramas y análisis de obras" (págs. 639-700), resaltaré, entre otras<sup>69</sup>, las que realizan Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona), en "La 'abundancia

---

<sup>69</sup> Dos investigaciones se centran en el análisis de un libro y de un microrrelato: las de José Ignacio González Hurtado (Universidad de Castilla-La Mancha), "*Las historias mínimas* de Javier Tomeo" (págs. 675-682) y Rita Catrina Imboden (Universidad de Zúrich), "'La esfinge' en *Misterios de las noches y los días*, de Juan Eduardo Zúñiga" (págs. 683-691). Finalmente, Concepción Bados Ciria (Universidad de Alcalá), en "Estado actual de la minificción latinoamericana: antologías más recientes" (págs. 693-700), examina una serie de recopilaciones publicadas en este periodo sobre esta modalidad de escritura en América.

justa': el microrrelato en España" (págs. 641-657), donde analiza los problemas de la denominación del género y su posible tradición literaria propia, tanto en la literatura universal como en la escrita en castellano (Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Juan Eduardo Cirlot, Max Aub, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Camilo José Cela, Gonzalo Suárez y José Ángel Valente; así como en la literatura hispanoamericana: Rubén Darío, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Juan José Arreola, etc.) y sus características específicas; e Irene Andres-Suárez (Universidad de Neuchâtel), en "Tendencias del microrrelato español" (págs. 659-673), establece tres grandes categorías en el género (los textos con predominio del elemento puramente narrativo, los microrrelatos metaliterarios -textos híbridos en los que se mezcla lo narrativo con lo especulativo o teórico- y los textos dramáticos, concebidos según técnicas teatrales), consignando, además, que los microrrelatos, dentro de la variedad de tendencias que se integran en su seno, pueden ser líricos, humorísticos, humorístico-fantásticos, etc. En el segundo apartado, tres investigaciones se centran en algunos "Aspectos teóricos" (págs. 701-742) del microrrelato, al relacionar esta modalidad de escritura con el poema en prosa<sup>70</sup>, la anécdota<sup>71</sup> y la fábula<sup>72</sup>.

En síntesis, el investigador interesado en la cuentística, tanto en su

---

<sup>70</sup> Cf. Carlos Jiménez Arribas (Grupo de Investigación del SELITEN@T), "Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo" (págs. 703-711).

<sup>71</sup> Cf. Pilar Tejero Alfageme (Universität Jena, Alemania), "Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?" (págs. 713-728).

<sup>72</sup> Cf. Enrique Turpin Avilés (Universidad Autónoma de Barcelona), "El género fábula en los noventa: inflexiones y propuestas" (págs. 729-742).

forma más extensa como brevísimas, tiene en este volumen un asidero importante por los análisis e informaciones que en el mismo se contienen y, además, por las muchas perspectivas que abre.

### ***3.2.- Algunos rasgos genéricos***

Sin ánimo de exhaustividad, a través de lo anteriormente reseñado, teniendo como base las Actas del Seminario Internacional del SELITEN@T -que acabo de describir-, podemos señalar algunas pautas de la situación del cuento en la España de la última década del siglo XX.

#### *3.2.1.- Algunas notas de sociología literaria*

Desde el punto de vista de la relación de la literatura, en general, con el mercado hay que tener en cuenta lo que apuntaba en nuestras Actas José Luis Martín Nogales (2001: 35-37)<sup>73</sup>. Según datos del ISBN, en 1998, se publicaron en España más de 60.000 volúmenes, de los que unos 10.000 correspondieron a los diversos géneros literarios. La novela fue la que se llevó el gato al agua. La poesía y el teatro quedan relegados a larga distancia. Otro tanto ocurre con el cuento -ocurría, ya que la situación está cambiando en los últimos años-. Para analizar el proceso, es preciso tener en cuenta unas circunstancias muy concretas: de un lado, los grandes grupos editoriales (Planeta, Santillana, Beterlsman, etc.), cuyo objetivo fundamental son las ganancias económicas, promocionan -porque venden- las colecciones de "relatos de un autor reconocido, que tiene ya unos lectores consolidados y, sobre todo, cuando reúnen recopilaciones

---

<sup>73</sup> Cf. además el trabajo de José Luis Martín Nogales, "La edición y la difusión del cuento", *Ínsula* 568 (1994), págs. 6-9.

antológicas" (las diacrónicas o historicistas, las de autor y las temáticas -de madres e hijas, de humor, de terror, de cine, etc.-); quedando las pequeñas editoriales (como Lengua de Trapo, Trieste, Valdemar, Huerga & Fierro, etc. más las regionales: Xordica de Zaragoza, Basarai de Vitoria, Aguaclara de Alicante, Olañeta de Palma de Mallorca, etc.) con los objetivos "de descubrir autores, de mantener abierto el cauce editorial para escritores desconocidos y de servir, en la mayoría de los casos, como medio editorial del cuento literario". Este hecho, un tanto negativo en el sentido de la difusión, ha generado factores positivos; lejos de la presión mercantilista el escritor de cuentos se ha visto "libre de la presión del mercado", al no estar obligado "a generar expectativas de comerciales", por lo que el cuento se ha convertido en la década en "un espacio de innovación y búsqueda, en un lugar de experimentación, en una mirada insólita, original y novedosa de la realidad" (Martín Nogales, 2001: 37).

El cuento, además, ha incentivado su creación y, sobre todo, su difusión gracias a la labor de las antologías, como ha visto muy bien en nuestras Actas Nuria Carrillo Martín (2001: 47-66)<sup>74</sup>. Frente a la edición restringida de colecciones de cuentos de autores -salvo las de escritores de reconocido nombre- las antologías panorámicas -siguiendo una moda de la década anterior-, a través de núcleos temáticos, constituyen "una atalaya

---

<sup>74</sup> Además de las que contienen microrrelatos -una tendencia cuántica y cualitativamente muy cultivada en la última década, de la que no podemos dar cuenta en este trabajo-, han sido de muy diverso cariz y matiz la publicadas en estos últimos años. Además de las que recopilan cuentos de autores reconocidos (Manuel Vicent, Juan Madrid, Javier Marías, Antonio Gala, Juan José Millás, Daniel Múgica, etc.) -que son muchas-, las antologías temáticas (cuentos metaliterarios, amorosos, intimistas y psicológicos, eróticos, fantásticos, humorísticos, criminales, policíacos, de terror, historicistas, de realismo urbano, de cine, de fútbol, de premios, etc.) han tenido un gran éxito de público, destacando las de temas femeninos, escritos fundamentalmente por mujeres, como muy bien pone de manifiesto la editada por Laura Freixas, *Madres e hijas* (Barcelona: Anagrama, 1996).

privilegiada para contemplar el paisaje que dibuja actualmente el género, sus variedades y claroscuros", teniendo en cuenta, además, que "han desempeñado el decisivo papel de intermediarias con el lector, han modelado la visión que el público tiene del último cuento español, le han mostrado su variedad de estilos y temas y, finalmente, han filtrado los autores que podrían ser sus protagonistas" (Carrillo, 2001: 47). Sirven, además, para recoger relatos breves de novelistas importantes que, en menor medida, han cultivado la escritura cuentística (como son los casos de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Antonio Gala, etc.). En consecuencia, en estos últimos años se ha incrementado la edición de antologías de cuentos, ya que, sobre todo, los grandes grupos y diversas editoriales<sup>75</sup> han encontrado en ellas un gran filón económico, como indicaba anteriormente (Martín Nogales, 2001: 37).

Otro punto de apoyo que ha contado el cuento en estos últimos años para incentivar la creación y, sobre todo, incrementar su difusión ha sido la prensa<sup>76</sup> y las revistas<sup>77</sup>. Numerosos medios escritos de comunicación

---

<sup>75</sup> Como, por ejemplo, Acento Editorial, Aguilar, Alfaguara, Alianza, Castalia, Debate, Edelsa / Edición 6, Editorial Popular, Grupo 16, Ollero & Ramos, Siruela, Valdemar, etc. (de Madrid); Anagrama, Edhasa, Emecé, Grijalbo, Lumen, Planeta, Tangará, Tusquets, etc. (de Barcelona); Mondadori (Madrid y Barcelona); Pre-Textos (Valencia); Hierbaola (Pamplona), etc.

<sup>76</sup> Nuria Carrillo (2001: 52) pone algunos ejemplos: *El País Semanal*, en 1994, "quiso celebrar el primer centenario de la muerte de Stevenson encargando a cinco narradores -Julio Llamazares, Juan José Millás, Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina y Arturo Pérez Reverte- un cuento que rindiera homenaje a *La isla del tesoro*; relatos publicados posteriormente bajo el título de *Cuentos de la isla del tesoro* (Madrid: Alfaguara, 1994). Asimismo, el mencionado periódico, en el mismo año, alrededor del tema de la ciudad, "seleccionó un ramillete de escritores familiares al lector - Almudena Grandes, Rosa Montero, Manuel Rivas, Bernardo Atxaga y Quim Monzó- para que escribieran cuentos, después reunidos en el volumen *Relatos urbanos* (Madrid: Alfaguara, 1994). Por su parte, el diario *El Mundo*, bajo el tema común "Un verano imborrable", invitó a una serie de autores a escribir relatos breves, luego seleccionados en la antología *Aquel verano* (Madrid: Espasa Calpe, 1996). Cf. además el trabajo, publicado en nuestras Actas, de Pilar Vega Rodríguez, "Tipología de los cuentos publicados en *Blanco y Negro*: la década de los noventa" (2001: 115-127).

han recurrido a incluir en sus números narraciones breves -muy especialmente en los meses de verano- de diferentes (y conocidos escritores, generalmente), con lo que, a la vez que incrementaban las ventas, contribuirían al desarrollo y expansión del género, demandado por numerosos receptores: "aunque podamos sospechar que interesa más el relumbrón de los autores que el género en sí mismo, el cuento se ve favorecido por la posibilidad de llegar a los miles de lectores de la prensa" (Carrillo, 2001: 52). En ocasiones, los cuentos, una vez publicados, no se volvieron a agavillar; pero en otras, se han recopilado en antologías que, también, han tenido gran éxito de público. Asimismo, las noticias y las reseñas, aparecidas en los medios de comunicación, han contribuido también a su auge<sup>78</sup>.

En el ámbito de la sociología de la literatura, esencialmente, se ha discutido bastante sobre la función y la importancia que han tenido -y tienen- los premios en el espacio<sup>79</sup> literario en general. Por lo que respecta a la cuentística -como señala en nuestras Actas Nuria Carrillo (2001: 49-51), a la que seguiremos en este epígrafe-, desde que en los años cincuenta

---

<sup>77</sup> Como, por ejemplo, la aparecida en el número 6 de la revista *Lucanor* (septiembre, 1991), donde se incluyen cuentos de narradores que publican su primer libro a partir de 1975 (Agustín Cerezales, Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, José Ferrer-Bermejo, José María Merino, José Antonio Millán, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, Javier Tomeo, Pedro Zarraluki y Juan Eduardo Zúñiga); una nómina que, desde la perspectiva de hoy, "recoge la flor y nata de la renovación del género en el último cuarto del siglo XX", según señala Nuria Carrillo en nuestras Actas.

<sup>78</sup> Sobre la recepción del cuento en Suplementos Culturales de diversos medios de comunicación de difusión nacional pueden verse los trabajos de los miembros de nuestro grupo de investigación del SELITEN@T, Felipe Díaz Pardo, "Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC* (*ABC Cultural*) y *El País* (*Babelia*) 1991-1995", así como Francisco Linares Valcárcel y Dolores Romero López, "Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC* (*ABC Cultural*) y *El País* (*Babelia*) 1996-1999", *Signa* 11 (2002), págs. 71-111 y 113-161, respectivamente. Trabajos que pueden verse también en la página web: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>

<sup>79</sup> El interesado puede consultar en Internet una página web con los premios disponibles en la siguiente dirección electrónica: <http://www.escritores.org>.

nacieran los "Premios de la Crítica", la masificación "en la oferta de premios ligados al cuento, se origina en los años sesenta, cuando ciudades, pueblos e instituciones como los ayuntamientos optaron por la vía pseudocultural como instrumento propagandístico. La oferta se intensificó en los años de la transición y hoy seguimos siendo testigos de su desmesurada proliferación al abrigo de instituciones públicas, empresas privadas, fundaciones o asociaciones". Por ejemplo, en la *Guía de concursos y premios literarios en España 1996/1997* -primera entrega- se recogían más de mil concursos (con una dotación de casi 1.000 millones de pesetas), correspondiendo 182 premios a la cuentística. En la cuarta entrega<sup>80</sup>, correspondiente a la convocatoria 2002-2003 se recogen más de 1.600 premios de todas las categorías (poesía, novela, relato, teatro, periodismo, comics, etc.), especificando, además, los premios aparecidos en la Red con sus direcciones electrónicas. Podemos señalar que, después de los premios dedicados a la poesía, son los de cuentos los que ocupan en este ámbito un espacio significativo<sup>81</sup>.

Los premios, en al ámbito literario actual, tanto en la cuentística como en las otras modalidades de escritura, tienen sus ventajas y sus inconvenientes. Por señalar algo al respecto -siguiendo a Carrillo-, los galardones impulsan el conocimiento y difusión del cuento al "estimular la creación y descubrir nuevos valores, tarea que debería resultar más

---

<sup>80</sup> Publicada en Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2002, 326 págs.

<sup>81</sup> Son muy abundantes los premios convocados por Entidades autonómicas, Ayuntamientos, Entidades -como la Red de Ferrocarriles Españoles, con el premio *Antonio Machado*, otorgado por RENFE desde 1976-, Universidades -como el de la Universidad Nacional de Educación a Distancia desde 1990, por iniciativa del profesor José Romera Castillo-, Organismos privados -como el *Premio NH de Relatos* que la cadena hotelera convoca desde 1996-, editoriales, la Escuela de Letras de Madrid-, etc.

llevadera en el caso del cuento, menos sometido que la novela a la esclavitud de la industria editorial, a la búsqueda prioritaria de consumidores". Pero en los premios de cuentos, no es oro todo lo que reluce: "En muchos casos -como sostiene Carrillo-, lejos de constituir un acicate para cultivarlo con esmero literario, han servido a intereses extraños a la literatura, fundamentalmente la propaganda de entes públicos y privados". Entidades que los utilizan, en ocasiones, como "autopromoción a bajo coste", eludiendo problemas de edición, distribución, etc. Pese a ello, es preciso resaltar la labor llevada a cabo por las antologías publicadas de ganadores y finalistas, como "única vía - aunque en muchos casos la distribución no deja de ser precaria-, para que el concurso tenga una proyección pública y lectores y críticos conozcan y juzguen la valía literaria de sus participantes".

### *3.2.2.- Algunos rasgos genéricos*

El cuento hay que situarlo, en primer lugar, según mi modo de ver, en las circunstancias generales que ha vivido y está viviendo la literatura a finales del siglo XX y comienzos del nuevo siglo. Me refiero a una de las características que los teóricos han visto en la llamada posmodernidad. No queda nada puro, ortodoxo, sino que la mixtura, la fusión, lo heterogéneo impera por doquier. Las fronteras de los géneros literarios han saltado por los aires, sus espacios -como los de la Comunidad Europea- se han visto anulados: lo narrativo se ha impregnado de lo lírico, éste de aquél y así sucesivamente.

Esta manifestación se pone de manifiesto en diferentes aspectos. Señalaré, entre otros, dos. El primero se refiere a la mixtura que se

produce en el interior del propio cuento. Es cierto, como señala en nuestras Actas Martín Nogales (2001: 43), que "el pensamiento del fin de siglo se ha caracterizado por la disgregación y por la dispersión; los escritores han sido testigos del derrumbamiento de teorías filosóficas, sociales y estéticas que parecían inamovibles; las certezas han quedado desplazadas por una etapa de incertidumbre histórica; la visión de un mundo cerrado y coherente se ha roto", por lo que éstos intentan "recomponer los vidrios rotos de ese paisaje. Y en ese propósito de indagar a través de la literatura en una realidad difusa, el cuento se ha mostrado como un cauce apropiado para recoger los fragmentos dispersos de un mundo escindido. Precisamente porque el cuento se basa en la captación de lo fragmentario, porque es la radiografía de un aspecto parcial de la realidad, el reconocimiento de un detalle que pueda ser revelador". Aspecto que se muestra muy evidente especialmente en los cuentos fantásticos y en los intimistas.

El segundo aspecto al que me referiré reside en el apareamiento, en el cruce, entre novela y cuento que se da en diversas manifestaciones literarias actuales, como es el caso de Luis Mateo Díez, estudiado en nuestras Actas<sup>82</sup>. "La historia del cuento español contemporáneo es la historia de la diversidad" -como señala Martín Nogales (2001: 38)-, de lo heterogéneo, en diferentes aspectos: tanto en el género cuentístico en sí mismo (diversidad de temas, registros narrativos y estilo) como con sus

---

<sup>82</sup> Cf. el trabajo de Ángel-Raimundo Fernández (Universidad de Navarra), "Un ciclo de cuentos para *La ruina del cielo*, de Luis Mateo Díez" (págs. 243-256), en nuestras Actas. Los ejemplos se podrían multiplicar: *La gran novela de Barcelona* (Barcelona: Anagrama, 1998), de Sergio Pàmies, "cruza la frontera entre cuento y novela, para formar un mosaico con las vidas cotidianas de unos personajes doloridos, que están tratados con una frialdad objetiva" (Martín Nogales, 2001: 41).

cultivadores en su relación con otros cuentistas y, también, en relación con su propia producción cuentística<sup>83</sup>.

En consecuencia, podemos afirmar que el género de la cuentística, en los finales del siglo XX e inicios del presente, ha sido -y lo está siendo- muy innovador, como indica Manuel Longares, en *Extravíos*<sup>84</sup>: el cuento de hoy tiene la “vocación de romper moldes”, ya que muchos de sus autores lo consideran como “un laboratorio de pruebas donde si no hay riesgo es como si faltara el aire” y a su sombra se han reclinado diversos creadores que, aunque fundamentalmente cultivan otros géneros literarios como actividad literaria principal, han incursionado en el terreno del cuento por razones diversas (a veces por designios editoriales, colaboraciones periodísticas, etc.)<sup>85</sup>.

Además de ello, es preciso señalar que en los cuentos de la última hornada, dentro de la pluralidad y variedad temática y estilística que imperan en su seno, son varias –sintetizando mucho- las tipologías<sup>86</sup> que podemos encontrar: los metaliterarios (en donde encontramos reflexiones sobre la literatura en general y el cuento en particular), los amorosos (con indagaciones en las relaciones personales vinculadas por el amor, en donde el desamor tampoco está ausente), los eróticos (muy abundantes y

---

<sup>83</sup> Cf. José Luis Martín Nogales, “De la novela al cuento: el reflejo de una quimera”, *Ínsula* 589-590 (1996), págs. 33-35.

<sup>84</sup> Madrid: Alfaguara, 1999.

<sup>85</sup> Casos como los de los novelistas (Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes, Juan Madrid, Juan Manuel de Prada, Paloma Díaz-Mas, Juan José Millás, etc.), dramaturgos (Antonio Gala, etc.), poetas (Ramón Irigoyen, etc.) o polifacéticos escritores (Javier Tomeo, etc.) así lo atestiguan.

<sup>86</sup> Cf. José Luis Martín Nogales, “El cuento español actual. Autores y tendencias”, *Lucanor* 11 (1994), págs. 43-65; Ángeles Encinar, “Tendencias en el cuento español reciente”, *Lucanor* 13 (1995), págs. 103-118, etc.

con gran cultivo por parte de algunas escritoras), los humorísticos, los de terror, criminales y policíacos (en los que cine negro ha dejado una huella imborrable), los de ambiente histórico e historicistas (en los que se recrean épocas, sucesos, hechos significativos, personajes de la historia más o menos remota), etc. Por ello, conviene fijarse en una serie de aspectos que, si bien algunos estaban presentes en la cuentística anterior, sin embargo encuentran un recio cultivo en la década final de siglo, la que estamos examinando.

En primer lugar, indicaré que se ha señalado -con razón- como una de las características más sobresalientes de la literatura española, a través de toda su historia, la del (pre)dominio del realismo, en diversas modalidades. Pues bien, en la cuentística actual también predomina el realismo -más que otras modalidades narrativas como las fantásticas-, aunque muy diferente, por ejemplo, del realismo social, utilizado en los años posteriores a guerra civil, gracias a "unas modulaciones mucho más complejas, que incorporan desde el memorialismo al esperpento, el humor burdo o el relato oral", como muy bien ponen de manifiesto los relatos de Luis Mateo Díaz, "un escritor que en su literatura parte del realismo, ha asumido la tradición de los relatos orales y ha añadido la visión un poco fantasmagórica de los espacios turbios de la memoria" (Martín Nogales, 2001: 41).

Dentro de ese realismo, es preciso resaltar un aspecto importante que se da en la cuentística española más reciente: el cultivo de un

novedoso y múltiple realismo urbano<sup>87</sup>, "que disecciona la sociedad contemporánea de una forma a veces corrosiva y a veces levemente irónica", según señala en nuestras Actas Martín Nogales (2001: 41), que puede verse en escritores como Juan Madrid, Ignacio Vidal-Folch, Sergio Pàmies, Quim Monzó, etc. Según Nuria Carrillo (2001: 52), "nuestros más recientes prosistas, desde el punto de vista cronológico, han diseñado una narrativa opuesta frontalmente a la lamentación sistemática por la realidad del entorno y al costumbrismo ligado al medio rural", para ello, "tomando como referencia la evasión del compromiso social a la manera tradicional, retratan a un individuo sin arraigo en su contexto que pulula por un mapa urbano a la búsqueda de los atributos de su identidad". "La realidad urbana -señala en otro lugar Nuria Carrillo<sup>88</sup>- se filtra a través del individuo, es decir, existe en tanto vivencia individual, en tanto suma de subjetividades". Asimismo es también "un espacio metonímico; es decir, sus peculiaridades físicas -el laberinto de calles, la peregrinación por los antros nocturnos, los suburbios, los desechos urbanos- mencionan otras categorías y conflictos morales", tornándose "especialmente minucioso cuando aparecen los topónimos de las grandes urbes, Madrid y Barcelona" y cuando "la localización se traslada a ciudades de provincias, al reducirse el medio, se intensifican sus condicionamientos sobre el personaje"<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Cf. en nuestras Actas el trabajo de Antonio Domínguez Leiva, "La violencia y lo macabro en la joven cuentística de los noventa" (págs. 67-78); así como H. D. Fernández L'Hoeste, *Narrativas de representación urbana* (Berná: Peter Lang, 1998).

<sup>88</sup> *El cuento literario español en la década de los ochenta* (Madrid / Burgos: F.I.D.E.S.C.U / Universidad de Burgos, 1997, págs. 169-182).

<sup>89</sup> Aspectos que vemos ver confirmados, por ejemplo, en antologías como *Cuentos urbanícolas* (Madrid: Editorial Popular, 1990; edición de Eduardo Carbonero), *Cuadernos del asfalto* (Madrid: Grupo 16, 1990; con prólogo de Juan Madrid), *Relatos urbanos* (Madrid: Alfaguara, 1994) -una antología de cuentos, publicados primeramente por entregas en el diario *El País*, de Almudena

También en los cuentos actuales está muy presente un realismo testimonial en consonancia con el recio vigor que en la actualidad tiene en España la narración histórica<sup>90</sup>, como muy bien ponen de manifiesto textos de Javier Delgado, Carlos Blanco Aguinaga, etc.

Además de este realismo más o menos puro, la cuentística utiliza un realismo mezclado con otras formas narrativas como se da, por ejemplo, en textos como los de Almudena Grandes, *Modelos de mujer*<sup>91</sup>, etc. Por ello, es preciso hablar de un procedimiento mixto en esta tipología de escritura, según el cual "el cuento nace de la realidad y deriva después al espacio de lo fantástico, con inclinación hacia lo terrorífico o lo fantasmagórico, lo irracional, lo enigmático o lo disparatado", como testimonian los relatos breves de José María Merino, Juan José Millás, Cristina Fernández Cubas, etc. (Martín Nogales, 2001: 42).

En segundo lugar, es preciso indicar -enlazando con lo anteriormente expuesto- que el cuento fantástico es otra de las grandes vías por las que ha transitado la cuentística española actual<sup>92</sup>. En el periodo cronológico elegido habrá que tener en cuenta que el concepto de lo fantástico no es homogéneo entre los autores que lo cultivan, aunque "se manifiesta una forma moderna de entender lo fantástico que indaga en el

---

Grandes, Rosa Montero, Manuel Rivas, Bernardo Atxaga, Antonio Muñoz Molina y Arturo Pérez Reverte-, etc.

<sup>90</sup> Cf. José Romera Castillo *et alii* (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996).

<sup>91</sup> Barcelona: Tusquets, 1996.

<sup>92</sup> Como, por ejemplo, se puso muy bien de relieve en el número monográfico sobre *El cuento fantástico* que le dedicó la revista *Lucanor* 14 (mayo, 1997), con un interesante estudio, entre otros, de José Luis Martín Nogales, "Evolución del cuento fantástico español" (págs. 11-21). Cf. además Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (Madrid: Colección Encuentros, 1991).

desasosiego y en la inquietud que produce la presencia de mundos extraños", transmitiendo así un "desconcierto al comprobar lo resbaladizas e inestables que son las fronteras que separan lo cotidiano y lo inaudito, el sueño y la vigilia, la cordura y el desvarío" (Martín Nogales, 2001: 43); y también, que la finalidad de lo fantástico en el cuento es variada: "en unos casos, les guía la voluntad manifiesta de provocar el terror estético y asombro en el lector; su finalidad implícita es emplear la literatura como un medio de conocimiento e indagación en las zonas misteriosas de la vida; a veces, adoptan sólo una intención burlesca; o pretenden exclusivamente la búsqueda de la comicidad. Lo fantástico se emplea, por lo tanto, al servicio de intenciones tan diversas como el humor o la burla, la parodia, el conocimiento o el horror" (Martín Nogales, 2001: 43). Finalmente, es preciso tener en cuenta que, en general, "en todos los casos se ha llegado a una técnica básica común de expresar lo fantástico, que consiste en que los relatos surgen normalmente de una situación cotidiana en la que aparecen de pronto síntomas de algo extraño que deriva después hacia esas distintas direcciones expuestas. Los escritores indagan, así, en los aspectos enigmáticos de la realidad: esas zonas oscuras de la vida que producen el desasosiego y la desazón de quien se acerca de noche a unos territorios desconocidos", siendo muy útiles para "indagar en aspectos ocultos de la realidad", como "mirada interrogante de la literatura sobre un mundo en sombras", convirtiéndose en "un acercamiento a lo desconocido, en metáforas del asombro, del miedo y de la búsqueda de la propia identidad" (Martín Nogales, 2001: 43-44)<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Entre los cultivadores más sobresalientes en estos últimos años figuran los nombres de Gonzalo Suárez, José Ferrer-Bermejo, Ricardo Doménech, Enrique Vila-Matas, Pedro Zarraluki, Javier

En tercer lugar, otro de los aspectos que podemos encontrar en la producción de este periodo hay que situarlo en los cuentos en los que el intimismo tiene una presencia muy destacada, como producto de un "mundo disperso y disgregado, en el que predomina el pensamiento frágil," en el que "más que mirar hacia afuera, ha vuelto la mirada hacia el interior" -pese a la globalización que se nos impone-, retornando "al territorio de la intimidad y del individuo, al ámbito de lo privado frente a lo colectivo, a la reconstrucción del sujeto, mientras las ideologías del colectivismo se han ido derrumbando", según señalaba en nuestras Actas Martín Nogales (2001: 44), de acuerdo con una de las vías más importantes por donde transita una parte importante de la literatura española actual: la escritura intimista o, dicho de otro modo, la escritura autobiográfica, una de las líneas básicas de investigación del SELITEN@T<sup>94</sup>.

El escritor de cuentos, como el autor de otro tipo de narrativa, recurre a la memoria personal a la hora de construir sus cuentos. Buena muestra de ello, lo encontramos tanto en escritores más maduros como en los más jóvenes. "Por eso abundan hoy relatos memoriales (Luis Mateo Díez), evocaciones del pasado e indagaciones en la infancia (Álvaro Pombo, Mendicutti, Emilio Gavilanes), incursiones en el mundo de los sueños, las ilusiones, la memoria vencida o la conciencia del fracaso (José

---

Tomeo, Enrique Murillo, Agustín Cerezales, Juan José Millás, Cristina Fernández Cubas, José María Merino, Ignacio Martínez de Pisón, etc. (Martín Nogales, 2001: 42).

<sup>94</sup> Cf. José Romera Castillo, "Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia", en Vicente Granados Palomares (ed.), *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura y Sociedad* (Madrid: UNED, 2003, págs. 205-220) - ampliación del aparecido en Miguel Hernando Larramendi *et alii* (eds.), *Autobiografía y literatura árabe* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, págs. 165-183)-.

José Millás), libros de temática amorosa que indagan en relaciones personales (Belén Gopegui, Marina Mayoral, Soledad Puértolas, Javier Marías, Rosa Montero), y tantas preguntas por la identidad personal (José María Merino)", como indica Martín Nogales (2001: 44). Senda que también han seguido otros escritores -jóvenes a finales de los ochenta, hoy no lo tanto- como Felipe Benítez Reyes, Tino Pertierra, Gonzalo Calcedo, Josan Hatero, Care Santos, Bonilla, José Carlos Llop, Ignacio García-Valiño, Luis G. Martín, Pedro Ugarte, Juan Gracia, Juana Salabert, Martín Casariego, etc. (Martín Nogales, 2001: 45).

Asimismo, los cuentos con protagonistas femeninos, en los que el intimismo tiene una presencia muy significativa -la mayoría escritos por mujeres-, son muy abundantes<sup>95</sup>.

Finalmente señalaré que, dentro de la libertad y diversidad formal con las que se manifiesta el cuento en España en estos últimos años, se han escrito cuentos metateóricos, líricos y dramáticos, "en los que destacan esos aspectos por encima del elemento narrativo: unas veces mediante la reducción del cuento a una digresión; otras veces exaltando la capacidad de sugerencia y evocación del cuento, tan propia de las formas poemáticas; o adoptando directamente procedimientos dramáticos en la composición del cuento", según señala en nuestras Actas Martín Nogales (2001: 40). En los relatos metaliterarios la narratividad casi se pierde (está ausente), basándose en unas digresiones, unos leves apuntes sobre algunos aspectos que configuran la semiosis literaria; en los líricos, lo que se suele poner de manifiesto es la capacidad de concentración y sugerencia -más que de

---

<sup>95</sup> Para ello puede verse el epígrafe I.1.2 de nuestras Actas sobre "Mujeres y cuentos" (págs. 129-217).

estructura y narratividad de acciones-; y en los dramáticos, se recurre al diálogo –recurso típicamente teatral-. El estudio se podría alargar con el análisis y estudio en la cuentística de finales del siglo XX del simbolismo, recursos poéticos, paródicos, estilísticos, etc.

#### **4.- Final**

Decía Carmen Martín<sup>96</sup>, en su ensayo *El cuento de nunca acabar*<sup>97</sup>, lo siguiente: "El hombre o cuenta lo que ha vivido, o cuenta lo que ha presenciado, o cuenta lo que le han contado, o cuenta lo que ha soñado. Aunque lo más frecuente es que componga sus historias con elementos extraídos de los cuatro montones. Y de la gracia para hacer la mezcla depende su éxito como narrador. Pero tanto si cuenta lo que ha vivido como lo que ha visto, ha soñado o le han contado, el narrador -unas veces de forma consciente y otras inconsciente- está tomando sustancia para su cuento de otro perenne y subterráneo material del que todos nos nutrimos desde temprana edad: el de la literatura existente antes de que él se pusiera a contar y a cuyas resonancias jamás escapa". Para seguir sus dictérios, aunque sea en el ámbito crítico, puede servir lo anteriormente expuesto, que, sin duda alguna, muestra el crecimiento y auge del interés por la cuentística en España<sup>98</sup>, muy paralelo -hay que decirlo- al que se muestra en otros países occidentales. Que siga el impulso...

---

<sup>96</sup> Tomo la cita de su artículo, "Tengo argumento", *ABC Cultural* 406, 6 de noviembre (1999), pág. 23 (una diatriba contra la novela *Entre amigas*, de Laura Freixas, cuyo argumento es muy paralelo al de su obra del mismo género *Nubosidad variable*).

<sup>97</sup> Barcelona: Destino, 1989.

<sup>98</sup> He tenido la ocasión de ocuparme de todo esto en "Perspectivas de estudio del cuento literario en España en los albores del nuevo siglo", *Forma breve. Revista de Literatura* (Universidade de Aveiro, Portugal) 1 (2003), págs. 17-40 (en el número monográfico dedicado a *O conto. Teoría e análise*).

## *Las Antologías del último cuento español*

**Nuria Carrillo Martín**

*Profesora Titular Universidad Burgos*

Si nos propusiéramos analizar la recepción del cuento español actual, deberíamos reservar un lugar preferente al papel que han desempeñado las antologías del género. Ya sabemos que la política editorial se rige hoy por leyes de mercado, se orienta por los principios del marketing, de la moda y las inversiones sin riesgos. Las colecciones de cuentos disponen de escasa tirada y mínimas reediciones -en franco retroceso en todos los géneros, ante la avalancha de novedades. Basta hojear los catálogos con las colecciones publicadas durante las dos últimas décadas, para percatarse del alto porcentaje de volúmenes que han visto la luz gracias a editoriales con reducidos circuitos de distribución. Por todo ello, las antologías panorámicas han desempeñado el decisivo papel de intermediarias con el lector, han modelado la visión que el público tiene del último cuento español, le han mostrado su variedad de estilos y temas y, finalmente, han filtrado los autores que podrían ser protagonistas de la historia oficial del género en los últimos tiempos.

Además, la lectura y el análisis de las antologías del último cuento español sitúa al investigador en una atalaya privilegiada para contemplar el paisaje que dibuja actualmente el género, sus variedades y claroscuros. Pero, sobre todo, puede servir para deslindar los fenómenos sociológicos que rodean, en nuestro tiempo, el ejercicio de la literatura, en general y de la narrativa, en particular: antologías con cuentos escritos por

---

mujeres, antologías de encargo, antologías asociadas a algunos premios literarios, antologías regionales...

Damos por supuesto que la moda de las antologías es una herencia de la década de los ochenta. El catálogo de títulos publicados en 1990 demuestra que el filón de las antologías estaba en pleno apogeo. Ese año salieron a la venta los *Relatos eróticos escritos por mujeres* en edición de Carmen Estévez, los *Cuentos urbanícolas* seleccionados por Eduardo Carbonero, *La próxima luna (Historias de horror)*, *El fin del milenio*, *Los pecados capitales*, los *Relatos de la mar*, los *Cuentos Villa de Bilbao*, la antología de María Elvira Muñiz *Cuentos literarios de autores asturianos*; los *Cuadernos del asfalto*; *La mano de la hormiga*, colección seleccionada por A. Fernández Ferrer o las antologías de Francisco J. Uriz *España cuenta* y *Cosas que pasan (Relatos breves)* (Valls, 1993: 59-65).

Esta enumeración de títulos anuncia las líneas maestras que definen la publicación de antologías durante los últimos años. Me propongo, a continuación, clasificarlas en grandes bloques como punto de partida para destacar las fundamentales, las más útiles para el lector interesado en el género.

## **1. ANTOLOGÍAS PANORÁMICAS**

Las antologías panorámicas han pretendido ofrecer al lector una amplia visión de la situación del cuento en los últimos tiempos y pueden convertirse en una útil herramienta docente. Además, como acabo de señalar, han servido de puente entre el género y la mayor parte del público lector. En 1993, Fernando Valls publicó *Son cuentos. Antología del relato*

*breve español, 1975-1993*, que ha logrado un notable número de ventas. Agrupa a escritores nacidos como fecha límite en 1939, que desarrollan su obra, básicamente, entre 1975 y 1993, con al menos un libro de cuentos publicado.

El mismo año, Ángeles Encinar publicaba *Cuento español contemporáneo*, una antología con cuentos escritos o publicados entre 1988 y 1992. Ambas consiguen su propósito de informar acerca de la variedad de autores, estilos y tendencias del reciente relato breve, así como de su buen nivel de calidad.

Ante el lector curioso desfilan cuentos muy diferentes. En primer lugar, están bien representados los cuentistas fantásticos, los que indagan narrativamente en las vertientes irracionales de lo real -José M<sup>a</sup> Merino o José Ferrer-Bermejo, entre ellos. La fantasía de estos cuentos se caracteriza por la presencia inquietante y, a veces, problemática, de lo sobrenatural: metamorfosis, animación de objetos, distorsión del tiempo, el tema del doble... Su ruptura de lo habitual, de la regularidad del mundo ordinario es el motivo de que resulte amenazador. Los personajes tratan de recuperar el pulso de lo cotidiano, a pesar de intuir -como también lo intuye el lector-, que lo insólito sigue agazapado y dispuesta a manifestarse. Ya no es posible la paz fruto del escepticismo. Según el "pacto de imaginación" que requiere el género, concluimos que tanto fenómeno inexplicable no es una alucinación de los sentidos ni una cuestión de exceso de credulidad. Simplemente, debemos aceptar la ocurrencia de hechos que no se pueden ni evitar ni comprender.

Algunos temas de la tipología fantástica continúan una rica tradición decimonónica -es el caso, por ejemplo, de las metamorfosis o el

motivo del doble; sin embargo, todos ellos se perfilan con unos matices que garantizan su modernidad y les aproximan, valga la paradoja, a la realidad de nuestro tiempo. La literatura imaginativa ha servido a nuestros cuentistas como instrumento para una mejor comprensión de una realidad total, no monopolizada por la lógica positivista. Después de leer a José M<sup>a</sup> Merino, descubrimos que temas y recursos clásicos de la literatura fantástica, le han servido para tratar temas de actualidad como la pérdida (o la búsqueda) de la identidad (Valls, 1998 y Carrillo, 1997b: 51-58 y 2002a).

En segundo lugar, cuentistas como Cristina Fernández Cubas, Ignacio Martínez de Pisón o Juan José Millás nos presentan todo un catálogo de comportamientos anómalos, consecuencia de la inestabilidad emocional en una época de constantes cambios, dominada por el relativismo. Ponen en entredicho los equívocos límites entre realidad y fantasía, cuya transgresión conduce a la locura. Lo cotidiano se transforma por la introducción de una atmósfera irreal, al ritmo de la progresiva pérdida de la razón por parte de los personajes.

En tercer lugar, no falta en estas antologías uno de los máximos representantes de la literatura testimonial en el último cuento español, Juan Eduardo Zúñiga, excelente narrador empeñado en reconstruir el ambiente moral de la posguerra desde un cuidado y ambicioso proyecto estilístico.

En cuarto lugar, la introspección tratada en variadísimos temas y desde diferentes tonos, está perfectamente recogida tanto en la selección de F. Valls como en la de Á. Encinar. Es clara la preferencia de los cuentistas actuales por analizar la intimidad de los personajes -preferencia

en la que caben desde las más desgarradas intimidades a los más evanescentes conflictos, desde análisis de las profundidades psicológicas a planteamientos epidérmicos de la subjetividad. En la creación narrativa actual aflora, otra vez, el sujeto, pero ya no el social sino el privado, porque el yo ha desplazado al nosotros. Se puede comprobar en estas antologías con diferentes matices:

1. La biografía psicológica unida a la censura social de Esther Tusquets. La formación emotiva e intelectual de la protagonista de *Siete miradas en un mismo paisaje*, contrasta con la fosilización de los esquemas sociales durante las dos primeras décadas de la posguerra. Esther Tusquets encadena siete "cuentos de aprendizaje", a través del arduo proceso de maduración de una niña de la burguesía catalana con una conciencia crítica despierta e insobornable.

2. La atonía moral y las imposibles aventuras más allá de lo cotidiano de Soledad Puértolas. Sus personajes padecen una introversión enfermiza, una radical incomunicación o carecen de la visión de un mundo consistente al que poder aferrarse. Son seres con un frágil equilibrio emotivo, con vidas gobernadas por el hábito y la monotonía.

3. Las tragedias del amor, la muerte y la soledad de Marina Mayoral, contadas desde diversas perspectivas porque la visión fragmentaria del mundo es nuestra única posibilidad cotidiana de acceder a la realidad. En efecto, Marina Mayoral construye buenos ejemplos de cómo llegar a cuestionar la visión absolutista de lo real o la existencia de la verdad con el uso de una "perspectiva múltiple".

4. El comportamiento social en el círculo cerrado de una ciudad de provincias que refleja Luis Mateo Díez, del que se deducen diversas lecturas simbólicas.

5. Muchos de los factores que inciden en el desnortamiento de los protagonistas de estos cuentos y en su crisis de identidad se repiten, casi como *leitmotiv*, en las páginas de Ana M<sup>a</sup> Navales. Sus personajes sienten la imperiosa llamada del sueño y la aventura pero, como en los relatos de Soledad Puértolas, la ruptura con la asfixiante monotonía llega a ser un imposible. La recurrente metáfora del viaje alude a un viaje interior, un paseo por la ciudad íntima, en el que se ratifica la incompatibilidad de los sueños con una realidad persistentemente gris y mediocre.

Aunque no constituye la línea predominante, no falta alguna pincelada culturalista:

- Ana María Navales trata los temas de la literatura como autodestrucción, como lucha suicida con los terrores íntimos y el de la página en blanco.
- Cristina Fernández Cubas nos presenta la desazonante búsqueda de identidad literaria, la lucha entre originalidad y tradición para lograr una voz singular en el concierto de voces y ecos en que se resume la historia literaria.
- Laura Freixas juega con una nueva visión del Augusto Pérez unamuniano y un desolado personaje decide visitar a su autor.
- Paloma Díaz-Mas nos traslada a fabulosos mundos medievales. Puesto que la realidad empírica cede su puesto referencial a la cultura, los personajes de carne y hueso se sustituyen por Zeus; un Juan de Valdés

visitante del siglo XX o la estatua yacente de una dama normanda del siglo XII.

- Enrique Vila -Matas plantea el trabajo del escritor como lucha de contrarios: doloroso y autodestructivo, al tiempo que necesario. La búsqueda de lectores genera un estado de ansiedad porque no basta con tener talento; también se busca, denodadamente, el reconocimiento público.
- Marina Mayoral describe la relación entre realidad y ficción. La segunda puede ejercer una función terapéutica sobre la primera, por la posibilidad de trasladar los conflictos emocionales a las criaturas de papel.

Todos estos relatos rebaten nuestras certezas sobre las supuestas divisiones tajantes entre la realidad y los mundos imaginarios y cuestionan la supremacía de la realidad real frente a la realidad ficticia, que puede contaminarla y hasta suplantarla. El lector curioso puede observar el relevante papel que desempeña la materia argumental y el buen nivel de calidad en la elaboración lingüística de los textos. Junto a algún final con sorpresa, abundan sobre todo los cuentos anticlimáticos que gráficamente se pueden representar con una línea recta porque su anécdota retrata la más antiheroica cotidianidad. Y todo ello sazonado con un amplio abanico de tonos: lirismo, humor y, particularmente, ironía. En efecto, un relevante sector de cuentistas abunda en un propósito común: sustituir la literalidad del texto por una lectura irónica (Carrillo, 1997a).

Muy variados matices enriquecen este recurso. La densidad temática de los relatos de Álvaro Pombo, habitados por personajes ensimismados y maniáticos, se moldea con un peculiar tono irónico, tan significativo en textos como "Tío Eduardo". El recurso tiene un carácter

intertextual en títulos como "La dama boba", de Paloma Díaz-Mas o "El auténtico caso del joven Hamlet", de Gonzalo Suárez. Bien se puede rastrear en los socarrones cuentos de Antonio Pereira, en el juego con narradores y narratarios de Enrique Murillo y en el sutil tono de algunos relatos de José Jiménez Lozano o Javier García Sánchez. Y desde la ironía se deben explicar otras narraciones de José Antonio Millán, José M<sup>a</sup> Merino o Juan José Millás. No otro recurso gobierna los contrastes de visión y la finalidad relativizadora de la técnica perspectivística de Marina Mayoral. Es magistral el juego irónico de Agustín Cerezales en *Perros verdes* (Carrillo, 1998b).

Otra antología publicada el mismo año 93 completa la fotografía de la situación literaria del cuento en los ochenta y primeros años de la década de los noventa: *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española*. Sus responsables, José Luis González y Pedro de Miguel, organizan su selección con el siguiente criterio: escritores que editan su primer libro de cuentos a partir de 1980. La publicación de un libro es síntoma, a su entender, de una dedicación no eventual. El resultado, tras aplicar la correspondiente criba, sorprende por la disparidad generacional: las fechas de nacimiento oscilan entre 1929 (Juan Eduardo Zúñiga) y 1964 (Eloy Tizón). Es decir, la heterogeneidad temática y formal del último cuento español viene respaldada por la enriquecedora convivencia generacional. Además, esta antología apuesta declaradamente por las jóvenes promesas de aquel momento (Juan Miñana, Eloy Tizón, Pedro Ugarte y otros tantos). Algunos de los cuentistas presentes en la antología de José Luis González y Pedro de Miguel se estrenaron como

narradores con un libro de relatos. Es el caso de José Ferrer-Bermejo o Javier Cercas.

Este propósito de dar cabida a un buen número de cuentistas jóvenes se convierte en fundamental para Sabas Martín en *Páginas amarillas* (1997). Escoge treinta y ocho narradores nacidos entre 1960 y 1971, que han publicado sus obras en una editorial de reconocida difusión nacional. Aspira a convertirse, según su editor, en brújula literaria con la que orientarse en medio de la abrumadora serie de novedades firmadas por autores con menos de cuarenta años. El resultado, como en todo trabajo de esta índole, se caracteriza por la heterogeneidad. Coinciden excelentes autores, reconocidos en los círculos literarios como Felipe Benítez Reyes, con narradores que van consolidándose con una obra de mérito -Pedro Ugarte o Juan Manuel de Prada-; cuentistas que surgen en los noventa y que aparecen las últimas antologías del género -Eloy Tizón, Josan Hatero- junto a otros que están dando sus primeros pasos. Si toda antología es provisional, ésta de Sabas Martín corre el riesgo, asumido, de apostar por escritores incipientes.

En 1998, Juan Antonio Masoliver y Fernando Valls recopilan en *Los cuentos que cuentan* una nómina de narradores nacidos a partir de los años cincuenta con, al menos, un libro de cuentos que contenga piezas de interés. Excluyen a todos aquellos que, cumpliendo esta condición, ya están presentes en otras antologías o han obtenido premios literarios y, en definitiva, el reconocimiento de crítica y público. Es una antología de cuentos de la década 1987-97 que puede leerse como una prolongación de aquella otra, *Son cuentos*, que Fernando Valls publicó en el 93. El resultado es una recopilación particularmente de voces jóvenes. Por

primera vez se incluye en una antología a un cuentista excelente que, por diversos motivos, no había sido seleccionado en los trabajos anteriores: Antonio Soler. Con una técnica expresionista, empapada de un intenso pesimismo vital, Soler nos introduce en los bajos fondos del alma humana. Maneja con habilidad los hilos anecdóticos, ajusta bien el ritmo y nos ofrece un fresco de vidas rotas, desgarradas, en un ambiente tan propicio como la España posbélica.

El lector que se asoma a estas últimas antologías del género vuelve a descubrir múltiples universos literarios, un amplio muestrario de temas y de modos de contar. No obstante, se pueden detectar algunos elementos de intersección con aquellos relatos que se incluyen en las antologías publicadas durante el año 93. Vuelve a describirse la irracionalidad de la vida moderna, la precaria condición del individuo condenado a la soledad, las crisis de identidad, la problemática del amor y de la muerte; la incomunicación: lo que se presupone diálogo se convierte en suma de soliloquios; la llamada del sueño y la aventura apagada por la frustrante monotonía; la metáfora del viaje como huida del sinsentido de una realidad mediocre y la convivencia de lo familiar con lo absurdo.

Pero también podemos descubrir nuevos matices expresivos gracias a uno de los mejores cuentistas que apareció en los 90: Gonzalo Calcedo. Con una estética próxima a los cuentistas del relato ultracorto norteamericano, Calcedo presenta escenas cotidianas, los detalles del deambular de los personajes, desde la voz aséptica de un narrador objetivo, sin comentarios añadidos. No es preciso bucear en las psicologías; la imagen certera de la cruda realidad, las actitudes, los gestos,

lo que se dice y lo que se calla bastan para que el lector perciba la precaria condición de las relaciones humanas en la sociedad moderna.

Un grupo de jóvenes narradores, a través de personajes a la deriva, con intensos deseos de huida -*Biografía de la huida* se titula una de estas colecciones-, reflejan problemas como el paro, la violencia o el fracaso amoroso, con un lenguaje ágil y funcional, al servicio de la anécdota y con técnicas muy diversas: a veces, se sirven del realismo fotográfico y otras, no dudan incluirse en la ficción con su nombre y apellidos para que nos volvamos a cuestionar los límites y las relaciones entre la realidad y la literatura. Ejemplos significativos podemos encontrarlos en Josan Hatero y su *Biografía de la huida* (1996) o Javier González y sus *Frigoríficos en Alaska* (1998).

Un paso más en esta línea nos lo proporcionan otros narradores que debutan en estas antologías como Roger Wolfe con su colección *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno* (1996). Protagoniza estos cuentos una larga serie de escritores -entre los que no falta el propio autor-, que buscan mitigar su depresión con el alcohol, el sexo o las drogas, al tiempo que se reflexiona sobre el hastío vital, el desengaño y la literatura como terapia. Un humor ácido y un tono amargo que deriva hacia la caricatura acompañan la visión de la estulticia del mundillo literario. El lenguaje se inclina más hacia el tono coloquial que hacia la elaboración retórica, aunque no faltan referencias literarias y cinematográficas.

En el año 2002, se publicó una antología titulada *Pequeñas resistencias*, editada por Andrés Neuman. Reúne a cuentistas nacidos a partir de 1960, que han publicado al menos un libro de cuentos entre 1990 y 2001. Estos requisitos persiguen un doble fin: asegurar la juventud de los

autores y el carácter estrictamente contemporáneo de los textos. Evita repetir cuentos ya antologados y los relatos de encargo, con las miras puestas en un objetivo muy ambicioso: reunir los mejores cuentos que han publicado sus respectivos autores. Se incluye, como novedad respecto a otras antologías, una poética de cada cuentista que quiere ser un inventario de experiencias prácticas. En la nómina final, se suman a los autores de sobra conocidos -Felipe Benítez Reyes, Almudena Grandes, Ignacio Martínez de Pisón o Juan Manuel de Prada-, otros de menor difusión -Félix J. Palma, Graciela Baquero o José Manuel Benítez Ariza.

Como reconoce Merino en una breve nota inicial, varios son los puntos en común de estos cuentos dentro de la variedad: el realismo tratado desde una perspectiva expresionista, la ironía, el humor más o menos esperpéntico, la destreza metaliteraria, el lirismo bien medido y el sentido de la extrañeza de lo cotidiano. Tales coincidencias quizás procedan de una nómina de maestros comunes, citados en sus poéticas: Poe, Kafka, Gómez de la Serna, Borges y Cortázar.

La nómina de antologías panorámicas que se publicaron en la década de los noventa presenta al lector un escaparate de cuentos con un alto nivel medio y con algunos narradores excelentes. Este listado de antologías confirma, además, el florecimiento del cuento en el último cuarto de siglo, como género flexible y heterogéneo. Un género, en fin, que nos habla de los eternos problemas humanos a través de los problemas de nuestro tiempo (Carrillo, 1994). Aunque nadie pueda negar la importancia del gusto personal del antólogo, han cumplido adecuadamente esa tarea fundamental de enlace entre el lector medio y el género, dadas las peculiares características de edición y distribución del cuento que ya he

mencionado. No cabe duda de que el tiempo se encargará de elaborar la antología definitiva, seleccionando lo realmente memorable. Pero, hoy por hoy, las recopilaciones generales que he citado, satisfacen la curiosidad de cualquier lector exigente e incluso -ésta debería ser su máxima ambición-, pueden ser capaces de captar nuevos aficionados al género.

## **2. LAS ANTOLOGÍAS DE AUTOR Y LOS REPASOS A LA HISTORIA DEL CUENTO**

Quiero continuar esta revisión de las últimas antologías con la mención de los repertorios de autor, títulos que recopilan lo mejor de los más ingeniosos cuentistas. Entre ellos, dos imprescindibles: Antonio Pereira y José Jiménez Lozano.

Antonio Pereira figura entre los mejores narradores de nuestros días porque acierta a encontrar, con variadas anécdotas, la medida lingüística exacta en cada relato. Por todo ello, *Relatos de andar el mundo* (1991), *Me gusta contar* (1999) y *Cuentos del medio siglo* (2000) son antologías necesarias, dignas sucesoras de aquella primera selección de sus relatos *Cuentos para lectores cómplices* (1989) que prologara Ricardo Gullón. Un puñado de cuentos inéditos se suma a los que proceden de las colecciones que ha venido publicando pertinazmente -como dice el mismo Pereira- desde los años sesenta (Alonso, 1988: 45-71; Gullón, 1989: 9-29; Martín Nogales, 1992: 113-136; Huerta Calvo, 1999: 21-22).

En 1993, *Objetos perdidos* recogía lo más sobresaliente de la trayectoria en el género de otro veterano, el abulense José Jiménez Lozano. El lector amante del cuento encuentra en esta antología un catálogo de obras maestras, pocas páginas en cada título, que sintetizan un

universo de inteligencia histórica y de orfebrería literaria (Higuero, 1990, 1991 y 1993, Rossi, 1992 y Carrillo, 2002b).

Gracias a una antología titulada *El atentado* (1994) podemos recorrer la evolución literaria de Jorge Campos, un cuentista de posguerra aún no suficientemente valorado, desde los años cuarenta hasta los ochenta; es decir, desde *Seis mentiras en novela* (1940) hasta los *Cuentos sobre Alicante y Albatera*, publicados póstumamente en 1985.

El mismo año 94, *Recuerdos inventados* seleccionaba el trabajo como cuentista de Enrique Vila-Matas (*Nunca voy al cine, Suicidios ejemplares, Hijos sin hijos*), un narrador excéntrico porque apuesta por la libertad de escritura, sumando al placer de contar los hallazgos del experimentalismo. Esta antología permite descubrir a un cuentista maduro en su particular apuesta narrativa.

Finalmente, gracias a una serie de antologías podemos repasar la historia del género desde sus orígenes, en su evolución a lo largo del siglo XX o en períodos significativos de esta centuria.

- Arturo Ramoneda presentaba, en 1999, dos volúmenes con la trayectoria del cuento desde el siglo XIII hasta los años sesenta del siglo XX.

- José María Merino repasa *Cien años de cuentos (1898-1998)* siguiendo un criterio selectivo que afecta a la concepción del género: un hecho narrativo que se produce con la mayor intensidad, en la menor extensión.

- La *Antología del cuento español 1900-1939*, de José María Martínez Cachero, recorre el panorama del género en las cuatro primeras

décadas del siglo XX, a partir de la obra de treinta escritores de diferentes generaciones y tendencias.

- Se sigue reeditando el trabajo de Medardo Fraile *Cuento español de Posguerra*.

- Con motivo del centenario del 98, surgió una antología, *Gentes del 98*, en la que diez escritores actuales rememoran el ambiente social y literario de aquel otro fin de siglo.

Quiero recordar, en este apartado, el número 242-243 de la revista *Quimera*, correspondiente a abril de 2004, porque en él se recoge una encuesta enviada a escritores, historiadores de la literatura, críticos y especialistas en el género, con dos preguntas:

1. Cuáles son los diez mejores libros de cuentos españoles, en castellano, del siglo XX
2. Cuáles son los diez cuentos que deberían figurar en una antología del género

Su objetivo consiste, sencillamente, en destacar unos cuantos libros y unos cuantos cuentos, con el fin de que aquellos que se acercan a los textos por el mero placer de la lectura, puedan conocer juicios de valor de unos lectores cualificados y, a partir de estas recomendaciones, releer unos títulos e incitar a la lectura de otros. Después de revisar este número de *Quimera*, se está en condiciones de decidir qué se debe leer de este género, entre lo publicado a lo largo del siglo XX.

### **3. LAS TENDENCIAS LITERARIAS**

Los cuentistas de los ochenta buscaron alternativas a la forma tradicional del género y se inclinaron por acortar su extensión, por el

microrrelato. Dado que el género se presta, como casi ningún otro, a la experimentación, el autor se acerca a los límites de la condensación, la intensidad y la imaginación. Así surgieron colecciones de microrrelatos como *Historias mínimas* (1988), *Bestiario* (1988) y *Zoopatías y zoofilias* (1989), de Javier Tomeo; *El sabor del viento* (1988), de Ramón Gil Novales; *El grano de maíz rojo* (1988), de José Jiménez Lozano o *La piedra Simpson* (1987), de Alberto Escudero. Desde contenidos e intenciones dispares, esta tendencia se consolida a lo largo de los noventa como una línea novedosa para narradores de diferentes edades e inclinaciones literarias, desde los más veteranos como Antonio Pereira -*Picassos en el desván* (1991)-, José Jiménez Lozano -*El cogedor de acianos* (1993) y *Un dedo en los labios* (1996)-, Gonzalo Suárez -*El asesino triste* (1994)- y Juan Eduardo Zúñiga, *Misterios de las noches y los días*-, pasando por Luis Mateo Díez -*Los males menores* (1993)-, hasta las últimas promociones representadas por Pedro Ugarte -*Noticia de tierras improbables* (1992)-, Gustavo Martín Garzo -*El amigo de las mujeres* (1992)-, José Ferrer-Bermejo -*La música de Ariel Caamaño* (1992)- o Agustín Cerezales -*Escaleras en el limbo* (1991).

Esta pretensión de contar un mundo en unas cuantas líneas disfruta de una sólida tradición en nuestra literatura -nos podemos remontar a Gómez de la Serna o a los *Crímenes ejemplares* (1957), de Max Aub)-, ha fascinado a los mejores cuentistas hispanoamericanos -Borges, Cortázar, Monterroso- y en los últimos años se ha puesto de moda entre los narradores de Norteamérica con la llamada *short-short story* (Raymond Carver, John Updike, Robert Fox, Tobias Wolff, Ray Bradbury, Charles, Baxter), que pudimos conocer gracias a una antología traducida por Jesús

Pardo y que se tituló *Ficción Súbita* (1989). La primera antología de los noventa dedicada a recoger microrrelatos se la debemos a A. Fernández Ferrer, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990). En el año 94, Erna Brandenberger publicó, en edición bilingüe hispano-alemana, *Cuentos brevísimos*. Y, más recientemente, José Luis González recoge en *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos* (1998) narraciones firmadas por cuentistas latinoamericanos y cuentistas españoles de varias promociones. La tendencia estética parece lo suficientemente consolidada para convocar un Premio Internacional de Relato Hiperbreve, cuyos resultados se recogen en la antología *Quince líneas* (1996) (Andres-Suárez, 1994: 69-82 y 1995: 155-173; Noguero, 1992: 117-133; Fernández Rodríguez, 1999 : 71-87 y Díaz, 1998 :79-119).

Junto a esta tendencia a escribir microrrelatos, cada vez más consolidada entre nuestros cuentistas, una serie de antologías anuncia otra de las pautas en la actual construcción del relato: el espacio urbano. Nuestros más recientes prosistas se han decantado por una narrativa opuesta frontalmente a la lamentación sistemática por la realidad entorno y al costumbrismo ligado al medio rural. El último cuento español retrata a un individuo sin arraigo en su contexto que pulula por un mapa urbano a la búsqueda de los atributos de su identidad (Carrillo, 1997a: 169-182). Es, también, un espacio metonímico; es decir, sus peculiaridades físicas -el laberinto de calles, la peregrinación por los antros nocturnos, los suburbios, los desechos urbanos- mencionan otras tantas categorías y conflictos morales. Este espacio da pie a diversas antologías como los

*Cuadernos del asfalto* (1990), los *Cuentos urbanícolas* (1990) o los *Relatos urbanos* (1994).

#### **4. ANTOLOGÍAS CON CUENTOS ESCRITOS POR MUJERES**

En los años ochenta comenzaron a aparecer antologías con cuentos españoles escritos por mujeres. La primera de estas recopilaciones, *Doce relatos de mujeres*, se publicó en el **82**, bajo la responsabilidad de Ymelda Navajo. En el 88, la editorial Popular sacó a la venta dos volúmenes con el título *Relatos de mujeres*, seleccionados por Beatriz Fernández Casasnovas y Mercedes Iglesias Vicente. En la década de los noventa, se ha insistido en la misma línea y han visto la luz títulos como los *Relatos eróticos escritos por mujeres* (1990) editados por Carmen Estévez; los *Relatos de novelistas españolas (1939-1969)* (1993), de Alicia Redondo; *Cuentos de este siglo: 30 narradoras españolas contemporáneas* (1995), recopilados por Ángeles Encinar; *Madres e hijas* (1996), de Laura Freixas, inspirada en el tema anunciado en el título o las *Vidas de mujer* (1998), con cuentos seleccionados por Mercedes Monmany.

Esta serie de antologías pone en evidencia la sustanciosa aportación de un buen número de mujeres escritoras a la literatura española y, más específicamente, a la narrativa corta. La reivindicación del papel de la mujer en nuestra historia literaria no es, según Laura Freixas, editora de una de las antologías más vendida, tan innecesaria como a primera vista pudiera parecer. Antologar cuentos de mujeres significa unir en un volumen dos sectores que no ocupan, académicamente, el lugar que por sus méritos merecen.

No es menos interesante reunir bajo el mismo título a varias promociones de mujeres cuentistas, tarea que cumple particularmente la selección de Ángeles Encinar, cuyo arco temporal abarca desde la generación del 27 hasta las jóvenes narradoras. Sirven también estas antologías para recordar la producción breve de novelistas consagradas como Carmen Martín Gaité o Carmen Laforet y el impecable trabajo de mujeres que iniciaron con el cuento su carrera literaria veinte años atrás como Cristina Fernández Cubas.

## **5. LOS PREMIOS, LA PRENSA Y LAS REVISTAS**

Una de las vías de promoción del cuento en los últimos años ha consistido en la convocatoria masiva de premios dedicados al género (Acín, 1991 y 1996: 71-95). En muchos casos, lejos de constituir un acicate para cultivarlo con esmero literario, han servido a intereses extraños a la literatura, fundamentalmente la propaganda de entes públicos y privados. Es éste un mal endémico que no sólo afecta al relato breve, sino que se difunde por igual a todas las formas de expresión literaria. El fenómeno no tiene nada de novedoso. Al mediar la década de los cincuenta, los "Premios de la Crítica" nacieron con la pretensión de poner orden en el laberíntico espacio creado por los premios literarios (Acín, 1990: 171-173).

La masificación en la oferta de premios ligados al cuento, se origina en los años sesenta, cuando ciudades, pueblos o instituciones como los ayuntamientos optaron por la vía pseudocultural como instrumento propagandístico. La oferta se intensificó en los años de la transición y hoy seguimos siendo testigos de su desmesurada proliferación al abrigo de

instituciones públicas, empresas privadas, fundaciones o asociaciones. Hasta tal extremo llega el fenómeno que se han editado recopilaciones con las convocatorias clasificadas para orientar al posible participante, que ya dispone en Internet de una página web con los premios a los que se puede optar (<http://www.escriitores.org>). En la *Guía de concursos y premios literarios en España 1996/1997* (Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja), por citar sólo un caso, se recogen más de mil concursos, premios y certámenes. Ciento ochenta y dos de estos premios corresponden al género cuento. Buena señal de que lo que interesa en muchos de estos concursos no es otra cosa que la autopromoción a bajo coste, son las escasísimas convocatorias para volúmenes de relatos. Críticos y cuentistas han subrayado este dato.

El resultado final de tal amalgama de condicionantes encierra al cuento en un callejón sin salida, un auténtico absurdo desde la perspectiva puramente literaria, a saber: estimular la creación y descubrir nuevos valores, tarea que debería resultar más llevadera en el caso del cuento, menos sometido que la novela a la esclavitud de la industria editorial. De esta situación hartamente criticable pueden salvarse aquellos premios de los que surge una antología recopilatoria de los cuentos ganadores y finalistas, única vía -aunque en muchos casos la distribución no deja de ser precaria-, para que el concurso tenga una proyección pública y lectores y críticos conozcan y juzguen la calidad literaria de sus participantes. Valgan algunas muestras.

1. En este grupo se sitúan premios como el Antonio Machado, al que honra una larga trayectoria. Convocado por primera vez en el año 1976 por el Gabinete de Información y Relaciones Externas de Renfe, desde

el año 1985 el certamen corre a cargo de la Fundación de los Ferrocarriles Españoles. Anualmente, esta Fundación publica un libro con los cuentos premiados. Entre sus índices figuran narradores consagrados como Francisco Umbral, Alfonso Martínez-Mena o Ana M<sup>a</sup> Matute.

2. En esta misma línea, de los Premios de Narración Breve convocados por la UNED desde 1990, han surgido ya tres volúmenes recopilatorios, con los cuentos ganadores, finalistas y seleccionados para su publicación. Entre sus páginas podemos leer relatos de autores jóvenes, que publicarían después colecciones de cuentos presentes en las últimas antologías del género. Me refiero a Eloy Tizón o Juan Manuel de Prada.
3. A otra institución privada se debe la convocatoria, desde 1996, del Premio NH de Relatos, ahora llamado Premio Mario Vargas Llosa, destinado tanto a cuentos independientes como a la mejor colección de relatos inéditos presentada al certamen. Los cuentos y el libro premiados, tal como se expresa en la convocatoria, se publican poco tiempo después. Como excepción a tantos premios irrelevantes literariamente, el Premio NH tiene en su haber el apoyo a la carrera de un cuentista como Gonzalo Calcedo, ganador del I certamen gracias a su libro *Otras geografías*. Calcedo se había estrenado editorialmente en 1996 con una notable colección, *Esperando al enemigo* y en los últimos años se ha consolidado su producción con *Liturgia de los ahogados* (Premio Alfonso Grosso 1998) y *La madurez de las nubes* (1999), lo que le convierte en uno de los cuentistas más sobresalientes de cuantos han aparecido en la década de los noventa.

El mismo afán de propaganda que mueve la convocatoria de premios, induce a las instituciones a publicar antologías de cuentos con un espíritu autonómico o local. Así han surgido títulos como los *Cuentos literarios de autores asturianos. Antología (1945-1990)*, de M<sup>a</sup> Elvira Muñiz; *Retablo y geografía de cuentos canarios (1993)*, recopilados por Sebastián de la Nuez y Flora Lilia Barrera; *Narradores vascos. Antología de la narrativa breve vasca actual (1992)*, editados Por José Luis González y Pedro de Miguel, por citar sólo algunos casos.

Al margen de la vía editorial, imprescindible para la normalización y consolidación del género, el cuento ha podido contar, en el último cuarto de siglo, con otros puntos de apoyo como la prensa y las revistas, que han permitido su difusión entre el gran público (Martín Nogales, 1994: 6-9). Siguiendo la moda decimonónica de coleccionar los cuentos que previamente podían leerse en la prensa y en las revistas, han surgido diversos títulos recopilatorios. En los años ochenta Manuel Vicent aparece como ejemplo prototípico. *La carne es yerba, No pongas tus sucias manos sobre Mozart, Crónicas urbanas y Daguerrotipos* recogen los relatos previamente publicados en las páginas de *El País*. García Hortelano hacía lo propio con los relatos publicados entre 1978 y 1986, tanto en *El País* como en diversas revistas, bajo el título *Mucho cuento (1987)*. Daniel Múgica agrupa en *Mar Calamidad (1990)* relatos en su mayoría publicados en *ABC*. *Crónicas del Madrid oscuro: una mirada al subterráneo*, de Juan Madrid, reúne narraciones escritas a lo largo de 1993, antes publicadas en *Diario 16*. Lo mismo ocurre con las colecciones: *Mientras ellas duermen (1990)*, de Javier Marías, *En mitad de ninguna parte (1995)*, de Julio Llamazares; *Cuentos a la intemperie (1997)*, de Juan

José Millás y *Amantes y enemigos. Cuentos de parejas* (1998), de Rosa Montero.

Algunas iniciativas periodísticas de los años noventa han propiciado la edición de antologías con cuentos previamente publicados en los meses de verano por autores con cierto éxito de ventas. En el año 94, *El País Semanal* quiso celebrar el primer centenario de la muerte de Stevenson encargando a cinco narradores -Julio Llamazares, Juan José Millás, Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina y Arturo Pérez Reverte- un cuento que rindiera homenaje a *La isla del tesoro*. Posteriormente se reunieron en el libro *Cuentos de la isla del tesoro* (1994). El mismo periódico escogió otro motivo actual -la ciudad- y seleccionó un ramillete de plumas familiares para lector -Almudena Grandes, Rosa Montero, Manuel Rivas, Bernardo Atxaga y Quim Monzó- que escribieron los cuentos de la antología *Relatos urbanos* (1994). Un nutrido grupo de narradores colabora en *Aquel verano* (1996), selección de cuentos con un tema común -un verano imborrable- ya publicados en las páginas de *El Mundo*. Aunque podamos sospechar que interesa más el relumbrón de los autores que el género en sí mismo, el cuento se ve favorecido por la posibilidad de llegar a los miles de lectores de la prensa.

Respecto a las antologías publicadas en revistas, sobresale la que apareció en el número 6 de la revista *Lucanor*, correspondiente a septiembre del 91. Reúne un catálogo de narradores que publican su primer libro de relatos a partir de 1975. Vista desde la perspectiva de hoy en día, su nómina recoge la flor y nata de la renovación del género en el último cuarto del siglo XX: Agustín Cerezales, Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, José Ferrer-Bermejo, José María Merino, José Antonio

Millán, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, Javier Tomeo, Pedro Zarraluki y Juan Eduardo Zúñiga.

## 6. ANTOLOGÍAS DE ENCARGO

Junto a las antologías llamémoslas coyunturales que surgieron con motivo del fin del milenio -*El fin del milenio* (1990), *Relatos para un fin de milenio* (1998)-, a comienzos de la década de los noventa las editoriales promovieron antologías "de género", paralelas a otras ideadas la década anterior y que lograron un notable éxito de ventas. Me refiero a los *Cuentos eróticos* (1988) y los *Cuentos de terror* (1989). En el año 90, coincidieron en las librerías títulos como *La próxima luna (Historias de horror)*, *Las autoridades sanitarias advierten y otros cuentos de humor* o los *Relatos eróticos escritos por mujeres*.

Otra estrategia editorial se ha orientado hacia las antologías de encargo con cuentos que versan sobre un tema atractivo "a priori" para el lector, como *Los pecados capitales* (1990), *29 dry martinis* (1999) y *Lo del amor es un cuento* (1999), que reúne en dos volúmenes a veintiocho escritores jóvenes.

Este listado de antologías viene a confirmar que hoy en día resultan rentables las colecciones de cuentos de varios autores. Paloma Díaz-Mas me confesaba, en una entrevista, su sorpresa ante esta ventaja de las antologías en el difícil, por competitivo, mercado del libro:

Por qué una colección de cuentos se vende bien si la han escrito entre varios, y mal si la ha escrito uno solo, es un auténtico misterio para mí. Mi experiencia con *Nuestro*

*milenio* lo confirma: de mis libros publicados, es el que peor se ha vendido. Pero varios de sus relatos han sido incluidos en colecciones de cuentos de varios autores, tanto en España como en otros países europeos y en América. Algunas de esas colecciones, a su vez, han tenido mejor acogida que el libro originario (Carrillo, 1998a: 98).

Algo tendrá que ver en esta rentabilidad comercial el tema propuesto, visto desde múltiples perspectivas y que, sin duda, se promociona mejor un título en el que colaboran varias firmas que el consumidor reconoce. Pero ciertamente, los cuentistas aún no se han visto recompensados con políticas de promoción que incentiven las ventas del género.

## **Referencias bibliográficas**

### **a) Libros :**

ACÍN, R. (1990). *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*. Zaragoza: Prensas Universitarias.

\_\_\_\_\_(1996). *En cuarentena. Literatura y mercado*. Zaragoza: Mira Editores.

AMORÓS, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.

CAÑELLES LÓPEZ, R. (1997). *Guía de concursos y premios literarios en España 1996/1997*. Madrid: Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.

CARRILLO, N. (1997a). *El cuento literario español en la década de los 80*. Valladolid: Universidad de Burgos.

\_\_\_\_\_ (1997b). *Ensayos sobre narrativa actual. (Narradores castellano-leoneses)*. Universidad de Burgos.

DIDIER, B. (1981). *L'écriture-femme*. París: PUF.

HIGUERO, F. J. (1991). *La imaginación agónica de Jiménez Lozano*. Barcelona: Anthropos.

\_\_\_\_\_ (1993). *La memoria del narrador. La narrativa breve de Jiménez Lozano*. Valladolid: Ámbito.

MOERS, E. (1978). *Literary Women*. Londres: The Women's Press.

MOI, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

NICHOLS, G. C. (1989). *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

## **b) Artículos**

ACÍN, R. (1991). "El cuento y sus medios de difusión". *Lucanor* 6, 67-82.

ALONSO, S. (1988). "Los cuentos de Antonio Pereira". *Lucanor* 2, 45-71.

ANDRES-SUÁREZ, I. (1994). "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo". *Lucanor* 11, 69-82.

\_\_\_\_\_ (1995). "El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines". *La novela y el cuento frente a frente*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 155-173.

CARRILLO, N. (1994). Título: "La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993". *Ínsula* 568, 9-11.

- \_\_\_\_\_ (1998a). "El camino de la escritura. (Entrevista con Paloma Díaz-Mas)". *La nueva literatura hispánica* 2, 91-101.
- \_\_\_\_\_ (1998b). "La ironía en el cuento actual. A propósito de 'Expediente en curso', de Agustín Cerezales". *La nueva literatura hispánica* 2, 117-126.
- \_\_\_\_\_ (2002a). "La fantasía en la última narrativa española (1980-2000)". *Quimera* 218-219, 57-62
- \_\_\_\_\_ (2002b). "Todo con muy poco o los microrrelatos de José Jiménez Lozano". *Quimera* 222, 36-38.
- DÍAZ, F. (1998). "El cuento breve: Neus Aguado y Pedro Ugarte". *Lucanor* 15, 79-119.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M. (1999). "El microrrelato de José Ángel Valente". *Lucanor* 16, 71-87.
- FREIXAS, L., ed. (1996). "Prólogo". En AA. VV. *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama, 9-20.
- GRANDES, A. (1996). "Prólogo. Memorias de una niña gitana". *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets, 9-17.
- GULLÓN, R. (1989). "Introducción". En A. Pereira. *Cuentos para lectores cómplices*. Madrid: Espasa-Calpe, 9-29.
- HIGUERO, F. J. (1990). "Multiplicidad funcional de la memoria en cuatro cuentos de José Jiménez Lozano". *Lucanor* 5, 39-57.
- \_\_\_\_\_ (1993). "Jiménez Lozano o la permanencia del significado originario". En J. JIMÉNEZ LOZANO. *Objetos perdidos*. Valladolid: Ámbito, 9-33.
- HUERTA CALVO, J. (1999). "El arte de contar de Antonio Pereira". *Ínsula* 635, 21-22.

MARTÍN NOGALES, J. L. (1992). "Bibliografía comentada de Antonio Pereira". *Lucanor* 7, 113-136.

\_\_\_\_\_ (1994). "La edición y difusión del cuento". *Ínsula* 568, 6-9.

NOGUEROL, F. (1992). "Sobre el microrrelato latinoamericano: Cuando la brevedad noquea...". *Lucanor* 8, 117-133.

ROSSI, R. (1992). "Los grandes relatos o la transposición del recuerdo". *Ínsula* 541, 21.

VALLS, F. (1989). "La literatura femenina en España: 1975-1989". *Ínsula* 512-513, 13.

\_\_\_\_\_ (1993). "El renacimiento del cuento en España (1975-1993)". En F. VALLS, ed. *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*. Madrid: Espasa-Calpe, 9-78.

\_\_\_\_\_ (1998). "El bulevar de los sueños rotos". *Cuadernos Hispanoamericanos* 579, 27-37.

\_\_\_\_\_ (2002). "Introducción". En L. M. Díez, *Los males menores*. Madrid: Espasa-Calpe.

### **c) Antologías**

AA. VV. (1988). *Cuentos eróticos*. Barcelona: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (1989). *Cuentos de terror*. Barcelona: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (1989). *La Eva fantástica*. Madrid: Siruela.

\_\_\_\_\_ (1989). *Niñas malas, mujeres perversas*. Barcelona: Edhasa.

\_\_\_\_\_ (1990). *Cuadernos del asfalto*. Madrid: Grupo 16. Prólogo de Juan Madrid.

\_\_\_\_\_ (1990). *Cuentos Villa de Bilbao. 1980-1989*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.

- \_\_\_\_\_ (1990). *El fin del milenio*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1990). *La próxima luna (Historias de horror)*. Barcelona: Tanagra.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Los pecados capitales*. Barcelona: Grijalbo. Prólogo de Laura Freixas.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Relatos de la mar*. Candás: Ayuntamiento de Carreño.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Las autoridades sanitarias advierten y otros cuentos de humor*. Madrid: Tabapress.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Cuentos de la isla del tesoro*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Relatos urbanos*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Aquel verano*. Madrid: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Relatos para un fin de milenio*. Barcelona: Plaza y Janés.
- \_\_\_\_\_ (1999). *29 dry martinis. (That's the limit!)*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Lo del amor es un cuento*. Madrid: Ópera Prima. 2 vols.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Todos son cuentos*. Madrid: Calambur.
- BRANDENBERGER, E., ed. (1994). *Cuentos brevísimos. Spanische Kürzestgeschichten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- BUTRAGUEÑO, E. y J. GOÑI, eds. (1998). *Gentes del 98*. Barcelona: Plaza y Janés.
- CAMPOS, J. (1994). *El atentado*. Pamplona: Hierbaola.
- CARBONERO, E., ed. (1990). *Cuentos urbanícolas*. Madrid: Ed. Popular.
- ENCINAR, Á. y A. PERCIVAL, eds. (1993). *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- ENCINAR, Á., ed. (1995). *Cuentos de este siglo: 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen.

ESTÉVEZ, C., ed. (1990). *Relatos eróticos escritos por mujeres*. Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer.

FERNÁNDEZ CASASNOVAS, B. y M. IGLESIAS VICENTE, eds. (1988). *Relatos de mujeres*. Madrid: Ed. Popular. 2 vols.

FERNÁNDEZ FERRER, A., ed. (1990). *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz.

FRAILE, M., ed. (1990). *Cuento español de Posguerra*. Madrid: Cátedra. 3ª ed.

FREIXAS, L., ed. (1996), *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama.

GONZÁLEZ, J. L., ed. (1998). *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid: EIUNSA.

GONZÁLEZ, J. L. y P. DE MIGUEL, eds. (1992). *Narradores vascos. Antología de la narrativa breve vasca actual*. Pamplona: Hierbaola.

\_\_\_\_\_ (1993). *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española*. Pamplona: Hierbaola.

JIMÉNEZ LOZANO, J. (1993). *Objetos perdidos*. Valladolid: Ámbito.

MARTÍN, S., ed. (1997). *Páginas amarillas*. Madrid: Lengua de Trapo.

MARTÍNEZ CACHERO, J. Mª, ed. (1994). *Antología del cuento español 1900-1939*. Madrid: Castalia.

MASOLIVER, J. A. y F. VALLS, eds. (1998). *Los cuentos que cuentan*. Barcelona: Anagrama.

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

MONMANY, M., ed. (1998). *Vidas de mujer*. Madrid: Alianza.

- MUÑIZ, M<sup>a</sup> E., ed. (1990). *Cuentos literarios de autores asturianos. Antología (1945-1990)*. Gijón: Fundación Dolores Medio.
- NAVAJO, Y., ed. (1982). *Doce relatos de mujeres*. Madrid: Alianza.
- NEUMAN, A., ed. (2002). *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- NUEZ, S. de la y F. L. BARRERA, eds. (1993). *Retablo y geografía de cuentos canarios*. Las Palmas: Gobierno de Canarias.
- PEREIRA, A. (1989). *Cuentos para lectores cómplices*. Madrid: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_, (1991). *Relatos de andar el mundo*. Madrid: Compañía Europea de Comunicación e Información.
- \_\_\_\_\_, (1999). *Me gusta contar*. Madrid: Del taller de Mario Muchnik.
- \_\_\_\_\_, (2000). *Cuentos del medio siglo*. Madrid: Espasa.
- RAMONEDA, A., ed. (1999). *Antología del cuento español, 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_, (1999). *Antología del cuento español, 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- REDONDO, A., ed. (1993). *Relatos de novelistas españolas (1939-1969)*. Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer.
- SÁINZ DE ROBLES, F. C., ed. (1946). *Cuentistas españolas contemporáneas*. Madrid: Aguilar.
- SHAPARD, R. y J. THOMAS, eds. (1989). *Ficción súbita*. Barcelona: Anagrama.
- URIZ, F. J., ed. (1990). *Cosas que pasan (Relatos breves)*. Madrid: Edelsa/Edi 6.
- \_\_\_\_\_, (1990). *España cuenta*. Madrid, Edelsa/Edi 6.

VALLS, F. (1993). *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*. Madrid: Espasa-Calpe.

VILA-MATAS, E. (1994). *Recuerdos inventados. Primera antología personal*. Barcelona: Anagrama.

#### **d) Colecciones de cuentos**

CALCEDO, G. (1996). *Esperando al enemigo*. Barcelona: Tusquets.

\_\_\_\_\_ (1998). *Liturgia de los ahogados*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

\_\_\_\_\_ (1998). *Otras geografías*. Navarra: NH Hoteles.

\_\_\_\_\_ (1999). *La madurez de las nubes*. Barcelona: Tusquets.

CAMPOS, J. (1985). *Cuentos sobre Alicante y Albaterra*. Barcelona: Anthropos.

CAMPOS, J. y M. DE HEREDIA (1940). *Seis mentiras en novela*. Valencia: Jesús Bernés.

CEREZALES, A. (1991). *Escaleras en el limbo*. Barcelona: Lumen.

DÍEZ, L. M. (1993). *Los males menores*. Madrid: Alfaguara.

ESCUADERO, A. (1987). *La piedra Simpson*. Madrid: Alfaguara.

FERRER-BERMEJO, J. (1992). *La música de Ariel Caamaño*. Pamplona: Hierbaola.

GARCÍA HORTELANO, J. (1987). *Mucho cuento*. Madrid: Mondadori.

GIL NOVALES, R. (1988) *El sabor del viento*. Zaragoza: Guara Editorial.

GONZÁLEZ, J. (1998). *Frigoríficos en Alaska*. Madrid: Debate.

HATERO, J. (1996). *Biografía de la huida*. Madrid: Debate.

JIMÉNEZ LOZANO, J. (1988). *El grano de maíz rojo*. Barcelona: Anthropos.

\_\_\_\_\_ (1993). *El cogedor de acianos*. Barcelona: Anthropos.

- \_\_\_\_\_ (1996). *Un dedo en los labios*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LLAMAZARES, J. (1995). *En mitad de ninguna parte*. Madrid: Ollero&Ramos.
- MADRID, J. (1994). *Crónicas del Madrid oscuro: una mirada al subterráneo*. Madrid: Aguilar.
- MARÍAS, J. (1990). *Mientras ellas duermen*. Barcelona: Anagrama.
- MARTÍN GARZO, G. (1992). *El amigo de las mujeres*. Oviedo: Caja España.
- MILLÁS, J. J. (1997). *Cuentos a la intemperie*. Madrid: Acento Editorial.
- MONTERO, R. (1998). *Amantes y enemigos. Cuentos de parejas*. Madrid: Alfaguara.
- MÚGICA, D. (1990). *Mar Calamidad*. Madrid: Mondadori.
- PEREIRA, A. (1991). *Picassos en el desván*. Madrid: Mondadori.
- PRADA, J. M. de (1995). *El silencio del patinador*. Madrid: Valdemar.
- SUÁREZ, G. (1994). *El asesino triste*. Madrid: Alfaguara.
- TIZÓN, E. (1992). *Velocidad de los jardines*. Barcelona: Anagrama.
- TOMEIO, J. (1988). *Bestiario*. Madrid: Montena.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Historias mínimas*. Madrid: Mondadori.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Zoopatías y zoofilias*. Madrid: Mondadori.
- UGARTE, P. (1992). *Noticia de tierras improbables*. Pamplona: Hierbaola.
- VICENT, M. (1985). *La carne es yerba*, Madrid: Promotora de Informaciones, S.A.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Daguerrotipos*. Madrid: Debate.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Crónicas urbanas*. Madrid: Debate.
- \_\_\_\_\_ (1999). *No pongas tus sucias manos sobre Mozart*. Madrid: Debate, reed.

WOLFE, R. (1996). *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno*. Alicante: Aguacalara.

ZÚÑIGA, J. E. (1992). *Misterios de las noches y los días*. Madrid: Alfaguara.

## ***De la novela al cine: Soldados de Salamina o «el arte de la traición»***

**Luis García Jambrina**

***Profesor Titular Universidad de Salamanca***

Sin duda, *Soldados de Salamina*<sup>1</sup> es uno de los fenómenos más importantes y llamativos de la narrativa española de los últimos años. Y, como era de esperar, el proyecto de llevar al cine la novela de Javier Cercas<sup>2</sup> surgió muy poco tiempo después de su publicación. Según parece, en un principio, David Trueba<sup>3</sup> la leyó sin la intención de hacer una

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Tusquets, Barcelona, 2001. De ahora en adelante, las referencias a esta obra irán entre corchetes, con la abreviatura SS y el número de página correspondiente.

<sup>2</sup> Javier Cercas (Ibahernando, Cáceres, 1962) es autor de un libro de artículos, *Una buena temporada* (1998), otro de crónicas, *Relatos reales* (2000), un ensayo, *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (1994) y cuatro novelas: *El móvil* (1987), *El inquilino* (1989 y 2000), *El vientre de la ballena* (1998) y *Soldados de Salamina* (2001).

<sup>3</sup> David Trueba (Madrid, 1969) es director de cine, guionista y novelista. Hasta la fecha, ha dirigido tres películas: *La buena vida* (1996), *Obra maestra* (2000) y *Soldados de Salamina* (2003); ha escrito, solo o en colaboración, los siguientes guiones: *Amo tu cama rica* (1991, de Emilio Martínez-Lázaro), *Los peores años de nuestra vida* (1994, de Emilio Martínez-Lázaro), *Two Much* (1995, de Fernando Trueba), *La buena vida* (1996), *Perdita Durango* (1997, de Alex de la Iglesia), *La niña de tus ojos* (1998, de Fernando Trueba), *Vengo* (2000, de Tony Gatlif), *Obra maestra* (2000), *Balseros* (2002, documental de Carles Bosch y J. M. Doménech) y *Soldados de Salamina* (2003); y ha publicado las novelas: *Abierto toda la noche* (Barcelona, Barcelona, 1995) y *Cuatro amigos* (Anagrama, Barcelona, 1999).

película. Pero, al final, el libro lo atrapó, sobre todo esa «mirada» en torno a la cual gira la novela, cuando tiene lugar el encuentro entre el fascista fugado y el miliciano que le perdona la vida. Esto hizo que se decidiera a adaptarla, a pesar de los muchos riesgos y las enormes dificultades que ello entrañaba. De hecho, el guión se terminó de escribir y se rodó ya en el año 2002 y la película pudo estrenarse el 21 de marzo de 2003<sup>4</sup>, justo dos años después de la publicación del libro.

Según el propio David Trueba, su intención fundamental ha sido trasladar las mismas sensaciones y provocar o recrear las mismas emociones de la novela. Por eso, todas las variaciones con respecto a la obra original perseguían la misma finalidad: cómo llevar lo interior a lo exterior, cómo visualizar sentimientos, ideas, emociones. Y, para ello, ha tratado de buscar siempre soluciones cinematográficas a propuestas de la trama. Veamos, pues, algunas de las estrategias seguidas y de los cambios realizados por el guionista y director en la adaptación. Contamos, para ello, con la ayuda de la versión publicada del guión<sup>5</sup>, que, como es habitual, dista mucho del montaje final, y de un valioso libro de conversaciones, en torno a la película y a la novela, de Javier Cercas y David Trueba, titulado

---

<sup>4</sup> Ficha artístico-técnica.- Una producción de Lolafilms, S.A., y Fernando Trueba P. C., S.A. Año: 2002. País: España. Duración: 112 minutos. Producción: Andrés Vicente Gómez y Cristina Huete. Dirección: David Trueba. Guión: David Trueba, basado en la novela de Javier Cercas. Fotografía: Javier Aguirresarobe. Montaje: David Trueba. Dirección artística: Salvador Parra. Vestuario: Lala Huete. Interpretación: Ariadna Gil (Lola), Ramón Fontserè (Rafael Sánchez Mazas), Joan Dalmau (Miralles), María Botto (Conchi), Diego Luna (Gastón), Alberto Ferreiro (joven miliciano), Luis Cuenca (padre de Lola), Lluís Villanueva (Miguel Aguirre), Ana Labordeta (empleada residencia), Julio Manrique (Pere Figueras joven) y la participación de Joaquim Figueras, Daniel Angelats, Jaume Figueras y Chicho Sánchez Ferlosio. Rodada en Gerona, Madrid y Dijon.

<sup>5</sup> David Trueba, *Soldados de Salamina. Guión basado en la novela de Javier Cercas*, prólogo de Javier Cercas, Plot, Madrid, 2003. De ahora en adelante, las referencias a esta obra irán entre corchetes, con la abreviatura SS-G y el número de página correspondiente.

*Diálogos de Salamina*<sup>6</sup>. Por falta de espacio, aquí tan sólo me ocuparé de las transformaciones operadas en los personajes, así como del tiempo y la estructura en la película y la novela.

### **Los personajes**

Naturalmente, lo primero que llama la atención en la película son los cambios que afectan a algunos personajes, y, sobre todo, la conversión del protagonista y narrador, llamado Javier Cercas, en una mujer: Lola Cercas. Según Trueba, para hacer suya la novela, necesitaba «hacer el viaje a una nueva primera persona, a un nuevo yo para contar la historia» [DS, 92]. Por otra parte, le parecía indispensable potenciar al personaje protagonista, narrador e investigador de toda la historia. Y el hecho de que Cercas fuera una mujer le daba más conflicto y tensión a la trama [DS, 94]:

Temas sugeridos en el libro como la pérdida del padre, la crisis personal, la paternidad, cobraban, aplicados a una mujer, una mayor tensión, un mayor conflicto. Su soledad en el bosque, su recreación de la guerra, su encuentro con Miralles. Cada pequeño momento me parecía doblemente eficaz con una mujer en su centro. Me gusta la mirada de las mujeres sobre las cosas. Y me gusta la mirada de Ariadna Gil. Era ésta una película donde en muchos momentos se retrata una mirada y sólo eso<sup>7</sup>.

La película, por lo demás, adopta siempre el punto de vista de Lola Cercas. E, incluso, puede decirse que toda la peripecia de Sánchez Mazas y los amigos del bosque pasa dentro de su cabeza o la vemos a través de sus

---

<sup>6</sup> Javier Cercas y David Trueba, *Diálogos de Salamina*, ed. de Luis Alegre, Plot-Tusquets, Madrid-Barcelona, 2003. De ahora en adelante, las referencias a esta obra irán entre corchetes, con la abreviatura DS y el número de página correspondiente.

<sup>7</sup> David Trueba, «Notas del director», *Pressbook* de la película, en [www.soldadosdesalamina.com](http://www.soldadosdesalamina.com)

ojos. Sólo vemos lo que ella ha visto o le han contado o ha descubierto o imaginado. Lo que importa, en efecto, es la mirada de la protagonista. Y, en este sentido, es evidente que Lola Cercas experimenta una gran evolución o transformación a lo largo de la película, como resultado, por un lado, de su propia historia interior y, por otro, de las peripecias de la trama principal –búsqueda, investigación, resolución del enigma– y de las relaciones con uno de los personajes secundarios, Conchi, que es la que la lleva a enfrentarse consigo misma. De la inhibición y la ingenuidad iniciales (la Guerra Civil no me afecta) pasará a la madurez y la implicación activa, cuando comprende las repercusiones morales de la Guerra Civil.

Pero el cambio de sexo del personaje protagonista trajo consigo, además, la potenciación del personaje de Conchi, que, entre otras cosas, tiene esa fuerza y ese instinto de la virtud que a Lola Cercas le faltan: «me pareció que mantener el personaje de Conchi como mujer –ha declarado Trueba– creaba una nueva tensión. Intensificaba el conflicto de Lola, su sensación de derrota, de frustración y de represión. Suponía abrirle una nueva puerta a la duda y la tensión» [DS, 102]. Y «eso obligaba a que Conchi tuviera un poco más de fuerza y carácter, un mayor desarrollo» [DS, 105]. De hecho, en la película, junto a la trama principal, existe una *subtrama de amistad* entre ambos personajes, con su propio planteamiento, nudo y desenlace. Lo que implica, claro está, la creación de nuevas escenas, como esa en la que Lola llama al programa de la televisión en el que Conchi trabaja como pitonisa y, fingiendo ser otra, le pide perdón y le transmite su deseo de proseguir la amistad.

Otro cambio notable es la creación del personaje de Gastón, que viene a cumplir la función del escritor Roberto Bolaño en la novela. Se trata de un

joven estudiante mexicano, descendiente de exiliados españoles y alumno de Lola, a la que desea. Aunque no llega a desarrollar una subtrama propia, refuerza, desde el principio, la búsqueda de la protagonista. Sobre este personaje, ha dicho Trueba:

...me parecía que el personaje de Bolaño debía ser un actor, porque Bolaño no podía interpretarse a sí mismo: era un papel demasiado importante o complejo. Aparte de que no quería molestarle. Además, pensaba que otro escritor igual era excesivo, que iba a convertir la historia en una película de escritores, cosa que en una novela funciona, pero en una película es distinto. Me resultaba muy importante fortalecer la transición del personaje de Miralles hacia Lola, que se hiciera de una manera natural, que el personaje no apareciera de pronto para cumplir la misión de introducir a Miralles. [DS, 113-114]

Otro de los aciertos de la película es la visualización del padre de Lola Cercas al comienzo de la película. En la novela, se dice, al principio: «Tres cosas acababan de ocurrir: la primera es que mi padre había muerto» [SS, 17]. Y la memoria del padre surge de vez en cuando, ligada sobre todo al proceso de búsqueda de Miralles. En la película, sin embargo, vemos al padre de Lola Cercas en la residencia de ancianos, cuando ella va a visitarlo y le lee el artículo sobre Antonio Machado y Sánchez Mazas. Días después, tendrá que ir de nuevo a la residencia, para recoger sus pertenencias, pues su padre ha muerto. Se le da, pues, una mayor presencia en la película, lo que, entre otras cosas, refuerza la motivación de la protagonista, subraya la importancia del tema de la búsqueda del padre y de la pervivencia de la memoria de los muertos y sirve para establecer

algunos paralelismos con el personaje de Miralles, que, como él, vive en una residencia de ancianos. Al buscar a Miralles, Lola Cercas está buscando también a su padre. Otro personaje visualizado es el de Luz, la prostituta que Miralles había conocido en el camping Estrella de Mar.

Por otra parte, hay que recordar que en la película se han eliminado algunos personajes significativos de la novela, como el de María Ferré, la joven campesina que ayuda a Sánchez Mazas después de su fuga y, por lo tanto, uno de «los amigos del bosque»<sup>8</sup>, el archivero que ayuda al protagonista a encontrar el expediente carcelario de Pere Figueras [SS, 63-67], Rafael Sánchez Ferlosio, el hijo de Sánchez Mazas, que le cuenta, por primera vez, al narrador la historia del fusilamiento [SS, 18-21], o Andrés Trapiello, que aporta nuevos datos sobre el escritor falangista [SS, 39-41]. Estos dos últimos han sido sustituidos, en cierto modo, por otro hijo de Sánchez Mazas, Chicho Sánchez Ferlosio, que, entre otras cosas, le refiere a Lola Cercas la versión de la historia que le contó su padre cuando era niño, mientras que el papel del archivero aparece ahora incorporado al de Miquel Aguirre.

En cuanto al personaje de Sánchez Mazas, es evidente que tiene mucho menos relieve y presencia en la película que en la novela, lo que hace que apenas tenga desarrollo dramático. Este tratamiento del personaje coincide con la lectura que han hecho algunos comentaristas de la obra,

---

<sup>8</sup> Como puede comprobarse, este personaje, sí estaba en el guión original [SS-G, 64-67 y 75-77], pero cayó en el montaje final: «Me había quedado un montaje muy sugerente –declara Trueba, al respecto–, pero tenía que quitar quince minutos a la historia y, de pronto, una tarde, uno de mis colaboradores más íntimos me dijo: “La peripecia de María Ferré retarda el conflicto principal [...]”. Y tenía razón» [DS, 63-64].

como el profesor y crítico Jordi Gracia<sup>9</sup> o el novelista Mario Vargas Llosa<sup>10</sup>, que han señalado que Rafael Sánchez Mazas es, en realidad, un mero pretexto, puesto que lo verdaderamente relevante es la historia de Javier Cercas en el trance de escribir una novela. Y así lo reconoce también el propio autor:

Sánchez Mazas es eso que Hitchcock llamaba un *macguffin*, una especie de cebo para llevarnos a Miralles, ese viejo luchador republicano que ahora se encuentra en un asilo de ancianos situado en una pequeña localidad francesa (y que muy bien podría ser aquel antiguo miliciano que le perdonó la vida a Sánchez Mazas). En realidad, toda la novela está subordinada a ese personaje, todo es un pretexto para llegar a él. [DS, 127]

No obstante, hay que advertir que, como luego veremos al hablar de la estructura, en la versión publicada del guión, David Trueba sigue dando a Sánchez Manzas demasiado protagonismo:

Todo este estudio del personaje de Sánchez Mazas, todas estas cosas yo las iba metiendo en la película. Hasta que a medida que voy desarrollando el guión me doy cuenta de que, de las ocho lecturas que puedes hacer del libro, unas son prescindibles y otras esenciales, y que para hacer la película tienes que ser sintético, ir al conflicto básico. Entonces, un día me digo «¿cómo he podido ser tan estúpido de creer un solo minuto que este libro trata, entre otras cosas, de Sánchez

---

<sup>9</sup> Jordi Gracia, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Edhasa, Barcelona, 2001, pp. 245-262.

<sup>10</sup> Mario Vargas Llosa, «El sueño de los héroes», *El País*, Madrid, 3 de septiembre de 2001.

Mazas?». Este libro ni trata de Sánchez Mazas ni quiere ser la biografía de Sánchez Mazas. Eso era algo obvio que yo debía haber entendido en una primera lectura. Pero mi torpeza me lo impidió. La gran revelación fue comprender que Sánchez Mazas es sólo una metáfora de esta historia. Una historia que tiene un protagonista absoluto que es Cercas, el personaje Cercas, y ese encuentro del personaje Cercas con el personaje Miralles.

[DS, 44]

### **El tiempo y la estructura**

La novela está dividida en tres partes de extensión muy similar: «Los amigos del bosque» [SS, 17-74], «Soldados de Salamina» [SS, 77-140] y «Cita en Stockton» [SS, 143-209]. Y, en ella, se distinguen dos líneas temporales básicas: la del presente (correspondiente a la historia principal, la de Javier Cercas) y la del pasado (la de la historia de Sánchez Mazas). La del presente discurre por la primera y la tercera partes, y va desde 1994 hasta el año 2000. En el relato, sigue un orden lineal y presenta varias elipsis narrativas. Al principio, la historia se remonta al verano de 1994, cuando el narrador-protagonista oye hablar, por primera vez, del fusilamiento de Sánchez Mazas. Después, hay una elipsis de cuatro años y medio, que nos sitúa en febrero de 1999. A lo largo de ese año, tienen lugar la investigación sobre la historia de Sánchez Mazas y la decisión de escribir la novela –él lo llama *relato real*–, con el título de «Soldados de Salamina» [SS, 74]. En un momento de ese período, hay también una elipsis de varios meses, después de varios intentos infructuosos de avanzar en la búsqueda.

Entre la primera y la tercera parte, nos encontramos de nuevo con una elipsis de varios meses o semanas, que es el tiempo invertido por el narrador en la escritura del relato sobre Sánchez Mazas que acabamos de leer en la segunda parte, y que constituye, como veremos, la *primera versión de la novela*, si bien es cierto que, al comienzo de la tercera parte, se narra de forma muy sumaria la escritura de la misma. Esta tercera parte va desde febrero del año 2000, momento en el que descubre que a su novela le falta algo<sup>11</sup>, hasta varios meses después, cuando tiene lugar el encuentro entre Cercas y Miralles y el primero decide escribir la *segunda versión de su novela*, que es la que el lector está acabando de leer en ese momento.

La segunda línea temporal nos sitúa en el pasado: desde el 18 de febrero de 1894, fecha del nacimiento de Mazas, hasta octubre de 1966, en que muere. Pero se centra, sobre todo, en el episodio del fallido fusilamiento y la posterior fuga, que tuvo lugar en los primeros meses del año 39. En el relato, por otra parte, hay una alteración temporal, puesto que comienza con la narración de la liberación de Pere Figueras, gracias a la intervención de Sánchez Mazas, en 1939 [SS, 77-79]. En la tercera parte, por otro lado, Roberto Bolaño le cuenta al protagonista, de forma sumaria, la historia de Miralles, que se extiende desde 1936, en que lo reclutaron para ir a la guerra, hasta el último verano en que Bolaño lo vio, en 1981 [SS, 153-164].

---

<sup>11</sup> Esto es lo que dice, al respecto, el narrador: «el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza» [SS, 144].

Estamos, pues, ante una estructura bastante peculiar, puesto que la segunda parte de la novela interrumpe el desarrollo argumental, la peripecia de Javier Cercas, para dar paso a la biografía de Sánchez Mazas, que es también una reflexión sobre el fascismo español y la Guerra Civil. Por otro lado, el sentido de esta estructura lo explica muy bien el propio Trueba:

Hay un personaje central, el investigador, que va acumulando pistas en una determinada dirección. Pero cuando llega al final de ese camino se da cuenta de que la dirección es fallida, que ha fracasado, que ha errado el tiro, que ha estado buscando por el camino equivocado. En el enfrentamiento entre Sánchez Mazas y el miliciano (que le salvó la vida), había optado por Sánchez Mazas, pero, luego, da un giro de 180º y se da cuenta de que quien en verdad le interesaba es el que está enfrente, el miliciano. Y ahí comienza la pesquisa de la última parte. [DS, 85-87]

Pero todo esto, en la película crearía, lo que Trueba llama «una disfunción estructural»:

En los primeros veinte minutos cuentas el planteamiento, la primeras pruebas y el encuentro del protagonista con gente que le impulsa a ir en una determinada dirección. Luego, esta persona emprende durante otros treinta minutos un camino, pero sabes que ese camino es errado. Tú estás guiando al espectador por ese camino, le estás dando información inútil, porque el protagonista variará su objetivo algo después. El problema entonces es cómo conseguir que esa frustración del

personaje no se transforme en una frustración del espectador, que puede pensar que para qué me han dado toda esa información si no es la que de verdad importa. Esa segunda parte de la novela, que es tan larga como las otras, en la película había que sujetarla con unas riendas muy firmes para no provocar esa frustración. [...] Hasta que no nos dimos cuenta de eso, narrativamente la película no funcionaba. [DS, 87]

De hecho, podemos comprobar cómo en la versión publicada del guión, Trueba sigue todavía muy de cerca la estructura de la novela, por medio de la inserción, en el segundo acto del guión, de una larga entrevista apócrifa a Sánchez Mazas, donde éste nos habla en primera persona de sí mismo y de su vocación literaria, al tiempo que el entrevistador nos va suministrando abundante información sobre la vida del personaje [SS-G, 45-48 y 79-81]<sup>12</sup>. También se han eliminado, en esa misma dirección, bastantes secuencias relacionadas con los amigos del bosque [SS-G, 61-62, 64-67, 69-71 y 75-79]<sup>13</sup>.

Así pues, en la adaptación, desaparece la mayor parte de la segunda sección de la novela, y el resto aparece integrado en el relato principal. Según Cercas, «Trueba no elude lo que la novela tiene de historia, de biografía, de ensayo o de periodismo, sino que diluye o integra todos esos ingredientes en la narración hasta el extremo de que resultan casi

---

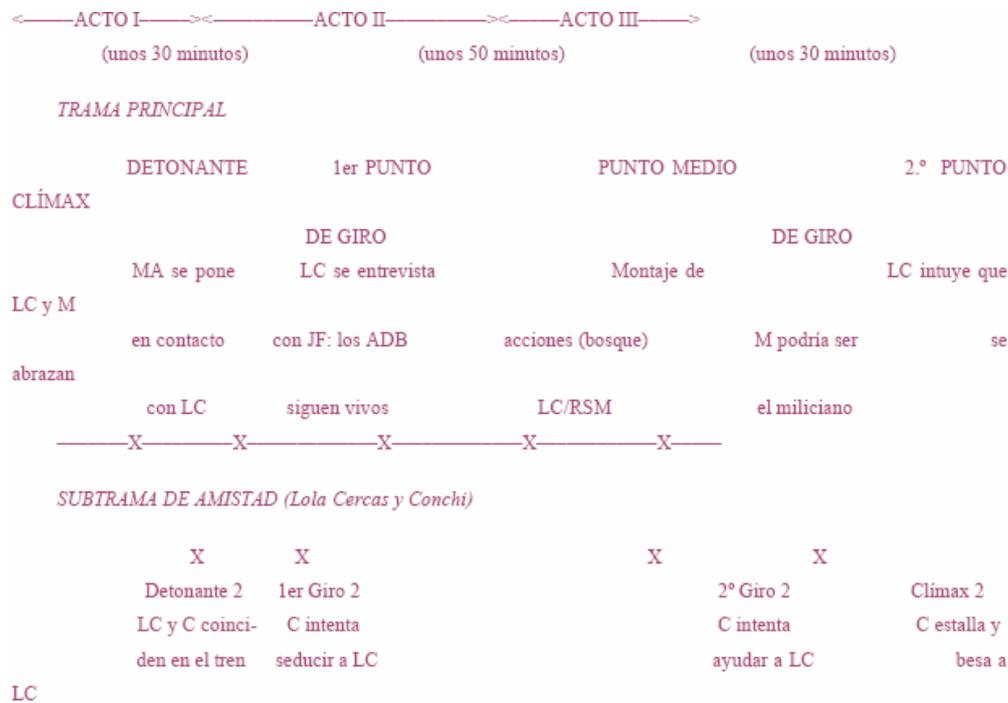
<sup>12</sup> Toda esta parte fue rodada, y puede verse ahora en los «extras» del DVD de la película (distribuida por Warner Home Video Española, S.A., 2003), bajo el título de «Escenas complementarias: “Algo más sobre Sánchez Mazas”». También se recogen declaraciones sobre Sánchez Mazas de José-Carlos Mainer, Jordi Gracia, Marino Gómez-Santos, Carlos Sentís y Cándido.

<sup>13</sup> Véase en los «extras» del DVD «Escenas complementarias: “Los amigos del bosque”».

invisibles y, en vez ralentizarla o entorpecerla, la vuelven más fluida» [SS-G, vii]. De hecho, en la película también hay dos líneas temporales, pero mucho más concentradas y dispuestas en alternancia a lo largo del segundo acto. De ahí que las peripecias de Sánchez Mazas –esto es, su fallido fusilamiento, la fuga y los días de supervivencia en el bosque– se vayan contando en alternancia con el relato principal: el de la búsqueda y la escritura de la novela. Incluso, llega establecerse un paralelismo entre la huida de Sánchez Mazas y la investigación de Lola Cercas. Lo que hace que, justo en el centro de la película (en el llamado *midpoint* o punto medio), se crucen, por así decirlo, las dos líneas temporales. Los dos personajes coinciden entonces en el bosque del Collell, sólo que en dos tiempos muy diferentes, por medio de un *montaje de acciones*. En ese momento, Lola Cercas, naturalmente, recrea e imagina, a partir de los datos que ha ido obteniendo, la fuga de Sánchez Mazas en su escenario real.

Por último, habría que mencionar también las abundantes imágenes de archivo –reales o apócrifas– que aparecen en la película, a manera de insertos contextualizadores o visualizadores de algunos momentos o pasajes de los diálogos, lo que, en conjunto, da lugar a continuos saltos espaciotemporales, entre el presente, el año 1939 y otros momentos históricos. En cuanto a la organización del relato, hay que decir que, dejando aparte la secuencia prólogo (los cadáveres de los fusilados) y la secuencia epílogo (el plano en cámara lenta del miliciano), la película sigue

claramente el *paradigma* de la estructura cinematográfica en tres actos, de acuerdo con el siguiente esquema<sup>14</sup>:



<sup>14</sup> Para los aspectos teóricos relacionados con la estructura del guión, véase el libro de Antonio Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de guión cinematográfico*, Ariel, Barcelona, 2001, y la exposición resumida que aparece en Antonio Sánchez-Escalonilla (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Ariel, Barcelona, 2003, pp. 93-149. En este último, define así el *paradigma* de la estructura en tres actos: «un esquema que concreta el planteamiento, nudo y desenlace del relato en cuatro nudos de acción básicos para la estructura del futuro guión. Estos cuatro momentos destacados son el detonante, el *clímax* y los dos *puntos de giro* que dividen la trama en tres actos. / Con el *detonante*, la acción se inicia y el protagonista se encamina hacia su objetivo. En el *clímax*, el protagonista satisface su búsqueda. Un *clímax* no sólo resuelve el problema planteado, sino que necesariamente ha de ser el momento de mayor intensidad dramática del guión. / Los *puntos de giro* son las dos columnas que sostienen el nudo y, al mismo tiempo, marcan la división en tres actos cinematográficos. [...] [Por un lado,] el espectador puede distinguir un momento dramático en que el nudo, ya planteado en el detonante, comienza a tensarse y se complica más todavía: es el *primer punto de giro*, suceso inesperado que hace más ardua [o complicada] la búsqueda del objetivo por parte del protagonista. Avanzada la historia con nuevos impulsos, el nudo alcanza un nivel de intensidad más alto con otro suceso que revoluciona la acción hacia su desenlace, al tiempo que dificulta las expectativas de éxito: es el *segundo punto de giro*, que cierra el acto segundo del guión y anticipa el *clímax*» (pp. 128-130).

**Abreviaturas empleadas.-** MA = Miquel Aguirre LC = Lola Cercas JF = Jaume Figueras  
ADB = Los Amigos del Bosque RSM = Rafael Sánchez Mazas M = Miralles C = Conchi

## Conclusión

Estamos, pues, ante algo muy distinto y, al mismo tiempo, muy fiel a la novela. Por un lado, hay cosas que sólo están aludidas en el libro y que Trueba ha desarrollado cinematográficamente en la película; por otro, están los cambios ya comentados en los personajes y las supresiones en la peripecia de Sánchez Mazas y los amigos del bosque, todos ellos al servicio del espíritu de la novela. De hecho, como dice Javier Cercas, «la única forma de ser fiel al espíritu de la novela era traicionando su letra. [...] / Eso es lo que ha hecho admirablemente David Trueba en *Soldados de Salamina* (el guión): despojar a *Soldados de Salamina* (la novela) de todo cuanto en ella es exclusivamente literario, y acto seguido buscarle una traducción cinematográfica» [SS-G, vi]. Y añade después: la película «ha traicionado a la novela, pero sólo para que lo verbal se convierta en visual» [SS-G, vii].

De ahí que Javier Cercas hable del «arte de la traición»<sup>15</sup> a la hora de definir la labor realizada por David Trueba. Y es que, para conseguir un resultado análogo al de la novela, hay que traicionar la letra de la obra original y buscar siempre soluciones cinematográficas: «una película sólo puede ser fiel a una novela si la traiciona. Con todos los cambios que hay,

---

<sup>15</sup> Así se titula el prólogo de Cercas al guión de Trueba [SS-G, v-ix].

yo siento que esta película es muy fiel, no a la letra –que en gran medida también–, pero sí a su espíritu» [DS, 102]. Se trata, en fin, de una manifestación más de eso que podríamos llamar la paradoja de la adaptación, esa que dice que cuanto más fiel es una película a la letra de la obra literaria, más infiel es a su espíritu, y al revés. Y así lo ve también el propio director: «Para ser fiel en la esencia a un libro, se deben transformar muchas cosas de su superficie»<sup>16</sup>. En este caso, además, lo ha hecho sin salirse, en ningún momento, de la novela, pero, a la vez, siendo muy consciente de que lo que ha adaptado no es la novela, sino su propia lectura de la obra literaria:

No creo que las novelas puedan llevarse al cine. Lo que puede llevarse al cine es la historia de las novelas, sus emociones, sus sucesos. La novela no. La novela siempre será otra cosa, intocable por cualquier adaptación. La novela siempre permanece. Ni se estropea ni se engrandece con la película. Estaba antes y queda después. Por eso, quizá las adaptaciones sólo funcionan si proporcionan otra pieza diferente, si alcanzan la independencia de la obra original. En la película, se propone una lectura personal de la novela, pero sobre todo lo que se propone es una película, sin más<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> David Trueba, «Notas del director», ob. cit.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

## ***La narrativa coral de Care Santos***

**ANGELES ENCINAR FÉLIX**

***Catedrática Saint Louis University, Madrid Campus***

Desde que Care Santos se iniciara en el mundo de la literatura con un volumen de relatos, *Cuentos cítricos*, en 1995 hasta el día de hoy ha publicado cinco volúmenes de cuentos, además del ya mencionado, *Intemperie* (1996), volumen con el que obtuvo el Premio de Narrativa Ciudad de Alcalá, *Ciertos testimonios* (1999), *Solos* (2000) y *Matar al padre* (2004). También han aparecido las novelas *El tango del perdedor* (1997), *Trigal con cuervos* (1999), IV Premio Ateneo Joven de Sevilla, y la más reciente *Aprender a huir* (2002). Durante este tiempo ha compaginado esta actividad con la publicación de otras novelas dirigidas a un público juvenil (*Los ojos del lobo* obtuvo el premio Gran Angular 2004) y con sus colaboraciones asiduas en el suplemento cultural de distintos periódicos.

Las cinco colecciones de cuentos escritas por Care Santos demuestran su interés y su extraordinaria capacidad para moverse dentro del género. En *Cuentos cítricos*, a pesar de ser su primer libro, ya puede verse el germen de lo que será su dominio técnico. Está compuesto por doce relatos agrupados en tres apartados cuyos títulos generales indican cierta línea común a los cuatro que incluyen. La fantasía, las situaciones límites y la muerte son elementos unificadores en cada grupo; por otra parte todos ellos tienen en común el lado ácido de la existencia humana

que presentan y al que se hace referencia en el título, pero sin olvidar yuxtaponerlo a una adecuada dosis de humor y de ternura.

El hilo de unión más evidente entre los seis relatos que componen *Ciertos testimonios* es el uso de la primera persona, una voz narradora que por diversas circunstancias adquiere primacía en el conjunto de cada historia. No en vano, la inclusión de una frase introductoria de Alfredo Bryce Echenique alerta al lector en este sentido: “las historias siempre les ocurren a los que saben contarlas”. Sin embargo, el receptor nunca dejará de sorprenderse al constatar que es un cadáver quien en “Serafina aprendiendo a volar” narra la difícil relación mantenida con su sobrina, enajenada mental, o que una estatua situada en una plaza de Managua cuente los avatares de una niña huérfana que, con los años, se convertirá en una guerrillera sandinista.

Tanto en estos dos volúmenes como los que enfocaremos más adelante, *Intemperie, Solos y Matar al padre* es conveniente acuñar el término ciclo de cuentos. Denominación que permitirá descubrir el entramado estético de la obra y la meditada poética de su autora, teniendo como última consecuencia una mejor comprensión del conjunto y con gran probabilidad un mayor disfrute por parte del lector. La idea del ciclo de cuentos, término propuesto por Forrest Ingram, o cualquiera de las otras denominaciones, otra de las más interesantes es secuencia de cuentos de Robert Luscher, nos permiten hacer referencia al título de nuestra presentación, una narrativa coral, pues el lector escucha la voz propia de cada cuento pero la suma de las distintas voces produce una composición vocal armonizada, en palabras musicales, o una narración totalizadora. Cada relato (o voz narrativa) es autosuficiente pero al mismo tiempo

también está interrelacionado. El lector es capaz de entender cada historia por sí misma, y, por otro lado, todas las historias funcionan como una totalidad, creando algo que no podría obtenerse con un solo relato<sup>1</sup>.

En *Intemperie* la temperatura, a primera vista, es el punto unificador pues los quince relatos se encuentran a su vez agrupados en tres apartados: cuentos fríos, cuentos tibios y cuentos calientes. Pero más que la temperatura, el hilo de unión entre todos los cuentos proviene de los personajes. Hay que hablar de un ciclo de personajes, según Mann. Se trata de tres mujeres que aparecen cada una en cinco relatos en los que se irá viendo el rumbo que va tomando sus vidas. Clara es la protagonista del primero y el último del volumen dando al libro una idea de circularidad y está presente, asimismo, 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 mencionadas y Javier.

Evelyn es la protagonista del segundo relato y su historia se irá conformando en otros cuatro más (4, 5, 8 y 12). Esta mujer caribeña se verá obsesionada 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 sensación de 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

---

<sup>1</sup> Véase Susan Garland Mann, *The Short Store Cycle. A genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood, 1989, p. 15.

adelante. La amistad profunda entre las dos mujeres se quebrantará por la muerte de la última, anunciada en una prolepsis narrativa, con la que se concluye el relato octavo. La sustitución y suplantación de personalidad de Isabel realizada por su otra mejor amiga, Marta, se relatará en el relato doce con el que se cerrará la historia duplicada de amistad (Evelyn, Beatriz e Isabel) y amor (Isabel, Javier, Marta).

Sara es la tercera gran protagonista, su historia y la de su tía Águeda se narrará en el resto de los cuentos (3, 6, 9, 13 y 14). En contraposición directa con Evelyn, Sara padecerá un frío persistente y explicable sólo desde una perspectiva psicológica. Huérfana de padre y con una madre enajenada mentalmente, cae bajo la tutela de su tía cuyo resentimiento ante la vida lo plasmará manteniendo una relación tiránica con su sobrina. En el siguiente relato dedicado a estos personajes, en concreto a tía Águeda, se sintetizan los acontecimientos que, con posterioridad narrativa pero no cronológica, tendrán lugar en el desarrollo de 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 como tal por su autora. La lectura progresiva de los cuentos permite ver el sutil entramado construido por Care Santos, las tres líneas narrativas que se van engrosando hasta formar un tapiz. A ello ha contribuido no sólo la recurrencia de algunos personajes y el factor de que la imagen completa de sus vidas se pueda reconstruir al tejer las distintas narraciones-piezas que la forman sino también una serie de características comunes a todos ellos que les ha hecho formar parte de una misma comunidad. En primer lugar, todas las protagonistas son mujeres y todas ellas se encuentran en el

proceso de establecer relaciones con una pareja que por diversas circunstancias terminan truncándose. Otra importante conexión entre todas las protagonistas es el compartir un destino similar que termina siendo la desgracia o la muerte. Por último, la unidad de *Intemperie* está determinada también por una temática común. Todos los personajes, como enfatizaba el estudio de Mann, padecen un sentimiento de soledad y aislamiento de su entorno, de vivir una existencia fragmentada, a pesar de que buscan desesperadamente a alguien con quien poder comunicarse. En la línea teórica de Luscher, se puede confirmar que esta secuencia de cuentos, como en una serie musical, ha repetido y desarrollado de manera consecutiva, temas y motivos, su unidad se ha derivado de esa recurrencia y sucesión que han proporcionado continuidad a la experiencia del lector<sup>2</sup>.

Con *Solos* Care Santos se propone hacer una colección que esté unificada por “la soledad de los personajes y la idea teatral del soliloquio”. No sólo eso, *Solos* forma parte de un proyecto de mayor envergadura, una trilogía de relatos en la que este primer libro está dedicado a la música, el segundo publicado en el año 2004, *Matar al padre*, es un homenaje a la literatura, y el tercero estará enfocado hacia la pintura, la escritura de un texto directamente relacionado a un cuadro<sup>3</sup>.

En la solapa de la portada de *Solos*, a modo de marco, se incluyen cuatro acepciones de la palabra solo que, sin lugar a dudas, se constituyen en hilo de unión entre todos los relatos. Los dos primeros significados hacen referencia a una persona que está sin compañía o que no tiene quien

---

<sup>2</sup> Véase Robert M. Luscher, “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, p. 149.

<sup>3</sup> Algunos de estos comentarios los realizó la autora en la conferencia que impartió en Saint Louis University, Madrid campus, el 25 de abril de 2002.

la ampare, socorra o consuele en sus necesidades o aflicciones. Ésta es la situación de la mayoría de los protagonistas del volumen. Los dos últimos significados de solo que se mencionan, 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 significaciones también están presentes en el conjunto. Todos 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.

Asimismo, un nexo común a todos los cuentos, como ya se ha indicado, es la música. Los ambientes que se muestran dentro de este mundo son diversos. La música clásica esta 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 el lado de la música popular y moderna se encuentran el resto de los protagonistas: la cantante de boleros, el famoso cantante de los *Beattles*, el divo latino y el grupo de bailaor y guitarrista convertidos más tarde en tanguistas argentinos.

*Solos* esta unificado por un grupo de personajes que pertenecen a una misma comunidad, aunque procedan y desenvuelvan su existencia en ambientes diversos, y que además poseen y comparten un destino común:

el fracaso. En algunos casos se trata del fracaso profesional, pero en la mayoría de las narraciones se habla del fracaso personal o de pareja. Se puede hablar de un ciclo de cuentos unidos por el tema. El aislamiento del ser humano, la soledad y la falta de comunicación están muy presentes en estos relatos. El instrumento del contrabajo se erige en el yo narrador que pone de manifiesto al instrumentista, el tú narrativo, su fracaso profesional pero sobretodo su fracaso personal al haber sido el último en reconocer la imposible relación entre la exitosa soprano y él: “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” (33). En otro cuento, será una mujer, Betty Grey, quien sin escrúpulos haga saber a su compañera de viaje el matrimonio de conveniencias que se atrevió a efectuar en su primera juventud –marcado por una total barrera lingüística- y las posteriores bodas, todas por interés, que le han asegurado un bienestar económico y material en la edad madura pero no han logrado erradicar su sentimiento de soledad. El solipsismo al que el ser humano es capaz de llegar está expuesto de forma admirable en el título “¿Varía la sensación en la misma proporción que la excitación física que la provoca?” El protagonista, violinista de renombre, acude a la consulta del psiquiatra y entre sus innumerables preguntas no deja de cuestionarse por el abandono y la ruptura de relaciones efectuada por la mujer con la que convivió durante un tiempo y a la que ha traicionado abiertamente en respuesta directa a su comportamiento, llevándola al fracaso profesional. El machismo y el egocentrismo del personaje se exhiben 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<sup>4</sup>.

En su estudio del ciclo de cuentos, Susan Mann señalaba que en muchas ocasiones, el último relato sirve para desafiar “whatever sense we have made of the book thus far”(38) (cualquier sentido que se haya dado al libro hasta ese momento). Es interesante destacar que así parece suceder en este volumen. En todos los relatos se ha enfatizado la incomunicación entre los seres humanos, sean de la condición que sean, y en consecuencia la profunda soledad a la que los individuos están sujetos. En casi todas las narraciones las relaciones entre parejas han estado condenadas al fracaso. El egoísmo, la insatisfacción, los intereses personales y la infidelidad han evidenciado la dificultad de mantener una relación armoniosa. 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. La soledad y el enclaustramiento de la vida en clausura han sido sustituidas por una convivencia fructífera con el que fuera su profesor

---

<sup>4</sup> Care Santos, *Solos*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

de música. La aceptación y la apertura hacia el cambio han sido el motor de esta transformación. Esta joven manchega ha estado dispuesta a recibir las diferentes posibilidades que se le han ido presentando a lo largo de los años y esta disposición positiva ha causado su gozo final: se siente “muy bien acompañada por el profesor Pavanetti”(163), asegura a la priora al inicio de su misiva, y la hija que esperan les anuncia que no volverán a “estar solos”, palabras con las que se cierra el texto.

Es importante subrayar el diálogo intratextual que se ha producido en el volumen. 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, una vez viuda, los secretos profesionales de su primer esposo. Esta protagonista que se aprovecha de todos los hombres que van formando parte de su vida, se puede yuxtaponer con facilidad al personaje del violinista que se vanagloria de la explotación sexual que ha hecho con todas las mujeres de su existencia. La admiración por Schubert del contrabajista 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”, manifiesta que su padre necesita una mujer capaz de compartir su pasión por este músico. La curiosa transición de lo religioso a lo profano se contrasta entre el asesino de John Lennon, antiguo seminarista que abandonó los hábitos y al integrarse en el mundo laboral lo hace como “streaker” latino, dejándose llevar en su inserción social por la violencia sin sentido, y la novicia que también descubrirá su falta de vocación, pero será capaz de integrarse en

la sociedad de una forma digna. A todo ello se suman el uso de la primera persona narrativa y la técnica oral que han contribuido a fortalecer esta impresión de conjunto<sup>5</sup>.

*Matar al padre* es, por tanto, el segundo volumen de la proyectada trilogía. Como en los anteriores libros podemos hablar de un ciclo de cuentos cuyo punto de unión, en este caso, sería el homenaje o el diálogo intertextual que la autora ha querido establecer con ocho autores hispanoamericanos, indudables maestros del género. Al analizar esta colección es interesante referirnos a los marcos narrativos que se plantean en estas historias. Por un lado, estas narraciones han sido enmarcadas por un mediador textual, sin ninguna duda la propia autora; por otro lado, por el conjunto de suposiciones que cualquier lector puede llevar a un texto. Hay que hablar, por ello, de cuatro tipos de marcos aunque en ocasiones algunos de ellos se solapan o entrelacen<sup>6</sup>. En primer lugar, y podríamos decir que salta a la vista, está el marco circumtextual, aquel que está relacionado con el formato físico del libro, la información preliminar o de las tapas, el título o cualquier otro indicador paratextual. En la contraportada de *Matar al padre* se ha incluido un fragmento de la denominada “Invitación al parricidio”, un texto que a modo de epílogo cierra el volumen. En dicho fragmento se dice: “Mis ocho textos after Quiroga, García Márquez, Cortázar, Rulfo, Carpentier, Arreola, Monterroso y Borges, además del fruto de una pasión arraigada desde la adolescencia, son el resultado de un capricho adulto: el de tratar de

---

<sup>5</sup> Parte de las ideas expuestas hasta aquí las he desarrollado de manera más extensa en “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, pp. 131-147.

<sup>6</sup> Sigo las propuestas de Ian Reid en “Destabilizing Frames for Story”, en Susan Lohafer, pp. 299-310.

establecer un diálogo con mis autores favoritos. Más que eso: el de jugar con ellos a algo cuyas reglas hubiéramos decidido a medias y comprobar, acaso, si yo era capaz de ponerme a tal altura”<sup>7</sup>.

El receptor de estas historias sin haber abierto el libro se encuentra ya con un paradigma establecido, la autora pretende que el lector sea capaz de participar en ese juego que se le plantea y que, con certeza, aprovechará mucho más quien conozca los textos originarios, condición, sin embargo, completamente prescindible. En su “Invitación” Care Santos explicita la razón de este homenaje y pone de manifiesto que ha sido un uso común en otras artes como la pintura y la música aportando ejemplos famosos, entre ellos, las variaciones de Picasso sobre *Las Meninas* y las versiones de Haydn sobre obras de Brahms. También el libro se inaugura con otro marco circumtextual, la inclusión de dos citas en relación directa con estas ficciones. Una de ellas proviene del bien conocido *Decálogo del perfecto cuentista* de Quiroga “Cree en un maestro como en Dios mismo”, la otra del *Manifiesto futurista* de Marinetti, “Vendrán contra nosotros nuestros sucesores”. Ambas frases parecen haber sido preceptos para nuestra escritora.

“Seis” es el título del primer relato del volumen que rinde homenaje a la impresionante narración de Horacio Quiroga “La gallina degollada”. El número que nomina el cuento se convierte en marco intratextual. La reiteración del seis y la fijación específica de la narradora, que intenta desentrañar el por qué de la continua referencia a este número por parte de sus padres y otras personas cercanas frente al cinco y el cuatro de otras

---

<sup>7</sup> Care Santos, *Matar al padre*, Sevilla, Algaida, 2004, p. 176. Todas las citas al texto pertenecen a la misma edición.

ocasiones, se convierte en una especie de recuadro textual dentro de la propia historia. El desarrollo narrativo consiste en la indagación y final descubrimiento del yo narrador de que es la sexta hija de un matrimonio que ha debido afrontar la trágica muerte de su anterior hermana –la quinta- a manos de sus otros cuatro hermanos deficientes psíquicos. La originalidad del relato de Care Santos radica en la nueva perspectiva que presenta. El narrador omnisciente de “La gallina degollada” se ha sustituido por una primera persona muy involucrada en el devenir de los hechos y la temática del cuento no tiene su epicentro en la relación amor-odio entre el matrimonio Mazzini-Ferraz consecuencia de la fatalidad que de forma sucesiva acaece a su descendencia ni se culmina con el dramático suceso del final sorpresivo. La narradora de “Seis” rememora sus años infantiles y el modo en que el ocultamiento de su realidad familiar produjo en ella una imperiosa necesidad de conocimiento, insatisfecha durante largo tiempo, y cómo condicionó de forma ineludible su educación y la relación con sus padres. La autora ha inventado un nuevo personaje, esta sexta hija, en quien ha depositado toda la responsabilidad narrativa, convirtiéndola en herramienta y foco de la historia desde el comienzo del relato: “Siempre supe que hubo otros antes que yo (...) Pero yo no imaginaba monstruos. Imaginaba al hermano que no tuve, desdichado de aburrimiento, como yo, allá en las alturas de aquella casa inmensa (...) Creo que mis padres nunca supieron de mi aburrimiento (...) De niña me preguntaba a menudo qué hacíamos en Madriguera” (15-16). El tono dramático del cuento de Quiroga se ha transformado en un tono impregnado de inocencia y de misterio.

“La estirpe de la Guajira” tiene de referente a “La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada” de Gabriel García Márquez. Más que en ningún otro relato de la colección, se puede constatar que, aún habiendo utilizado elementos y personajes del cuento del autor colombiano, Santos ha realizado una auténtica transformación. Como sugería Ian Reid al reflexionar sobre el marco intertextual, no se trata de comprobar las influencias sino de ver como el conjunto de significados de la historia depende tanto de sus similitudes como de sus diferencias con el otro texto<sup>8</sup>.

En “La estirpe de Guajira” la autora relega la historia de la cruel abuela y la desafortunada Eréndida a ser una única referencia en la conclusión del relato cuya importancia radica en que la joven es el motivo por el que Ulises abandonará su hogar. El primer plano narrativo de “La estirpe” lo ocupan los personajes secundarios del cuento de Márquez. El holandés, Amadís, padre e hijo, la India –madre de Eréndida y de Ulises- y este último son los protagonistas de la nueva historia. La pasión que la joven indígena desata en el holandés y Amadís–hijo es la rivalidad mayor, entre tantas otras, y la menos aceptada por ambos terratenientes. Cinco de las seis secuencias narrativas en las que está estructurado el cuento desarrollan el hilo argumental de esta lucha por apropiarse del objeto de su deseo. La voluntad de la India subrayada al comienzo del texto (“Venían de todas partes para quererla, y ella escogía a su clientela con una superioridad tan condescendiente que dejaba admirados a los elegidos y al borde de la muerte a los rechazados pero le gustaba enorgullecerse de su carrera jalonada de hombres derrotados como pajarillos tras la tormenta”

---

<sup>8</sup> Véase Reid, p. 304.

[45]), pero anulada por el rapto y la esclavitud a la que se ve sometida por los Amadises, se recupera con su huída e inmediata decisión de reencontrarse con el holandés. El cuento se podría considerar como una historia de violación y de amor donde la mujer consigue pasar de ser objeto a convertirse en sujeto amoroso y aún más, la culminación del cambio se hace patente porque el fruto de su aceptada relación con el holandés, Ulises (“tendrás la pureza y la suerte de quienes son concebidos con amor” [60]), posibilitará la liberación de su hermanastra Eréndida, consecuencia de la violación. Los dos últimos fragmentos concluyen con el vaticinio de la libertad total para ambos.

Es interesante observar la magnífica asimilación que la escritora hace del realismo mágico tan presente en la obra del colombiano. La anécdota del huerto de naranjas “preciosas” se asume con toda naturalidad en el contexto de la narración y permite al lector escuchar el eco de las ficciones hispanoamericanas. En terminología semiótica se diría que esta intertextualidad permite el paso de un sistema de signos a otro<sup>9</sup>. A esa misma función contribuiría la especificación del narrador omnisciente al señalar que el cliente a quien el viejo Amadís perdona la vida era un Buendía y afirmar que “asesinarle allí mismo habría sido mutilar la historia” (49). También el tema del incesto tan presente en el cuento remite a la celebrada obra de García Márquez.

El advenimiento que se prevé en el cuento de Juan José Arreola se hace realidad en el relato de Care Santos. Las tres palabras con que finaliza “El guardagujas” dan título a “Un ruidoso advenimiento”. El viajero X que allí ansiaba coger el tren que le llevara a T, se encuentra ahora recién

---

<sup>9</sup> Véase Reid, p. 305.

llegado a esta estación y rodeado del mismo ambiente de desolación que imperaba en el otro lugar, incluso se hace referencia al “viejo guardagujas parlanchín” de la estación de origen, el personaje interlocutor en el cuento del escritor mexicano.

Si en la ficción de Arreola se hacía una clara crítica al sistema de ferrocarriles de su país, además de una profunda reflexión sobre el modo de ser y estar el ser humano en el mundo, Care Santos transmutará estas preocupaciones existenciales a la actualidad. El hombre que llega a T, al perder su maleta en el tren en marcha, se ve despojado de todas sus pertenencias y se encuentra forzado a aceptar las condiciones de ese mundo al que ha ido a parar. No nos parecen fortuitos los comentarios del hombre que dialoga con el protagonista e intenta convencerlo de que no es apropiado recordarlo todo: “Si recordamos demasiado corremos el peligro de perder la noción de realidad (...) Créame, el signo de los tiempos es olvidar” (72). Esta referencia lleva sin duda al lector español a las últimas décadas de la historia española y de forma muy puntual al período de la transición donde el olvido fue un hecho aceptado por la gran mayoría. Pero el relato también supera toda coordenada precisa e ironiza sobre un universo obsesionado con la idea del progreso, un progreso que conlleva el conformarse con todo tipo de consecuencias como preconizan las autoridades de T. El absurdo de este mundo llega hasta el extremo de la creación de un Instituto del Suicidio Asistido que parece haber encontrado un gran número de seguidores<sup>10</sup> o la prohibición de enfermar impuesta por las Autoridades. T se dibuja como un microcosmos que parodia conductas

---

<sup>10</sup> Alicia Giménez Bartlett tiene una interesante novela, *Exit*, cuyos protagonistas acuden a una residencia para suicidarse del modo que más les plazca dentro de un período limitado de tiempo.

y modelos del mundo contemporáneo para hacer una sátira valiente y desenfadada de la realidad que afronta el ser humano de nuestros días.

En “Irene de vuelta” el punto de partida también está al final del relato original de Cortázar, “Casa tomada”, aunque en este caso, en la nueva historia, se haga patente el transcurso de un largo intervalo de tiempo entre una narración y otra. La importancia de la casa como espacio en el que se desencadenan todos los incidentes narrativos se evidencia en la cita intertextual que enmarca el cuento de Santos: “A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos” (111). La casa es portadora de todo un pasado familiar y, a pesar de su amplitud y gran tamaño, resulta asfixiante y limitadora para la pareja de hermanos.

El yo narrador del hermano se ha sustituido por una primera persona –un yo testigo- que presencia el regreso de Irene. El primero de los tres fragmentos narrativos, el más extenso, describe con minuciosidad el encuentro de la protagonista con el espacio que fue símbolo de toda su vida. Los objetos abandonados por una huida sin sentido –la pipa, los ovillos de lana, las estampillas y los quince mil pesos- son la prueba de una pérdida irrecuperable y la evidencia del aburrimiento, la soledad y la indiferencia que se instauró en sus vidas y a través de ellos, desde el presente, la protagonista retrocede al tiempo pasado y se pregunta “Quien les engañó años atrás” (117) y piensa que “Acaso no había motivos para huir así” (118).

El magnífico sentimiento de impotencia y de imposición de una extraña y desconocida presencia que forzó a los habitantes de la casa al abandono inmediato, es decir, la aceptación de un fenómeno sobrenatural, latente en el cuento de Cortázar, desaparece y se reemplaza por la más

banal de las realidades: la llegada de unas máquinas demolidoras que reducirán el edificio a polvo. El misterio sobrecogedor de unos ruidos inexplicables, provocadores de pavor, se han transformado ahora en la consideración del absurdo y la insensatez de los personajes ante unos hechos comunes, según se contempla. La ambigüedad fantástica sugerida en la conclusión del cuento cortazariano ha sido reducida en éste a la dimensión más trivial de una realidad adversa que la protagonista se prepara a asumir.

El escritor y crítico argentino Ricardo Piglia afirma en su reciente ensayo *El último lector*, que “Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee” y más adelante al reflexionar sobre Kafka como lector de otros textos precisa que “para entender la conexión hay que narrar otra historia. O narrar de nuevo una historia, pero desde otro lugar, y en otro tiempo”<sup>11</sup>. Estas ideas parecen haber sido intuitas por Care Santos y puestas a la práctica en su volumen. Así mismo, la consigna borgeana es abanderada por la escritora y en “El silencio y Juliana” nos ofrece su nueva lectura, y escritura, de “La intrusa”. El yo narrador del relato de Santos se propone dar la auténtica versión de una historia casi legendaria y, si bien admite algunos de los sucesos de la otra narración, desmiente la conclusión final de aquella que resulta ser la del cuento de Borges. En “El silencio y Juliana” el protagonismo anunciado en el título mediante el nombre propio se hace real. Juliana, cosificada por los hermanos, logra, sin embargo, ganarse su condición de sujeto lejos de ellos y en la distancia planea su venganza con una manifiesta duplicidad: por un

---

<sup>11</sup> Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 28 y 58.

lado, provoca los celos de ambos; por otro, el profundo conocimiento de sus caracteres le permite engañarles doblemente, con el crimen de la mujer equivocada y con el hecho de que nunca supieran que fue así. La mujer pasiva que ellos creían dominar termina por controlarles a ellos.

La relación cainita tan solo insinuada en el cuento de Borges cobra protagonismo total en el nuevo relato. Los hermanos Nilsen se dejan llevar por sus instintos y la referencia al Génesis incluida antes de la cita que encabeza el relato (diferente de la alusión bíblica incluida en el cuento del autor argentino) se hace realidad en el final, denegando la complicidad y el vínculo redentor que se establecía en el texto original.

*Matar al padre* se concluye con una serie de micro-relatos. El famosísimo minicuento de Monterroso ha inspirado otros siete a nuestra autora (¡Quizá uno por cada una de las palabras que conforman “El dinosaurio”!). La originalidad, la paradoja, la ironía, el humor, la sátira y el juego intertextual rasgos reconocidos del microcuento están presentes en la diversidad de posibilidades que se nos ofrece. También es oportuno en esta ocasión hacer referencia a una de las tesis propuestas por Piglia al estudiar este género: “la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes”<sup>12</sup>. Care Santos propone al lector un ramillete de opciones distintas entre las que aventuramos más de una coincidente con el pensamiento furtivo de algunos lectores. En éste, más que en ningún otro de los cuentos de la colección, se resalta la intención lúdica de esta escritura como puede comprobarse en las siguientes alternativas: “Ay, si ustedes supieran qué cansado estoy de todo esto..., exclamó el gran reptil, ajeno a la euforia del profesor universitario”.

---

<sup>12</sup> Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 108.

“Y esto es todo lo que se te ocurre?, exclamó muy irritado, el dinosaurio, devolviéndome la cuartilla” (170).

A los tres marcos textuales que hemos enumerado al estudiar este volumen hay que añadir un último, el extratextual. En éste se incluyen la amplitud de conocimiento y las expectativas que, teniendo en cuenta las indicaciones proporcionadas por los otros marcos, el receptor trae a la interpretación de un texto específico<sup>13</sup>. El lector conocedor de la obra de Care Santos, consciente del interés y del buen hacer de la autora dentro del género, que además sea un lector asiduo de cuentos y, por tanto, reconozca de inmediato los referentes emblemáticos de estas ficciones, podrá disfrutar en mayor profundidad y de forma interactiva del juego especular que se le propone. La naturaleza de estos relatos alcanza entidad propia mediante la adecuada percepción de las proyecciones sugeridas.

El enfoque de *Intemperie*, *Solos* y *Matar al padre* permite corroborar la cualidad polifónica de la cuentística de Santos. La lectura de los relatos que integran cada volumen no sólo presentan distintas voces narradoras sino que instan al lector a organizarlas y darlas forma en un todo armónico. La historia de las tres protagonistas de *Intemperie* únicamente se puede entender con plenitud al reunir y escuchar los distintos fragmentos que la componen. El solo que ejecuta cada uno de los protagonistas de *Solos* forma parte de una unidad de mayor alcance que se ha construido a base de la recurrencia y sucesión temática de los cuentos, de ahí que el diseño del conjunto modifica significativamente la experiencia de cada uno de ellos. Por debajo de cada relato de *Matar al*

---

<sup>13</sup> Véase Reid, p. 307.

*padre* se oye con sordina los sonidos de la composición original. La habilidad autorial –y lectora en segundo plano- ha sido la responsable de dirigir y orquestrar el conjunto para proporcionar una experiencia de totalidad. Para finalizar, no nos parece inapropiado señalar que la narrativa breve de Care Santos indaga y profundiza, desde unas coordenadas socio-históricas actuales en aquellas premisas que con tanto entusiasmo preconizaba la desaparecida escritora Carmen Martín Gaité: la necesidad de encontrar un oyente utópico y la consideración de la literatura como una empresa lúdica en sus raíces.

## ***LOS RELATOS DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA Y ENRIQUE VILA-MATAS***

**Epicteto Díaz NAVARRO**  
*Universidad Complutense, Madrid*

Al empezar a escribir sobre el tema que nos ocupa el lector interesado siente dos impulsos contradictorios: uno, el más sensato, sería no arriesgarse en juicios generalizadores y dejar que otros arriesguen sus apuestas hacia un futuro impredecible; y también, el otro, intentar explicarse uno mismo lo que un conjunto de lecturas más o menos circunstanciales permiten ver en un presente que ya ha dejado de serlo.

Desde hace ya tiempo, cuando se repasan los números dedicados por revistas literarias al estudio del cuento actual, las antologías que recogen relatos de los años 80 y 90, y los trabajos de mayor extensión, se prefiere, o casi diría, nos vemos obligados a posponer para más adelante

las conclusiones y lo que al final se presenta es un abanico de narraciones cuya más notoria característica es la de no ser asimilable a una sola tendencia, estilo o ideología. Enrique Murillo bromeaba, en un entretenido artículo, sobre los males que aquejan a una narrativa que no se puede encasillar en los antiguos moldes de la literatura de índole política enfrentada al franquismo o dentro del concepto de vanguardia artística.<sup>1</sup>

En otros casos, creo que más numerosos, la crítica adopta ante la situación actual de la narrativa, de la literatura en general, cauces más bien pesimistas y el discurrir por criterios “ideológicos” a veces difumina la complejidad de las variables artísticas.

Pero al igual que el teatro o la poesía, la narrativa presenta problemas específicos, y dentro de ella el cuento es el hermano enclenque y flacucho, para unos, que lamentan el estado de postración en que se encuentra; mientras que para otros, el cuento habría experimentado algunos periodos de crecimiento, desde aquella época dorada que fueron los años cincuenta.

Hay pocos criterios que resulten incuestionables, y si pensamos en los materiales (número de ediciones, ejemplares vendidos, etc.) sigue existiendo hoy, en un país de persistente anemia cultural, la sospecha de que hay una marcada distancia entre el número de volúmenes que se publican, que se venden, y el de lectores. Hay un criterio poco científico pero que quizá conviene mencionar con respecto a las ciudades o las grandes ciudades: si echamos un vistazo a las lecturas en los transportes

---

1. Enrique Murillo, “La actualidad de la narrativa española”, pp.299-305, en Darío Villanueva y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Historia y crítica de la literatura española, vol. 9, Barcelona, Crítica, 1992. Véanse también, en ese volumen, los artículos de Darío Villanueva y Santos Sanz Villanueva, entre otros.

públicos creo que llevan una enorme ventaja *El código da Vinci*, y *La sombra del viento*, de Carlos Ruiz Zafón, sobre sus inmediatos seguidores.

Quizá, como los denominaba Andrés Neuman, cuyas reflexiones sobre el cuento se han escuchado aquí, los relatos breves suponen en el presente “pequeñas resistencias”, en un mundo en el que, como afirmaba T.S. Eliot, “la poesía no importa” (“the Poetry does not matter”). Analizar la enorme variedad de relatos que se han publicado en los últimos veinte años es una tarea que necesitaría la labor de más de un estudioso así que me he propuesto no ocupar demasiado tiempo y referirme a dos escritores que creo resultan representativos de la riqueza del cuento actual. Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas constituyen dos direcciones en las que cabe ver el influjo de tradiciones ajenas a la nacional y un origen de lo que puede ser no solo una obra que sigue creciendo sino el estímulo de aquellos que comenzarán a escribir relatos dentro de diez o veinte años.

Quizá, antes de entrar en materia, sea conveniente expresar mi opinión de que en los últimos años se han publicado un buen número de interesantes volúmenes de relatos, y por no señalar los de los autores más citados mencionaré tres. Los *Cuentos del lejano oeste* (2003) de Luciano G. Egido, van desde una mínima extensión de dos palabras (casi la mitad serían microrrelatos) hasta alcanzar el relato de extensión media, y son una muestra del talento de un escritor que de manera discreta ha venido publicando alguna de las páginas más personales de nuestra narrativa actual. Junto a él hay que citar un excelente volumen de Juan Pedro Aparicio, *La vida en blanco* (2005), quien ya publicó hace años uno de los mejores volúmenes de los años setenta, *El origen del mono*. Y como él y Antonio Pereira o Medardo Fraile, otro de los escritores que han tenido

que pagar por su talento en la extensión breve es Juan Eduardo Zúñiga, del que *Capital de la gloria* (2004), continúa una de las más brillantes trayectorias en el cuento español. Zúñiga está recibiendo un tardío reconocimiento y solo ahora es posible encontrar en edición de bolsillo alguno de los mejores textos que se han escrito en este siglo tanto en la literatura fantástica como en aquellos que, como el volumen citado y *Largo noviembre de Madrid*, tratan la cruel guerra civil del 36 y su dilatada posguerra.

Uno de los aspectos en que resulta más interesante en la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina es su capacidad imaginativa al utilizar los moldes genéricos. Tal y como han señalado diversos críticos ha sido una constante en las últimas décadas de la narrativa española la utilización de tipos o “géneros” literarios como el policiaco, el erótico, el histórico, o el de terror, que gozan del favor del público y que permite recoger en una sola antología o en una colección a muy diversos escritores. Pero también en algunas antologías, o libros que responden sobre todo a un criterio comercial, si se permite la comparación, se da una situación semejante a la de las películas que reúnen una decena de conocidos actores, algo que, según se sabe, no excluye la posibilidad del fracaso.

En lo últimos años es evidente la importancia que ha cobrado el relato policiaco y de intriga, puesto que son muy numerosos los narradores que, sin ser especialistas en él, como Vázquez Montalbán o Juan Madrid, han publicado una o varias narraciones de este tipo, y luego veremos algo más sobre esos relatos.

Al hablar de Muñoz Molina es justo señalar que últimamente ha aumentado la cantidad de trabajos que se le han dedicado y ya son varios

los volúmenes publicados sobre el conjunto de su obra. Sin embargo, como ya puede suponerse, una de las secciones menos estudiadas en esta bibliografía son sus relatos breves, quizá también por el hecho de que sus últimas aportaciones en este terreno han sido versiones extensas de relatos que ya había publicado antes: en 1999, *Carlota Fainberg*, el más interesante, y *En ausencia de Blanca*, publicado en 2001.

La ficción breve de Muñoz Molina se recoge fundamentalmente en *Nada del otro mundo*, cuya última edición es del año 1995, y con posterioridad solo tengo noticia de un par de textos que todavía no han pasado a libro. A ellos habría que añadir, junto a las anteriormente citadas, una tercera *nouvelle* titulada *El dueño del secreto* (1994), y señalar que una de sus mejores novelas *Sefarad* (2001) está formada por una serie de relatos entrelazados, alguno de los cuales podría leerse con independencia del resto del volumen. No es de extrañar esto si tenemos en cuenta que el autor ha señalado la importancia que tuvieron en su formación los relatos orales que oyó de pequeño, especialmente a su abuelo, y los que escuchó por la radio, en una infancia que transcurrió en una cultura que quizá ya ha desaparecido.

Hay que recordar con respecto a sus cuentos, publicados en los años 80 y 90 que, a diferencia de las novelas, la mayor parte de ellos fueron escritos por encargo, para volúmenes o publicaciones periódicas de diferente temática, y durante estos últimos años han cesado esas colaboraciones.

Cuando Andrés Soria prologó la ficción breve de Muñoz Molina veía como su rasgo principal la atención a la realidad y, como consecuencia, la reflexión sobre el conocimiento de la vida de los demás, sobre las “otras

vidas”.<sup>2</sup> En mi opinión podemos añadir algo más, ahora que gozamos de una perspectiva más amplia, y afirmar que esto puede verse en otras obras del autor. Justo Serna, en otro interesante trabajo, dice que el volumen de relatos es un compendio de los temas que trata antes y después en sus novelas, y destacará el componente autobiográfico perceptible en la narración que titula el volumen.<sup>3</sup>

Variando un poco el ángulo, se diría que en la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina cabe distinguir dos tipos, cuya línea divisoria la marcaría la aparición de lo extraordinario, de lo fantástico. Por un lado, a los primeros cabría denominarlos “realistas”, pues en ellos aparece un mundo reconocible por el lector, y por otro están aquellos en que ocurre algo que viola las leyes físicas. Pero la alternancia entre unos y otros, la proximidad entre ambos, y la utilización de recursos semejantes hace imposible establecer una separación tajante; además, tampoco creo que pueda afirmarse que el realismo es predominante. Así, en los relatos fantásticos como “Nada del otro mundo”, veremos que lo fantástico no solo está en contraste con un orden normal, con un mundo normal, sino que surge de aquello que puede considerarse lo más banal, lo que rechazamos como vulgar en nosotros mismos o en nuestro medio.

Igualmente en algunos relatos podríamos ver en unos casos una observación de lo real, que señala Andrés Soria, y, en otros, la crítica de esa realidad se sitúa en primer plano. En estos últimos puede encontrarse crítica social, de costumbres, del mundo de la cultura (*Carlota Fainberg*), y esa crítica se puede dirigir al mundo de la provincia, de poetas locales y

---

<sup>2</sup> Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, prólogo de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

<sup>3</sup> Justo Serna, *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva 2004.

juegos florales, de reporteros intrépidos y profesores cuyo saber es difícilmente cuantificable, al modo de “El cuarto del fantasma”, donde los miembros de una tertulia escuchan la historia de la vida de un emigrante armenio que tuvo que pasar múltiples penalidades hasta labrarse una posición en Latinoamérica y, posteriormente, retirarse a vivir en nuestro país, en la provincia de su mujer. En otros casos, como en el titulado “El río del olvido”, se critica la atmósfera y el modo de vida de los nuevos ricos que caracterizaron los años 80: uno de estos personajes explica que el nombre del río Guadalete tendría un origen griego y árabe, que correspondería al Leteo, y de ahí el título del cuento y los hechos que suceden.

En este tipo de relatos son frecuentes el humor y la ironía, que se orientan hacia la función crítica señalada, pero también la crítica resulta perceptible en muchos otros, aunque sea de manera sutil.

A través de múltiples argumentos, sea cual sea el tipo de relato que emplea, casi siempre se trasluce su interés en la vida cotidiana, ya sea en un pequeño pueblo andaluz, como Úbeda-Mágina, o sean escenarios urbanos como Granada o Madrid, o en su último libro, Nueva York, Manhattan.

No se trata de una literatura costumbrista pues no intenta enaltecer ni embellecer un mundo presente o en vías de desaparición. El mundo no se refleja a través de la nostalgia, puesto que el narrador tiende a actuar más bien como un notario que da fe de lo que ve o de lo que cree recordar, y además no es difícil percibir la inquietud del narrador muchas veces por establecer desde qué posición habla.

La realidad cotidiana puede ser dejada de lado por diversos motivos, entre otros por preferir el mundo elaborado del arte o el aislamiento en una torre de cristal para intentar construir un mundo posible. En diversos lugares Muñoz Molina ha recordado que en su juventud era de los que prefería en secreto el arte, la técnica y lo artificioso, aunque ya en los 80, y en particular en alguna de sus narraciones breves, podemos encontrar una atención a la vida que se mostraría en una representación de lo cotidiano, en detalles de la realidad física del comportamiento o de formas de hablar, que se reparten a lo largo del argumento, a veces como digresiones. Muchos personajes suyos son solitarios que observan el mundo, que forman parte de la normalidad, pero quedan en definitiva fuera de él, no por deseo propio.

Igual que el protagonista del *Libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa, mira las cosas y las gentes, las calles de Lisboa, no desde una posición elitista, sino desde la distancia que su irrealidad le impone, los personajes de Muñoz Molina se sienten semejantes al empleado que reflexiona sobre un jefe al que ve a diario pero del que no sabe nada, o sobre la gentileza de un camarero.<sup>4</sup> A veces es la realidad más menuda o la más sórdida la que nos muestra nuestra semejanza con el otro, y esa actitud de prestar atención a pequeños detalles, a hechos sin importancia, es la que convierte en poéticas las percepciones del narrador, la atención a unos momentos fugaces que contienen, según Baudelaire, fragmentos de eternidad.

---

<sup>4</sup> Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Barcelona, Acantilado, 2002. Traducción de Perfecto E. Cuadrado. Véanse, por ejemplo, las páginas 47 y siguientes, donde la reflexión sobre la semejanza al otro, es lo que hace que perciba el poeta su condición: "me da la celda de presidiario, me hace apócrifo y mendigo".

Desde este punto de vista, el realismo de Antonio Muñoz Molina consistiría más en investigar una realidad ajena al yo que en una confianza en poder explicar esa realidad, o asumir la creencia en que existe un conocimiento (científico o no) que puede explicarnos lo real.<sup>5</sup> Realismo así sería quedar fascinado por la realidad, conocida y extraña, por un mundo ancho y ajeno, en buena medida cuestionable y rechazable.

Me detendré brevemente en dos de sus mejores relatos, que según creo, ejemplifican bien su labor en este género. “La poseída” y “La colina de los sacrificios” son cuentos en los que hay un argumento cuidadosamente elaborado, y un interés en la realidad que va más allá del entretenimiento.

El autor decía, al explicar sus ideas sobre el cuento, que estos deben tener un “comienzo indudable” y un “final definitivo”. Cree que hay que graduar los efectos, sostener el tono e ir aumentando las expectativas hasta el final. Vemos, por tanto, una concepción que hay que relacionar con la de Edgar Allan Poe, y con alguno de los autores que conoce muy bien, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar <sup>6</sup>, si bien está claro que la combinación de esas influencias da como resultado la originalidad del escritor.<sup>7</sup>

“La poseída” está protagonizado por un oficinista, llamado Marino, probablemente de mediana edad, y la acción se desarrolla en un presente que podría ser los años ochenta o los noventa, suponemos que en una ciudad por algunas alusiones. El relato comienza in medias res con la

---

<sup>5</sup> Véase al respecto las páginas dedicadas al tema por Juan Oleza en “Un realismo posmoderno”, *Ínsula* 589-590 (1996), pp.3 y 4.

<sup>6</sup> Véase en *Lucanor* 6 (1991) una breve poética del cuento, junto a las de otros autores españoles actuales.

<sup>7</sup>En *Pura alegría* (Madrid, Alfaguara, 1998) incluye entre otros, un brillante análisis de los cuentos de Juan Carlos Onetti.

descripción de una joven que ve por las mañanas, cuando va a desayunar a un bar, de manera que lo que se cuentan son las acciones habituales de un personaje común, que no resulta particular por nada excepto por el amor que de manera repentina siente hacia esa joven.

En los treinta minutos de que dispone para el desayuno la observa mientras finge leer el periódico, y al ver que cada día espera a un hombre mucho mayor que ella imagina que serían amantes, y que sus citas serían furtivas, pues él por su edad y actitud sería un hombre casado. A esta luz interpreta sus ojeras, el aspecto descuidado de no dormir bien, y a veces las expresiones de ansiedad que ella tiene mientras espera.

En lo que nos cuenta el narrador en tercera persona, limitado al punto de vista de Marino y por tanto no omnisciente, lo que percibimos es la soledad del protagonista, semejante a la de otros personajes de sus relatos: nada sabemos de su trabajo, de su pasado o de sus relaciones fuera de esos treinta minutos diarios. La rutina cotidiana aparece como estabilidad, a veces amable, como el gesto del camarero que le da el periódico sin pedirlo. También se nos dice que sus compañeros, por la exactitud con la que cumple su horario, dicen que su puntualidad es “de cristal líquido” (p.130).<sup>8</sup> La vida se reduce a media hora, a un breve recorrido, a miradas sin respuesta, y su situación es descrita mediante una larga comparación en que la dicha de estar cerca de su amada se compara a la vida en un pequeño país europeo, de esos que tienen las calles extremadamente limpias, carecen de ejército y sus instituciones más conocidas son tranquilos y discretos bancos. Su soledad, y la relación de

---

<sup>8</sup>Cito por la mencionada edición de *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

distancia con sus compañeros de trabajo quedan aludidas con esa diferencia que aprecian en él respecto a su trabajo.

A lo largo del relato se van dispersando indicaciones que cobrarán sentido cuando llegamos al final, y vemos que las conjeturas del protagonista sobre la joven han resultado un tanto ingenuas. Al final, al ver una mañana que la chica no vuelve del lavabo, de manera sorprendente entra a buscarla y la descubre tirada en el suelo, víctima no de una dependencia amorosa, sino de una dependencia más brutal y destructora. La historia y los pormenores son comunes, la desgracia de la joven también lo es, pero es el tejido verbal, y una composición sabiamente calculada lo que resalta la singularidad de la narración. Recordemos que siguiendo una convicción expresada en sus ensayos, el estilo para Muñoz Molina no debería ser percibido por el lector, de manera que el uso de figuras retóricas debe ser controlado, y así es efectivamente, pero las que emplea resultan muy eficaces. Por ejemplo, al pasar la chica a su lado siente como “un golpe de viento, o como el curso de un río” (p.131). Esas comparaciones y otras figuras (como la que se refiere a la vida en un pequeño país europeo), procedentes también de un campo de significado común, son elementos fundamentales en el relato. Como en otras narraciones, en un notable equilibrio que evita los excesos emocionales, lo que queda al final es lo “demasiado humano”.

En aspectos como el trabajo de oficina, y en la ciudad que sirve de marco, podemos ver una referencia autobiográfica a los años en que el escritor vivió en Granada, donde publicó sus primeros textos antes de trasladarse a Madrid. Sin embargo, esto no quiere decir que sea autobiográfico; podríamos decir que lo autobiográfico está desfigurado,

como en otros textos, de manera que la ficcionalización termina por componer una imagen en que los rasgos del pasado han sido alterados.

Se diría que en algunos personajes de Muñoz Molina se unen la figura del flaneur, el paseante de Baudelaire, que observa el mundo y sus accidentes, la belleza y la belleza del mal y, por otra parte, la reflexión que no ve la experiencia humana o el mundo solo desde un punto de vista estético. Es decir, nunca puede dejarse a un lado la reflexión moral, como un residuo del pasado, o encerrada en una maleta, a la manera del Ubú de Alfred Jarry.

Como ejemplo de relato de género creo que puede citarse “La colina de los sacrificios”, pues es uno de los casos en que el escritor maneja sabiamente la intriga para llegar también a un final sorprendente. Al igual que luego hará en su novela *Plenilunio*, aquí la narración tiene que ver con una investigación policíaca, y el policía que la lleva a cabo presenta unos rasgos onettianos que también se dan luego en la novela extensa.

El cuento comienza también in medias res y muestra unas características que lo aproximan a la “novela negra”, en la línea de Dashiell Hammett y otros escritores que se dieron a conocer en revistas y publicaciones populares. El protagonista es denominado “el inspector” y aparece interrogando a un sospechoso, que ha confesado haber asesinado a su mujer años atrás. La conversación luego es interrumpida por una sección que nos lleva al pasado inmediatamente anterior, cuando las excavadoras de unas obras, que derriban las casas donde vivía el sospechoso, descubren un cráneo. Luego en una tercera sección se produce un desenlace, que no depende del desgano interrogatorio del acusado, sino de las pruebas del forense.

Como en otros casos, la articulación de las tres secciones gradúa el interés del lector, y la eficacia de la prosa aparece tanto en la escasa información que tenemos sobre el policía como del sospechoso y el ambiente en que se desarrolla el relato.

Cuando comienza todo el protagonista en un coche oficial se dirige al lugar en que se han encontrado los restos humanos. Si hubiera salido cinco minutos antes, no habría tenido que seguir trabajando en su tiempo libre, y así al atravesar los arrabales de la ciudad se fija en el aspecto que ofrece la tarde:

Todos los años había en octubre un anochecer exactamente así, prematuro e inhóspito, ilimitado y desierto como una estepa boreal, y el inspector pensaba “ahora mismo está empezando el invierno”, sintiéndose como si cruzara una frontera hacia el exilio. (p.209)

En estos pequeños detalles, en la creación del tono destaca un investigador que presenta las características del género, escéptico, distante, que realiza su labor con profesionalidad pero sin convicción. Aquí su estado de ánimo aparece en relación con ese anochecer que va acompañado nada menos que por cuatro adjetivos que intensifican progresivamente la visión negativa, que termina con dos comparaciones: una primera con un espacio físico hostil para el hombre y, la segunda, esa sensación de soledad y desamparo que denomina exilio.

El protagonista presenta un claroscuro en sus rasgos que lo aleja del héroe clásico: recuerda haber maltratado a otros detenidos en ocasiones anteriores, y para él los golpes o las amenazas, los malos tratos psicológicos no son sino gajes del oficio.

Esta vez se encuentra con un acusado que no responde a las características habituales, no solo en su aspecto físico, como muchos criminales, sino en la conducta que ha mantenido desde que ha sido detenido o en los años anteriores a su captura. Hay algo que no encaja con la experiencia del policía en casos anteriores, a pesar de que ha confesado su culpa: reconoce haber asesinado a su mujer y luego haber escapado. Como en los clásicos de la novela negra el investigador no es superdotado, de gran inteligencia, que necesita solo un proceso de análisis para encontrar al culpable. La tercera persona también se utiliza aquí desde un punto de vista limitado, pues las reflexiones que conocemos, y el punto de vista es el del personaje. Los diálogos añaden poco al principio, y sirven para confirmar su desorientación. La solución del caso es siempre el resultado de una mecánica, y parece existir una distancia entre la justicia y la realidad, los años de ejercicio le han dado una visión poco optimista de la naturaleza humana.

Uno de los mejores logros del relato, del interrogatorio y los sucesos de la investigación, es el reflejo de los ambientes, desde la casa en que vivía el acusado a las dependencias de la comisaría: las bombillas blancas, la pintura plástica, los rumores de pasos y voces, las máquinas de escribir y los teléfonos recrean perfectamente un escenario que conocemos bien gracias al cine. La singularidad del acusado, de sus gestos y sus palabras, sus “manos blandas y sudorosas”, su “traje gris y frente sudorosa”, hacen que el lector siga con atención hasta el último de los detalles.

Al final, el inspector no estaba equivocado, pero la sorpresa en el desenlace no es solo para el lector sino también para él: el cráneo encontrado no pertenece a una mujer muerta hace años, sino que tiene

una antigüedad de quince siglos pues en esa zona hubo un santuario donde se realizaban sacrificios humanos.

El lector, solo con la información que da el relato puede ver quizá rebuscados algunos pormenores, pero lo curioso, según ha señalado el autor, es que el caso está basado en un hecho real que apareció en los años ochenta en los medios de comunicación.

Ortega decía que los mejores escritores nos copian, que saben poner en el papel lo que hemos sentido alguna vez, lo que es difícil de precisar, de expresar mediante palabras. En ese sentido Muñoz Molina es un aventajado seguidor de la mejor tradición narrativa pues sabe encontrar la palabra, el matiz que no solo convence de la verosimilitud de lo narrado, sino que hace que ese mundo imaginario “sea”, tenga una realidad tan cierta como la nuestra.

Hasta ahora Enrique Vila-Matas ha publicado en los años ochenta y noventa cuatro volúmenes de relatos *Nunca voy al cine*, *Una casa para siempre*, *Suicidios ejemplares* e *Hijos sin hijos* y, después de este, una antología que incluye algún texto inédito, *Recuerdos inventados* (1994).<sup>9</sup>

Cualquier lector que se adentre en sus páginas se sorprenderá de la diversidad que presentan ese conjunto de relatos, y si se comparan los dos primeros libros con los últimos podrá verse su desarrollo en los últimos años. La antología mencionada, *Recuerdos inventados*, reeditada en 2002, da buena muestra de lo dicho. Su título, como otros del autor, exhibe una de las paradojas a partir de las que se construye su literatura: si

---

<sup>9</sup> Las referencias son: *Nunca voy al cine*, Barcelona, Laertes, 1982; *Una casa para siempre*, Barcelona, Anagrama, 1988; *Suicidios ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 1991; *Hijos sin hijos*, Barcelona, Anagrama, 1993; y *Recuerdos inventados. Primera antología personal*, Barcelona, Anagrama, 1994. Además “Los Tabucchi” se incluye en *Aunque no entendamos nada* (2003).

son recuerdos entonces deben ser hechos ocurridos realmente en el pasado; si son inventados no pueden haber ocurrido, y así el calificativo niega el nombre y viceversa. Aquí no se trata solo de afirmar que la literatura es fábula, y que hay que partir de que todo relato es en definitiva una mentira.

No creo que esté demás puntualizar que cuando hablamos de imaginación en la narrativa de Vila-Matas no supone recurrir a lo extraordinario o a la literatura fantástica.

El límite con que cuenta el escritor más bien, como decía en *Lejos de Veracruz*, es el espacio al que llevaron la ficción Kafka o Beckett, dada la falta de sentido y la insuficiencia del lenguaje, un lugar que solo conduce al silencio. La situación frente a ese silencio al que la literatura del siglo XX nos condena quedaría simbolizada en la contraposición de títulos como *Una casa para siempre*, un deseo más o menos ingenuo, y *Suicidios ejemplares e Hijos sin hijos*, donde quedan excluidos el futuro, la lógica o la vida.

En la literatura de Vila-Matas nos encontramos con la exploración de un territorio en el que caben pocas seguridades, empezando porque no se niega el carácter de realidad sino que se cuestiona; no se llega a una negación definitiva, pero tampoco a una afirmación. Luego vemos otras contradicciones en planos diferentes, empezando, por ejemplo, por la del género en que debería incluirse el texto. Así en un rápido repaso a la mencionada antología vemos que un artículo publicado primero en la prensa y luego en *El viajero más lento* (1992), “El otro Frankfurt”, aparece aquí como cuento (un texto que, además, refleja unos hechos autobiográficos y por tanto reales), o también que aparezca como tal el

prólogo de su *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985)<sup>10</sup>. En otro libro, *Hijos sin hijos*, el prólogo será un relato más del libro, y por tanto, no un auténtico prólogo.

En general vamos a ver saltos constantes que pueden desconcertar en un principio, por parecer arbitrarios, pero luego vemos que responden a un claro designio del autor de ser arbitrario. Quizá en diferente proporción a la de sus novelas, veremos que también se despreocupa de las convenciones del realismo, de ajustarse a unos patrones conocidos para afirmar la verdad del texto, y así no se preocupa de su credibilidad, de la verdad o verosimilitud de lo narrado. En una de sus mejores novelas, *El mal de Montano* (2002) el narrador se encomienda al Dios de la Verdad y la Veracidad, para a continuación negar la realidad de lo que ha contado antes a lo largo de un buen número de páginas, y niega incluso la existencia del personaje que da título al libro, de manera que en ello no puede caber duda de que hay una reminiscencia cervantina.

Si la memoria y la invención son los dos elementos que se mencionan como componentes de la literatura, la proporción suele decantarse por el lado de la imaginación, de no poner trabas a una construcción que aunque que se base en lo autobiográfico no pretende ser reflejo de una realidad. Una frase que Franz Kafka incluye en su *Diario* le sirve a Vila-Matas para dar pie a *Hijos sin hijos*, un texto que incluye otras

---

<sup>10</sup>Véase el brillante análisis de Túa Blesa: "Un fraude en toda regla. *Historia abreviada de la literatura portátil*, 1", en Túa Blesa y María Antonia Martín Zorraquino (eds.), *Homenaje a Gaudioso Giménez Resano*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico/Universidad de Zaragoza, 2003, pp.123-133; y "Un fraude en toda regla. *Historia abreviada de la literatura portátil*, 2", *Tropelías* 12-13, 2003, pp.45-58.

referencias al escritor checo: “Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, fui a nadar /2 de agosto de 1914” (p.9)<sup>11</sup> En esta cita inicial vemos que hay una gran desproporción entre los dos hechos: uno histórico, nada menos que una guerra entre dos potencias, y por tanto sinónimo de una gigantesca destrucción, y por otra el hecho nimio, de la vida privada de un desconocido a quien la posteridad asignaría la identidad de un gran escritor.

Evidentemente Kafka busca ese contraste, entre el individuo y la historia, y así señala la enajenación del sujeto en una historia en la que “participa” o por la que debería sentirse afectado. En el caso de Vila-Matas la cita resulta significativa si además tenemos en cuenta que el libro contendría algo así como unos “episodios nacionales contemporáneos”, pues se incluirían diferentes referencias a unos cuarenta años de la historia de España. Ahora bien, ¿podemos definir el texto como “episodio nacional”, o decir que se ficcionaliza la historia en *Hijos sin hijos*? ¿No se trataría realmente de mostrar la imposibilidad de esa amalgama entre historia y ficción? No creo que sea fruto de un olvido involuntario el que los relatos de este libro cuando se incluyen en la antología aparezcan sin la referencia histórica y geográfica con la que comenzaban en el volumen.<sup>12</sup> Habría al menos, entonces, dos posibilidades de lectura, una en la que cabe establecer la relación con el contexto histórico-social, y otra en la que

---

<sup>11</sup> Cito por la edición en Barcelona, Anagrama, 1993. Sobre este libro puede consultarse un esclarecedor análisis de Fernando Valls, “*Hijos sin hijos: los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas*”, en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas, eds., *Enrique Vila-Matas*, Universidad de Neuchâtel, Suiza, 2002, pp.95-111.

<sup>12</sup> Por ejemplo, los dos primeros llevan los siguientes títulos “Los de abajo (Sa Rapita, 1992)”, y “Mandando todo al diablo (Granada, 1968)”. Los subtítulos suponen una referencia al tiempo y al espacio que no puede evitarse al interpretar el relato.

este es más bien un residuo, un telón de fondo sin importancia con el que contrasta lo narrado, o su relación es irónica.

Me voy a referir con brevedad a dos textos, que creo representativos de buena parte de los relatos de Vila-Matas: por un lado, el falso prólogo a la antología, titulado también “Recuerdos inventados”, y uno de los *Suicidios ejemplares*, el que se titula “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”.

El falso prólogo que denomina “Recuerdos inventados” es un mosaico compuesto por 27 fragmentos, unos de carácter ensayístico otros narrativos que, se nos dice, formarían parte de los textos expuestos en un tablón de madera que hay en un bar de las Azores llamado Peter’s. Así, ya en un primer momento se aludiría a los pequeños equívocos sin importancia característicos del mundo de Antonio Tabucchi, pues ese bar y ese tablón de anuncios provienen de un libro suyo titulado *Dama de Porto Pim*.<sup>13</sup>

En el tablón hay mensajes, telegramas, voces que solo existen en ese lugar, que serían mensajes lanzados en una botella cuyo destinatario es desconocido. De esta manera se recuerda justamente lo que una teoría literaria viene defendiendo desde hace ya décadas: la necesidad de considerar, en la interpretación de un texto, el papel del receptor, no como un elemento pasivo sino, como querían Julio Cortázar, Tabucchi y otros, un lector que actualiza el texto, le suma elementos, lo completa o lo cambia según direcciones que el autor no puede prever.

En la situación inicial del libro vemos por tanto un bar que tiene múltiples funciones, “lugar de encuentro, oficina de información y agencia

---

<sup>13</sup> En *Aunque no entendamos nada* (Santiago de Chile, J. C. Sáez Editor, 2003), reconoce haber “plagiado” por completo toda la descripción del bar.

postal” (p.7). Desde ese espacio, una voz no identificada, afirma la arbitrariedad de los textos, su indeterminación, y también en esos fragmentos empezamos a ver los temas que conforman el universo de Vila-Matas: la indagación en la identidad humana, lo inexplicable en la vida, o la recurrente e inevitable presencia de la literatura.

Más adelante, el cierre, el último de estos 27 fragmentos, nos reenvía la mundo de la literatura y parece al fin cumplir su función de prólogo:

En otro tiempo yo escribí libros de relatos y en cada uno de estos libros había una, dos o tres ficciones que prefería a las otras, y pese a que esas preferencias variaban cada día y a cada instante, llegó un día y un momento en que caprichosamente las fijé en una antología personal de invenciones recordadas que titulé *Recuerdos inventados*. (p.17)

Según se ve al tematizar el momento en que se escribe su comienzo, se convierte en metaficción, y no deja de reflejar su naturaleza arbitraria, la imposibilidad de argumentar sobre las razones que determinan su labor de antólogo.

En algunos fragmentos sorprenden las diferentes denominaciones que utiliza el narrador: primero asume la identidad de otro escritor, “Cuando yo me llamaba Carlos Drummond de Andrade escribí este verso ‘A veces un pitillo a veces un ratón’” (p.8), para a continuación afirmar que la vida no existe por sí misma si no se narra. Luego añade “Me llamo Sergio Pitol” (p.9) y más tarde, proponiendo el texto que figuraría en su lápida, que aunque ha sido conocido como Ettore su nombre “no es otro que Giosefine”. Uno de los verbos que utiliza es “recordar” y claro está esos recuerdos no corresponden a una figura del narrador sino que vemos como

usurpa otras personalidades y ninguna es definitiva. Hay quien ha relacionado ese rasgo en su narrativa con los heterónimos de Fernando Pessoa, cuya influencia llegaría también a través de Antonio Tabucchi, pero no parece ser una influencia única. Dice en el fragmento 8 “Yo fui la sombra de Tabucchi. En otro tiempo me atrajo la idea de convertirme en una mirada fuera de mi: estar fuera de mi y mirar. Como hacía Pessoa” (p.10), y como aclara en otro lugar, al creerse el escritor italiano la sombra del portugués, sería entonces el “yo” la sombra de la sombra de una sombra.<sup>14</sup>

Esta influencia, visible también en otros textos del escritor, no sería única. La idea viene de lejos pues Rimbaud fue uno de los primeros que tuvo la clara sospecha de no ser “uno”. Esa experiencia es vista ahora con una distancia irónica que a veces se expresa como angustia, otras como diversión o como sorpresa. Una y otra vez la identidad se posterga para más adelante, y unas veces se dice que el “yo” ha escapado de un libro de Álvaro Mutis y otras que ha fugado del manicomio. Lo leído, lo recordado y lo inventado se funden de manera que nada puede delimitarse claramente en esa amalgama. En el remolino de esas vidas diferentes, de esos recuerdos nítidos pero que son de otro, está la tensión, la energía del deseo de “algo emocionante, de bebidas fuertes, de conversación animada” (p.17).

Si recordamos que una característica del realismo es que cada sujeto tiene un lenguaje singular aquí encontramos, de manera sospechosa, que el lenguaje de la mayor parte de los fragmentos es semejante y por tanto

---

<sup>14</sup>Véase Orlando Grossegeisse, “La caravana de Tabucchi: la poética heteronómica española contemporánea”, en Hans Felten y Ulrich Prill, eds., *Juegos de la interdiscursividad*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1995.

tendrían un único autor, que iría añadiendo uno a uno elementos a la caravana de textos; la unidad no resulta defendible, además de lo dicho, si tenemos en cuenta que un mensaje se sitúa en 1891, el día que habría decidido quitarse la vida el autor. Evidentemente al pasar de un fragmento a otro vemos que no se sitúan en un plano semejante, real, sino que, como ocurre en el resto de las historias, relatar consiste en asumir una identidad ficticia, que se va inventando al mismo tiempo que se desarrolla el relato y que es tan auténtica como la que dice “yo”, en un texto autobiográfico, género que queda así definido como un disfraz más. Cada uno de los narradores se sitúa frente al silencio, el momento anterior y posterior a la narración, y su verosimilitud resulta secundaria o insignificante

El cuento que se titula “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”, procede en parte de un artículo en el que se relataba un viaje del autor a Alemania, pero el resultado final sería un texto inventado que trata de unas horas en la vida de una vigilante de un museo. El comienzo del texto es una muestra de la calidad de la prosa que encontramos en *Suicidios ejemplares*:

Al fondo de este museo de Dusseldorf, en una austera silla del incómodo rincón que desde hace años le ha tocado en suerte, en la última y más recóndita de las salas dedicadas a Klee, puede verse esta mañana a la eficiente vigilante Rosa Schwarzer bostezando discretamente al tiempo que se siente un tanto alarmada, pues desde hace un rato, mezclándose con el sonido de la lluvia que cae sobre el jardín del museo, ha empezado a llegarle, procedente del cuadro *El príncipe negro*, la seductora llamada del oscuro príncipe que, para invitarla a adentrarse y perderse en el lienzo, le

envía el arrogante sonido del tam-tam de su país, el país de los suicidas.  
(p.72)

El párrafo resulta un comienzo indudable, como los que buscaba Muñoz Molina. La impresión visual que produce la escena desemboca en un final complejo en que a lo visual se une el sonido en formas elementales (la lluvia y el tam-tam), que supone una llamada imperativa hacia ese territorio desconocido que el narrador bautiza como “el país de los suicidas”. Habría que añadir que “Schwarz”, el apellido de la protagonista, “Schwarzer”, en alemán significa negro, y puede tener otros significados como “solo” o “triste”.<sup>15</sup> Si pensamos en el contexto que supone una sala escondida en un tranquilo museo alemán no es de extrañar la figura aburrida de la vigilante que día tras día repite una tarea monótona. Se trata también del contraste entre el arte, su brillantez y su lejanía, y una vida común para la que ese arte no tiene mucho significado. Ese contraste entre forma artística y vida se repite a lo largo de otros relatos del autor. Aquí además un arte enigmático como el de Paul Klee, ante el que permanece el obligado espectador muchas horas, adquiere otra dimensión pues sirve de extraño vehículo para sugerir un escape a lo que supone una vida infeliz.

Haciendo un breve paréntesis podría añadirse que la elección de Klee no resulta casual, primero, si tenemos en cuenta su interés desde joven por la música y las estructuras musicales, y sobre todo por sus ideas acerca del arte. Para Klee el arte, la pintura “no reproduce la realidad, la hace visible”. Para él el arte anterior se dedicaba a reproducir cosas vistas o

---

<sup>15</sup>Puede consultarse los catálogos, o en las páginas web dedicadas al pintor, como “Paul Klee Tag”, estas dos obras de Klee: “Schwarzer Fürst” y “Monsieur Perlenschwein”.

que se deseaban ver, pero ahora, el arte, la pintura, lo que deberían hacer es “revelar la realidad detrás de las cosas visibles”. No solo existiría una realidad, sino que “detrás” de la habitual hay realidades latentes que pueden plasmarse en el cuadro. También, y esto no parece ajeno al relato, el pintor afirmaba que el arte puede tener un efecto saludable, y puede no solo entretener sino ayudar a nuestra mente, cuando después de su contemplación volvemos a la gris realidad (el adjetivo es de Paul Klee).<sup>16</sup>

El narrador se mantiene todo el relato próximo a Rosa, contando desde su punto de vista, y a veces especificando irónicamente que ella no ha llegado a darse cuenta de algo que él sabe: “Esta vida para qué./Yo sé que Rosa Schwarzer dijo eso en la duermevera de ayer y que también lo ha dicho en la de hoy, pero que a diferencia de esta mañana, ayer se despertó sin la conciencia de haberlo dicho” (p.73). No cabe duda de que este tipo de interpolaciones del narrador deben hacernos cuestionar el saber y el conocimiento que muestra, aunque se limite a la conciencia de un solo personaje.

Hay en las páginas que siguen poca acción, una conversación con un borracho, una visita a un parque y breves resúmenes de conversaciones con sus hijos y su marido, de manera que lo interesante aquí es la acción interior, es la conciencia de una mujer, cuya vida se ve sacudida cuando empieza a preguntarse por su sentido. Después de mucho tiempo sale de la rutina para preguntarse si tiene sentido vivir con un marido que la engaña, de forma vergonzosa con una vecina, con el dolor que supone saber que su hijo menor padece una enfermedad mortal (que él desconoce), y con un

---

<sup>16</sup> La teoría del arte de Paul Klee puede encontrarse en algunas formulaciones básicas en Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, (With Contributions by Peter Selz and Joshua C. Taylor), Berkeley, University of California Press, 1969, pp.182-186.

hijo mayor cuyas palabras rara vez van más allá de preguntar si está la comida.

Es el cumpleaños de Rosa y los objetos en la cocina, los cielos de color gris, sirven de fondo para que piense en las diferentes posibilidades de suprimirse, la lejía, arrojarse a la calle, a un coche, posibilidades que sorprenden por su facilidad. Todo esto es relatado por el narrador en un tono sereno, tranquilo, como si el suicidio fuera un acto común, sin importancia, ni relevancia.

De este modo, un recurso como la enumeración, en la que encontramos una ensalada, el asfalto, el marido, los cubiertos y el mantel, el hijo menor (p.77), da una sensación de absurdo que a lo largo del texto es puntuada con la mención del príncipe negro y la llamada desde el lejano país, elementos cuya dolorosa poesía contrasta con la nimiedad de lo demás.

Pero junto a la sensación de desaliento se dan impulsos contrarios, de asirse a la vida, como la necesidad de cuidar del hijo, el recuerdo del día en que conoció a su hoy “marido sin alma”, etc. Rosa llega a la conclusión de que también la felicidad mata y que la irrealidad es tan desagradable como la realidad. El relato termina con un viaje de ida y vuelta al país de los suicidas que sería injusto parafrasear. Baste decir que en el lado desconocido hay que cometer otro suicidio para volver a este y que Rosa ve que hay que dejar el lado de la belleza para caer en el gris de la vida, y que quizá es mejor que las cosas sean así, “escasas a propósito” (p.92).

En un mundo como el que describe la paradoja o la ironía no pueden entenderse como figuras retóricas, sino que en ellas se ve el resultado de la observación, del análisis de los hechos y los personajes, un

resultado no deseado y que no cabe maquillar con buenas intenciones. El lector a veces comparte la mirada de los protagonistas de Vila-Matas, pero otras la distancia que les separa es insalvable. El movimiento al que es sometido es una oscilación entre sentido y pérdida de sentido que no termina de concluir. Lo ilógico, el disparate, lo inesperado se dejan ver en y detrás de la normalidad del mundo; si observamos con un poco más de atención lo extraño es, en definitiva, el hombre, y la incertidumbre, lo único cierto que cabe esperar.

# NARRACIONES

## *La puchera ferroviaria*

**Enriqueta Antolín**  
*Escritora*

“Cada ollero alaba su puchero”, decían nuestros antepasados/antepasadas hace muy poco tiempo. Porque todos y todas nosotros y nosotras tuvimos un abuelo que andaba por el campo a pedrada limpia. Pero ¿ven? Con esta obsesión por el lenguaje políticamente correcto ya me he perdido. Me había propuesto contarles cómo se hila una historia, cómo se capta la atención del lector y la lectora, como se le anima

a seguir leyendo... Descubrirles, así porque sí, graciosamente, los trucos del escritor. O de la escritora, qué pesadilla.

No, si tienen razón. Si ya sé que la culpa la tenemos las mujeres. Las mujeres feministas, para ser más exactos. O sea: yo misma. Pero una cosa es que reivindicemos el derecho a no seguir absorbidas en el nombre, pronombre o sustantivo “hombre”, y otra es que no se nos haya ocurrido nada mejor que multiplicar hasta la náusea nuestro discurso...

Tampoco a mí no se me ocurre una solución, lo admito, pero nadie me paga por buscarla. Yo no soy académica. Si lo fuera (quién sabe si algún día...) Si lo fuera, lo primero que haría es reparar una injusticia histórica, un agravio al cuerpo de ferroviarios tan castigado ya. Me refiero -como sin duda habrán adivinado- al olvido de la acepción más auténtica y también más entrañable de la palabra “puchera”. Pucheros los hay para dar y tomar (hasta “pucherazo” recoge la Real), pero de la honrada “puchera ferroviaria”, nada. A pesar de que fue un invento digno de una patente y de que sus nostálgicos luchan por mantener vivo su recuerdo...

Pregunten. Pregunten a un factor de circulación, a un jefe de estación o a un maquinista. Yo lo he hecho, no hablo por hablar. Yo he recorrido Galicia, Asturias, Cantabria y Euzkadi. He hecho todo el viaje en tren, pero no en cualquier tren: en los ferrocarriles de Vía Estrecha. Trenes lanzados a ochenta kilómetros por hora por vías de un metro de anchura; de estrechura, diríamos mejor. “Ah ¿pero es que eso existe?” No digo que ustedes se lo estén preguntando, digo que otros me lo han preguntado. Y si casi nadie sabe de la existencia de este extraordinario ferrocarril ¿qué podemos esperar que sepan de la puchera de sus ferroviarios?

Tampoco yo nací sabiéndolo, pero algo había oído hablar de la dura vida en los trenecillos mineros que transportaban el carbón hasta los puertos del Cantábrico; de los ingleses que intentaron (inútilmente) crear en España una red de ferrocarriles como la del resto de Europa; de un bisabuelo ingeniero de Caminos que trabajó (y fracasó) en el proyecto; de una Golondrina que llegó de ultramar; de una traición y dos muertes... Vagos recuerdos de la infancia, ya saben. Retazos deslavazados de conversaciones en voz baja, aclaraciones que pides y nadie te da. En una palabra: un misterio. El mejor regalo para un escritor... y para una escritora. Yo lo acepté. No quise desvelarlo ni que me lo desvelaran. Preferí enterrarlo como una semilla, incontaminado en el fondo de la memoria y ahí ha estado, esperando sin impacientarse toda una vida. Hasta que hace cosa de un año, recién publicados mis *Cuentos con Rita*, supe que mi próxima novela hablaría de aquel lejano antepasado de quien apenas sabía, de aquel pájaro con alas de mujer, de los ferrocarriles de vía estrecha... y de la Puchera Ferroviaria. Con mayúsculas.

“Todos los de la Vía Estrecha tenemos un gran respeto por la puchera, porque a ella le debemos los ferroviarios la hermandad que siempre hubo entre nosotros. Gracias a la puchera pudimos soportar la dureza de nuestro trabajo, aquellas terribles noches invernales, cuando quedábamos atrapados en un tasco de nieve...” Así me habló José, un veterano que aguanta la soledad en la estación perdida de un hermoso paraje gallego. El día que yo llegué nadie bajó del tren conmigo, pero el hombre que estaba en el andén, perfectamente uniformado, se alegró de tener cerca a alguien con tantas ganas de escuchar. Y hablamos, ya lo creo, sentados en su despacho y sin mirar el reloj hasta que a los dos nos entró el hambre, y mientras

compartíamos mi bocadillo y su tartera, yo, por asociación de ideas, le pregunté por la puchera. “La puchera es dos cosas: el guiso y el recipiente donde se guisa, una especie de estufa de hierro fundido” empezó diciendo. “La poníamos en la máquina del tren, cerca de la caldera, y la llenábamos hasta la mitad con carbones encendidos. Luego metíamos dentro una olla de loza y ahí cada uno echaba lo que podía: garbanzos, alubias, un cacho de tocino, unas costillas, patatas... lo que fuera. Lo dejábamos cocer a fuego lento, durante horas, y luego nos sentábamos todos alrededor y comíamos juntos y en buena armonía...”. Se me quedó mirando y estaba triste. “Juntos. Lo mismo que nosotros” dije yo para alejar tanta melancolía. Entonces los dos alzamos nuestros vasos y brindamos con su vino por los buenos recuerdos del pasado y por un largo futuro para nuestra amistad.

## ***Volver a casa***

**Hilario J. Rodríguez**  
*Escritor*

*“Todos caemos en la batalla, pero todos volvemos a casa.”*

Gueloz Nsingui (recuerdo la música de su nombre, pero no estoy muy seguro de que éste se escriba como yo lo acabo de hacer) era un africano que trabajó conmigo en una pizzería londinense hace ya muchos años, hacia 1985 más o menos. Todo el mundo a su alrededor lo consideraba una persona afable y muy trabajadora, cuya formidable altura me llamó la

atención desde nuestro primer encuentro. A él lo habían destinado a la cocina y a mí, a servir mesas. Solíamos coincidir de vez en cuando durante nuestra media hora de descanso, porque casi siempre éramos los últimos en cogerla. En ocasiones, si podía esquivar la atenta mirada del dueño de aquel local, yo le bajaba una cerveza al sótano donde comíamos, aunque estaba prohibido beber alcohol mientras no terminábamos nuestros turnos; Gueloz, a cambio, me preparaba pequeñas empanadillas rellenas con gambas, que me gustaban mucho y que yo mismo le había dicho cómo se hacían. Un día le conté que aquellas empanadillas me recordaban a mi madre, que cocinaba muy bien y que también solía hacerlas en casa, sólo que las suyas llevaban atún en lugar de gambas. No sé cómo, acabamos hablando sobre nuestras familias, intercambiando atributos, sangre fluyendo por las venas de los recuerdos. Atravesamos los viejos jardines de la infancia, permanecemos un rato en torno a una mesa camilla, nos encaramamos a árboles enormes para ver regresar a nuestros padres del trabajo, vimos hogueras encendidas en mitad de la noche, oímos la voz de personas que habían vivido mucho tiempo... Juntos construimos ciudades en mitad de una jungla y plantamos baobab, euforbios y palmeras al lado de edificios de siete plantas; vimos fluir arroyos sobre el asfalto y respiramos el olor a tierra mojada confundido con el humo de varios coches parados delante de un semáforo. Sí, aquel día dijimos muchas cosas, sin realmente añadir nada demasiado original a lo que se suele contar en ocasiones así. Sólo me llamó la atención la gran cantidad de palabras que Gueloz usaba en su lengua materna, intentando explicarme poco después qué significaban: el sabor de un tipo concreto de comida, los rugidos que a menudo emitían los estómagos de la gente cuando tenía

muchas ganas de comer, el chapoteo de las gotas de lluvia sobre las hojas de algunas plantas... Después de fumar un cigarrillo, un poco antes de regresar cada uno a su puesto, yo saqué una fotografía de mis padres y hermanos de mi cartera y se la enseñé; sin embargo, él no hizo siquiera el amago de buscar una suya en los bolsillos de sus pantalones, de modo que me atreví a pedirle que me dejase ver a sus familiares. Fue entonces cuando me dijo que en Sudán, el país donde había nacido, a casi nadie le gusta que le fotografíen, porque mucha gente teme perder de esa manera sus recuerdos, sustituidos por imágenes sin vida. «Everything I remember from my country -me contó Gueloz- has noises, tastes and smells. At night, when I close my eyes, there's always a river where I used to swim when I was young, and as soon as I wake I still very often come back wet from it, specially during the long summer nights» (Todo lo que yo recuerdo de mi país tiene ruidos, sabores y olores. De noche, al cerrar los ojos, hay un río que atraviesa mis sueños, un río donde me bañaba cuando era un niño, y todavía hoy regreso mojado de allí muchas veces, en cuanto me despierto, especialmente durante las largas noches de verano). Recuerdos sensoriales, táctiles. Un mundo que se puede saborear con los cinco sentidos. Así nos gustaría que fuese nuestro universo interior: sonoro y lleno de matices, sin las brumas de la duermevela; un mundo cristalino como el agua y al mismo tiempo profundo e inagotable.

Hay quienes dicen que en ciertos lugares, al primer contacto, uno entiende las cosas de pronto, como si le golpeasen con fuerza y no pudiese escapar de ellas; ya nunca las olvida. Al menos, Graham Greene describía una sensación muy semejante al comienzo de su novela *El americano tranquilo*. Un occidental en Hô Chi Minh (la antigua Saigón) debe de

sentirse confundido en cuanto se ve asaltado por el aroma de las especias; por la humedad que produce la selva, una pulmón aspirando y expirando sin descanso; por el bullicio de motos y bicicletas, sinfonías carentes de un director de orquesta; transeúntes, vendedores, altavoces anunciando gangas y extraperlo en las tiendas...

Marcel Proust fue capaz de recrear con intensidad y profusión de detalles un mundo que desaparecía con él. James Joyce nos abrió las puertas de Babel. Gabriel Miró, Bruno Schultz y Eça de Queiroz, entre otros muchos, construyeron Europa. Gracias a los inventarios que introdujeron en sus obras, hoy conocemos mejor nuestro propio continente, no sólo su pasado sino también su presente, y puede que hasta su futuro. Esa capacidad que ellos tuvieron para hacernos entender lo más cercano, la tuvieron otros para llevarnos a sitios lejanos. Euclides da Cunha, por ejemplo, fue ingeniero, topógrafo, periodista y profesor de lógica, y supo trasladar a sus escritos sus conocimientos. En *Los sertones* cartografió de forma minuciosa, con los métodos de un entomólogo describiendo una especie desconocida, una zona de Brasil cuyas desventajosas condiciones físicas, políticas y climáticas sólo podían desembocar en una revuelta, la de Antonio Conselheiro. Lo anterior, pese a todo, parece a estas alturas algo imposible: la literatura actual raramente nos sabe ubicar en un universo concreto. Tampoco el cine, ni el arte en general. Pocas veces sentimos la realidad en las fantasías que nos rodean. La película *Medrana* (2004, Juan Luis Ruiz) resulta una excepción porque sabe colocarnos en Asturias, con el mar golpeando las costas, el rugido del viento, la orografía caprichosa, la enfermedad...

Me viene a la memoria este cúmulo de cosas al pensar en la reacción de Samuel ayer, mientras veíamos viejos álbumes de fotos. Como el lunes él y yo nos iremos a vivir a Nueva York, donde Eva, que es la madre de Samuel y mi esposa, nos espera desde hace varias semanas, creí que sería una buena idea enseñarle a mi hijo un par de álbumes en los que aparecemos Eva y yo en la ciudad estadounidense cuando Samuel aún no había nacido. Una antigua fotografía del *skyline* de Manhattan cubierto por la bruma le gustó mucho y enseguida quiso saber si podría subir al último piso de las Torres Gemelas, que se elevaban por encima de los demás edificios. «No», le dije. Cuando le expliqué lo que le había sucedido a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001, Samuel se mostró muy contrariado porque, según él, las fotografías confunden las cosas que existen y las que no existen. No sabe cuánta razón tiene. Las fotografías lo confunden todo, incluso a los vivos y a los muertos. Quizás por eso Samuel me pidió que esta vez no haga fotografías en Nueva York, para que de ese modo la ciudad exista siempre en nuestras cabezas (en nuestros sueños) y nada desaparezca, ni siquiera el viento. Un día, Eva me contó que su primer viaje a América lo hizo cuando apenas tenía cinco años. Cogió con su madre el autobús que iba de Hinojal, su pueblo, a Cáceres. Fue un trayecto corto, de apenas cuarenta kilómetros, pero a ella le pareció larguísimo. «En aquella época no sólo se montaba gente en los pueblos, también en la carretera, al lado de los caminos, por eso se tardaba tanto, por eso y porque los autobuses eran de antes de la guerra. La mitad de la gente iba de pie, y nadie protestaba. Los padres tenían que llevar cogidos a sus hijos; yo iba en el regazo de mi madre, mirando por la ventanilla y buscando la ciudad a lo lejos, porque todos los niños queríamos ser los primeros en

verla, para decírselo a los demás, como si fuésemos en un barco y de pronto hubiésemos divisado tierra.» Cáceres por aquel entonces era una ciudad pequeña, pero a Eva le parecía un mundo donde cabía todo: América. Había edificios de más de dos plantas, algunos de ocho o nueve pisos, y muchas tiendas. Un viaje allí significaba una blusa nueva, unos zapatos, quizás incluso un abrigo si el invierno venía riguroso y sobraba algo de dinero en la casa. También significaba desayunar chocolate con churros, que era algo reservado sólo para la Semana Santa y para las Navidades. Según Eva, de Cáceres se iba siempre con las manos llenas, por eso para ella era como ir a América y encontrar una mina con un filón de oro. Algo parecido. Durante semanas ya no necesitaba más. Su madre aprovechaba para comprar harina y azúcar, que en Hinojal estaban más caros y a veces ni siquiera se podían encontrar en la única tienda que había en el pueblo. Gaseosas de sabores, yogures, latas de sardinas... Era un viaje que se hacía una o dos veces al año como máximo y había que aprovechar.

Mi primer viaje a América fue muy diferente. Yo vivía en Vigo el día que fui allí por primera vez. Creo que tenía ocho años y me gustaban mucho las películas, igual que al resto de los niños de mi edad. Los domingos solíamos ir al cine Disol, a la sesión de tres y media, que solía ser infantil. El cine estaba cerca de nuestra casa y, poco más o menos, a él iba el barrio entero. Mis hermanos y yo encontrábamos bastante a menudo a los hijos de unos vecinos de nuestro edificio con quienes jugábamos cada tarde en la calle, después de hacer los deberes. Lo que más nos atraía de aquellos tres muchachos era que ellos tenían cartucheras y revólveres como los de los vaqueros de las películas. De vez en cuando, si sus padres les daban algún duro extra para el cine, en lugar de chucherías compraban

rollos de martinicas, para que los disparos de sus pistolas fuesen más realistas. Eran ellos quienes decidían el papel de cada cual en los juegos, y a nosotros nos tocaba ser indios invariablemente si jugábamos a indios y vaqueros. Aunque no nos hacía demasiada gracia aquel papel, mis hermanos y yo al final nos lo tomamos en serio. Hicimos nuestros propios arcos e incluso conseguimos unas plumas de gallina para ponérselas en la cabeza. Pero nuestras armas rudimentarias nada podían contra los flamantes revólveres de los vecinos. Un año, sin embargo, cuando las vacaciones de Navidad estaban a punto de acabar, los Reyes Magos trajeron regalos inesperados, porque ni nuestras notas habían sido para echar cohetes ni creíamos que fuese a haber más sorpresas después de las que ya había dejado Papá Noel en casa. No recuerdo cuáles fueron los regalos de mis hermanos, recuerdo, eso sí, que el mío era un colt con una cartuchera preciosa y un cinturón lleno de balas de plástico. Bajé a la calle enseguida, en cuanto terminé el desayuno, a buscar a nuestros vecinos, que todavía no habían salido. Aquello no me importó. Estaba dispuesto a esperar lo que fuera para decirles que en adelante no sería nunca más indio porque al fin tenía un revólver. A las doce mis hermanos y varios chicos del barrio me rodeaban, esperando todos que bajasen los vecinos, pero cuando aparecieron no traían consigo sus pistolas; las habían dejado en casa para poder jugar con los coches teledirigidos que les habían regalado los Reyes Magos. Aunque les pedí que subiesen a por sus armas, no lo hicieron. Quedamos en encontrarnos por la tarde, al acabar de comer. Si quería dejar de ser indio en los juegos, me dijeron que antes iba a tener que enfrentarme a ellos. Eran tres y yo no tenía a nadie más a mi

lado. Había visto un par de películas donde un vaquero mataba a dos o a tres pistoleros, o sea que pensé que quizás podía vencerles.

Por la tarde, mis hermanos y algunos amigos de los edificios colindantes al nuestro se acercaron a mí mientras esperaba a que nuestros vecinos bajasen; se había corrido la voz de que íbamos a enfrentarnos, y nadie quería perderse el espectáculo. Cuando por fin aparecieron los vecinos, la gente se fue apartando, para dejarme frente a ellos. Yo me puse en pie y les miré a la cara directamente, como había visto hacer en las películas. Entonces saqué el revólver aprisa, disparé un par de veces y me dejé caer al suelo, desde donde seguí disparando. También ellos dispararon, al mismo tiempo. Golpeaban el gatillo, porque así el sonido de las martinicas era más ensordecedor. Uno de los vecinos se fue al suelo de repente y los otros dos se quejaron por mis disparos; les había alcanzado a los tres. Por desgracia, no había sido lo bastante rápido para esquivar sus balas y me habían acribillado. La calle entera estaba en silencio. Hubo un muchacho que se acercó a mí y me preguntó qué pasaba a continuación. «No dejéis que mis hermanos me vean así», le dije. Y comencé a morir. Fue una muerte dulce que ya había visto en una película donde un viejo vaquero miraba las montañas de espaldas a la cámara y de pronto se desplomaba. Es posible que estuviese demasiado tiempo disfrutando de aquella muerte, en cualquier caso mis hermanos al cabo del rato se cansaron y me pidieron que volviese a ser indio para jugar contra los vecinos una vez más.

América es un lugar que se construyó mientras Eva viajaba en aquel autobús que hacía la ruta entre Hinojal y Cáceres, el mismo lugar que yo encontré en las películas que animaron mis tardes de domingo. Antes

muchos chicos pensaba que allí se podían encontrar las cosas que uno no tenía a su alcance en su pueblo y que todo resultaba bastante fácil, incluso morir con estilo.

Luego crecimos.

Recuerdo que la primera vez que Eva se vino conmigo a trabajar a Londres, nos despedimos de sus padres, que en aquel momento estaban solos en Hinojal, después de que todos sus tíos, primos y hermanos se hubiesen ido al acabar las fiestas del pueblo, hacia finales de agosto. Por aquel entonces, los padres de Eva ya eran unas personas mayores, poco acostumbradas a ciertas cosas, una de ellas a ver marcharse a una cualquiera de sus hijas, posiblemente para no regresar nunca más como la habían conocido hasta ese momento. Quizás por eso comenzaron a llorar. Su pequeño mundo estaba a punto de desmembrarse; pronto vendría el invierno de sus vidas y no tendrían a nadie a su lado. Habían empezado a sufrir esas pérdidas irreparables que convierten a los seres humanos en huérfanos a la intemperie, sin nadie a quien acudir en caso de sentir frío o miedo, en caso de tener problemas respiratorios en mitad de la noche y no encontrar una sola compañía amiga cerca. Es difícil saber cuáles fueron sus pensamientos en tales instantes, mientras yo les aseguraba que su hija estaría bien y que la cuidaría siempre, mientras Eva se abrazaba a ellos con fuerza, derramando lágrimas también. Fue una experiencia muy dramática, en parte por su propia tosquedad, por la sinceridad descarnada de aquellas personas mayores a quienes la naturaleza sólo les había enseñado a llorar profiriendo al mismo tiempo gritos de dolor. «Ay, ay, ay», se lamentaban, pensando en su hija y en el viaje que iba a emprender en unos minutos.

«¿Por qué tenéis que ir tan lejos?», nos preguntó la madre un poco antes de que nos montásemos en el autobús que cubre la línea entre Hinojal y Cáceres. Pero no pudimos contestar nada. Ni una palabra. Quién sabía entonces por qué nos íbamos tan lejos, quién lo sabe ahora, cuando de nuevo emprendemos el viaje, esta vez Samuel y yo solos, porque Eva se ha ido a Nueva York hace casi un mes, para realizar cursos, conseguir su número de la Seguridad Social e ir arreglando su situación administrativa con New York Public Schools, donde la han contratado para dar clases de español durante los próximos tres años.

La vida es extraña. De pronto un día alguien entiende que debe montarse en un autobús o en un tren porque de lo contrario se arrepentirá para el resto de su vida, y lo hace. Es así de sencillo. No hay grandes reflexiones al respecto, tampoco se duda a la hora de escoger el equipaje. Uno mete lo que puede en una maleta o en una mochila y poco después mira desde su ventanilla cómo el paisaje se descompone y se vuelve extraño, cómo los muros de piedra, los cercados y los árboles que le resultaban familiares han quedado atrás. Los sueños entonces nos impiden ser demasiado conscientes de nuestro propio temblor, de nuestra incertidumbre. Hemos cogido lo poco que nos pertenecía sin darle muchas vueltas, pensando únicamente que en nuestro destino nos espera una cueva de tesoros donde encontraremos cuanto nos apetezca en adelante. Somos como esos estadounidenses a quienes hemos visto en alguna película o sobre quienes hemos leído en algún libro, que apagan la luz de sus casas y cierran la puerta al salir, luego de haberlas vendido y haber liquidado sus deudas con los vecinos, dispuestos a jugarse el resto en algún casino de Las Vegas, para demostrarle a los demás y para demostrarse a sí

mismos que todavía son capaces de sentir la sangre fluyendo en sus venas, que todavía esperan cosas de la vida y no están dispuestos a cruzarse de brazos ante el televisor. En general, nadie más vuelve a oír hablar sobre ellos. La mayoría de la gente cree que perdieron hasta el último centavo y a continuación se vieron obligados a aceptar un trabajo fregando platos en un restaurante de segunda categoría o haciendo chapuzas en una residencia de jubilados. Aun así, es imposible estar seguro de nada. También pudieron ganar y marcharse a vivir a Las Bahamas. O bien montaron ellos mismos un casino. Hay tantas posibilidades.

¿Qué estamos intentando demostrar nosotros? ¿A quién queremos vencer? ¿Qué pretendemos ganar? Yo llevo muchos años de aquí para allá; he perdido la sensación de pertenecer a ningún lugar. Cuando me fui de Galicia, dejando allí mi lengua materna enterrada para siempre, uno de mis órganos respiratorios se murió en mí y lo que lo sustituyó me provoca serios ahogos si me quedo mucho tiempo en un sitio. Alguna vez he pensado que debería intentar regresar a Galicia, aunque sólo fuese para comprobar si también allí el clima me es poco propicio y no puedo quedarme quieto. Eva es diferente. Le gusta viajar, ver lugares, pasear por calles nunca antes transitadas, pero quiere regresar a casa en cuanto cae la noche. Ella siempre regresa, yo siempre me voy. Y ahora Samuel está a merced de nuestras fuerzas pugnando, cada una en una dirección. Para él, irse a Estados Unidos es una aventura que no quiere dejar pasar. Sabe que allí no tendrá a sus amigos, la gente le hablará en inglés y en la casa adonde vayamos a vivir apenas habrá juguetes; nada de eso, sin embargo, le ha echado para atrás. Tiene una mezcla de irresponsabilidad e hiperesnesia que le impide darse cuenta de lo que nos espera en apenas

unas horas. «Ya habrá tiempo de mejorarlo todo sobre la marcha», debe de pensar. Ojalá los contratiempos puedan arreglarse sobre la marcha.

Muchos amigos, como Juan Carlos y la gente de Marchamalo, nos han intentado desaconsejar que viniésemos, otros, como Igor y Estíbaliz, nos han escuchado con interés, además de con cierta envidia, mientras les contábamos nuestros planes.

La palabra Nueva York es bastante grande, genera tanta admiración como respeto, tanta pasión como recelo. Los atentados del 11 de septiembre de 2001 han aumentado la confusión. Y ahora la guerra en Irak, con las torturas de Abu Ghraib, ha avivado el sentimiento de antiamericanismo de los europeos una barbaridad. Nosotros, pese a todo, no nos vamos a Estados Unidos, nos vamos a América, a ese otro lado del espejo al que antes se querían ir los jóvenes de los pueblos como Hinojal. Eva me contó que los quintos de la generación de su padre, al regresar de África, adonde los habían mandado a hacer el servicio militar, decidieron volver a irse al poco de llegar al pueblo. Ninguno tenía estudios ni demasiadas expectativas. Lo mejor que les esperaba era cuidar del ganado de sus padres hasta que éstos se muriesen. Eran siete muchachos de poco más de veinte años. Seis se fueron y uno se quedó. El que se quedó era el padre de Eva, a quien le he oído decir muy a menudo que para prosperar y sacar algo en claro en la vida, es necesario irse lejos. «Aquí nunca hubo nada.»

Viajar en tren jamás me había puesto nervioso hasta los atentados del 11 de marzo de 2004. Aquel día yo podía haber estado en uno cualquiera de los trenes en los que estallaron bombas, porque todos recorrían la línea del corredor del Henares, desde Guadalajara a Madrid,

que es por donde yo suelo viajar cuando tengo que ir a ver pases de prensa de alguna película o cuando quedo con amigos como José Miguel Sanfeliu o Eloy Tizón en la Casa del Libro de Gran Vía o en el FNAC de Callao. Tuve suerte; otras doscientas personas no fueron tan afortunadas. Al principio, mientras veía la dimensión de los acontecimientos y mientras escuchaba el testimonio de quienes habían sobrevivido a una explosión y sólo recordaban que después, cuando todo volvió a estar en silencio, se oían los teléfonos móviles abandonados entre los hierros torcidos del tren, me sucedió algo similar a lo que me suele ocurrir al leer en el periódico una noticia sobre una catástrofe aérea: pensé en mí mismo como una de las posibles víctimas de aquella tragedia y ese pensamiento lo he llevado conmigo cada vez que me he montado en tren en adelante.

Que yo recuerde, viajar en avión siempre me ha puesto lo pelos de punta. Sin embargo, durante la espera en el aeropuerto de Barajas, antes de despegar rumbo a Estados Unidos con Samuel, pensé que Eva nos esperaba a ambos en Nueva York y que por lo tanto nuestro avión no se podía venir abajo. Por supuesto, en ningún momento se me ocurrió hacer partícipe a Samuel de los miedos que suelo tener cada vez que vuelo, como hago con Eva, a quien mareo con mil comentarios angustiosos y luego remato con la tez blanquecina de mi rostro, además de un silencio espeso y una inmovilidad mortal, cada vez que el aparato se agita un poco al atravesar una zona de turbulencias. No me gustaría que mi hijo heredase mis aprensiones; ya es suficiente con que a Eva la haya hecho tener miedo cuando vuela (conmigo) o que ya no haya podido volver a montarse en una montaña rusa, después de haberlo hecho una sola vez conmigo, suficiente

para que le contagiase el pánico que me entra en cuanto se comienza a ir pendiente abajo, a una velocidad endiablada.

Mientras Samuel y yo hacíamos tiempo deambulando por la zona comercial del aeropuerto, procuré aparentar una absoluta normalidad, aunque a cada poco tenía que sacar un pañuelo de papel para secarme la frente. Luego, cuando llamaron a los pasajeros de nuestro vuelo para abordar el avión, tampoco me dejé llevar por las emociones e incluso quise asomarme un par de veces a la ventanilla. Sólo durante el despegue me quedé rígido en el asiento, sin ser capaz de responder a mi hijo, que quería saber si ya estábamos por encima de las nubes. A nuestro lado venía sentado un hombre que me echó un cabo y le dijo a Samuel que, en efecto, acabábamos de dejar las nubes por debajo de nosotros. Creo que comprendió mi situación, porque al intentar darle las gracias hizo un gesto restándole importancia y aconsejándome mantener la misma postura hasta que me hubiese conseguido relajar. Se llamaba Mario Agreda y era un indio de Bolivia que se había ido a vivir a España hacía veinte años. Tenía un puesto de antigüedades en el Rastro y rodaba documentales cada vez que conseguía reunir algo de dinero. Ahora iba a New Jersey, a casa de unos amigos que estarían esperándole en el aeropuerto; un poco después tenía previsto volar de nuevo, esta vez desde Nueva York a Colorado, donde quería rodar a un chamán de una tribu apache con quien había coincidido antes en un congreso indio celebrado en Sevilla. «Ni él habla español ni yo hablo inglés, aun así nos entendemos; al fin y al cabo, nuestra sangre es la misma. Nosotros éramos los auténticos habitantes de América cuando todavía no habían llegado los europeos», nos dijo. A lo largo del viaje, habló sobre el número de tribus indias que había en todo el

continente americano y también sobre el elevado número de equívocos que la gente comete al hablar de los indios, a quienes –según él- prácticamente nadie se ha preocupado por entender. Mientras contaba estas cosas, Samuel, que tiene una capacidad de concentración bastante limitada, en especial cuando alguien comienza a hablar con cierta seriedad, le pidió a Mario que le hiciese cosquillas en una pierna, para que así yo pudiese hacerle cosquillas en la otra al mismo tiempo.

Por extraño que parezca, conseguí dormirme después de la primera comida que sirvieron las azafatas. Sólo me desperté porque de pronto oí la palabra indio con la brusquedad típica de mi hijo al hablar, en cuanto ya tiene confianza con alguien. En efecto, le estaba dando órdenes a Mario para que le hiciese mejor un masaje en la espalda, diciéndole indio a cada poco. Yo le recordé que se llamaba Mario, pero Mario insistió en que Samuel siguiese llamándole indio porque, según él, lo era. Más tarde, cuando Samuel se durmió echado encima de su regazo, Mario no se quejó ni una sola vez y siguió haciéndole el masaje a Samuel, que tiene un vicio preocupante a ese respecto. Como quería corresponderle de algún modo a aquella persona tan amable y comprensiva, tan dulce y sabia, le mentí al contestarle una pregunta sobre si podía tener problemas con los oficiales de aduanas. Le dije que no. También le rellené los impresos verde y blanco que todos los pasajeros tienen que presentar junto con su pasaporte cuando intentan entrar en Estados Unidos. No le comenté nada acerca de las fotografías que le tomaban a algunos viajeros sólo porque les resultaban sospechosos a algún funcionario ni acerca de las huellas digitales que podían llegar a tomarle si a su oficial de aduanas le daba por ahí. Ni siquiera le dije que a veces en Estados Unidos te hacen sentir como

si fueras un vulgar criminal y te mandan descalzarte o te cachean de arriba abajo o te someten a un interrogatorio absurdo durante horas. Aunque le había prometido pasar con él el control de pasaportes para ayudarle con el inglés, una policía nos separó y él fue a parar a una cola y yo fui a dar a otra bastante alejada con Samuel. De vez en cuando le dedicaba alguna mirada y le hacía una seña si me estaba mirando. Curiosamente, él pasó sin problemas y a nosotros nos retuvieron más de media hora haciendo comprobaciones. Al salir, ya no volvimos a encontrar a Mario, pero Eva estaba allí, esperándonos.

Aunque a Eva se la nota profundamente cansada, nos recibe con una sonrisa. Samuel, al verla, corre hacia ella y la abraza; ella se agacha para besarle y para rodearle con sus brazos. Luego, cuando vuelve a ponerse en pie, ella y yo también nos besamos, casi sin tocarnos, inclinándonos uno hacia el otro, como con timidez.

Al fin estamos juntos después de tanto tiempo. Ha sido la primera vez que ella y Samuel no se veían durante más de diez días.

Las palabras no acuden a nuestros labios con facilidad. Hacemos preguntas cuyas respuestas no nos interesan de verdad y desviamos la mirada hacia todas partes, como si eso pudiese ayudarnos para saber qué decir. No queremos volver a oír lo que ya sabemos unos de otros, pero tampoco deseamos mostrar indiferencia. Samuel, en ese sentido, es quien mejor parado sale, porque a él le basta con ir cogido de la mano de su madre y caminar, no tiene necesidad de decir nada en particular, por eso se contenta con sonreír. Yo procuro mantener algún tipo de conversación, mientras Eva quiere saber cómo fue el vuelo. «¿Tuviste miedo?», me

pregunta, y le contesto que no. Le hago un par de comentarios sobre Mario el indio para ver si consigo hacerla reír, sin conseguirlo.

Luego nos vamos a la cafetería de la terminal donde ha aterrizado nuestro avión. Pedimos unos refrescos y entonces Eva comienza a contarnos cómo ha ido todo desde su llegada, hace ya algo más de cinco semanas. Al parecer, no había nadie esperándola en el aeropuerto, pese a que le habían asegurado que sería así. Tuvo que coger un taxi e ir ella misma al hotel donde la habían alojado con el resto de profesores españoles del programa. Era uno de esos hoteles antiguos que ocupa una manzana entera; tenía cientos de habitaciones en cada piso y la mayoría estaban desocupadas porque en realidad sólo una parte del hotel estaba abierta, mientras se hacía reparaciones en el resto del edificio. Por desgracia, a ella le tocó en una planta donde no había nadie más, salvo su compañera de habitación, Lola, porque a todos los profesores españoles de su programa los habían metido allí por parejas. Lo malo es que en su piso era donde más trabajos de renovación se estaban haciendo en aquel momento y los albañiles solían comenzar muy pronto su jornada laboral, que incluía sábados y domingos; de modo que al cabo de unos días de despertarse con los golpes de un martillo en una pared o de alguien picando en el suelo, ella y Lola pidieron que las cambiaran a cualquier otro lugar. Aunque no pudieron hacerlo en seguida porque no había habitaciones disponibles, en la recepción les prometieron que en cuanto hubiese una habitación vacante se la darían a ellas. Las avisaron dos días antes de irse del hotel, cuando les daban un poco igual los martillazos y los ruidos, cuando apenas oían a los albañiles, que debían haberse ido a cualquier otro piso.

La primera noche, Eva llegó bastante tarde al hotel, cuando ya se había cerrado el restaurante, y decidió irse a la cama sin probar bocado, con el estómago medio vacío porque en el avión no había sido capaz de comer más que unos cacahuetes. Al día siguiente ella y los demás profesores españoles bajaron al restaurante a las seis y media para desayunar, poco antes de que comenzase el curso intensivo que estuvieron haciendo durante la semana entera. Durante el curso, les metían tantas cosas en la cabeza que cinco minutos después de escuchar cada una la habían olvidado. Según Eva, era ridículo. Les decían cómo dar clase de español a sus futuros alumnos, cómo motivarlos, cómo mejorar su rendimiento... Sin embargo, cualquier cuestión relacionada con dónde iban a trabajar la dejaban de lado, como si fuera secundaria; daba igual que eso fuese lo que más les interesaba a los profesores españoles, también a Eva. Sirvió de poco que les intentasen explicar a los estadounidenses que les daban aquel curso que para alquilar una casa, era preciso saber con anterioridad dónde iba a dar clase uno, porque de lo contrario podía vivir en un extremo de la ciudad y trabajar en el contrario, y perder más de tres horas viajando cada día. Desgraciadamente, nadie parecía saber cuándo les comunicarían a los profesores cuáles eran sus respectivos centros.

Lo peor vino al acabar la primera semana. De pronto ya no había más curso y los profesores españoles perdieron contacto con los asesores del programa. La única persona a quien podían acudir en busca de ayuda era Víctor Oroval, un experto en no solucionar nada, cuyas respuestas solían ser tan poco convincentes como para que, en el mejor de los casos, nadie volviese a hacerle una sola pregunta al cabo de unos días (y maldijese por lo bajo). Una de las veces en las que hablé con Eva por

teléfono, le dije que no se preocupase por la casa donde íbamos a vivir, en cuanto Samuel y yo llegásemos; le insistía en que procurase tranquilizarse y pasear, ir a los museos, así no tendría tiempo para pensar. Si se quedaba en el hotel, con los otros profesores españoles, conseguiría aumentar su incertidumbre y su miedo, se estancaría como el agua de un charco. Yo había pasado por una situación similar en varias ocasiones y ya sabía las consecuencias de estar demasiado rato con gente en tu misma situación cuando esa situación es, por así decirlo, peculiar.

A menudo Eva se levantaba temprano, antes que los demás, y se iba, sin rumbo. Comenzaba a pasear por Manhattan, entre los rascacielos, y en lugar de sentirse mejor, se sentía peor, insignificante. Nueva York entonces le parecía un monstruo carnívoro donde una persona puede desaparecer sin que nadie se dé cuenta. Y ella no quería desaparecer. Iba de aquí para allá, perdiéndose a veces en calles por donde nunca había pasado. Le resultaba imposible leer; no podía concentrarse. Ni siquiera en el cine podía mantener la atención en una película cualquiera durante mucho tiempo; la realidad le pesaba mucho y no se veía con ganas de dejarse llevar por ningún argumento fantasioso. Además, al regresar al hotel y encontrarse con sus compañeros, ellos volvían a recordarle la precariedad de la situación en la que estaban, Eva incluida.

Faltaban tres días para que a ella y al resto de profesores se les acabase la estancia gratuita en el hotel donde les habían alojado, cuando Eva decidió salir a buscar un lugar donde quedarse. Había visto varios anuncios de *sublets* (subarriendos) y tenía asimismo la dirección de una amiga que estaba a punto de dejar un apartamento en Harlem, dos semanas antes de que se le acabase el contrato. Al final, se acercó primero

al apartamento de Harlem y decidió cogerlo, sin darle demasiadas vueltas al asunto, porque quería dejar arreglado aquello lo más pronto posible. Le dio igual la zona. Necesitaba un sitio donde esconderse aprisa, para no tener que volver al hotel y encontrar en él a sus compañeros de programa hablando siempre sobre las mismas cosas y llegando a la misma conclusión: que Nueva York era una mierda y que Estados Unidos era otra mierda y que el programa en el que se habían metido era la peor mierda. También necesitaba un lugar para estar en él sola, sin ruidos ni conversaciones, lejos de aquella ciudad, de los cláxones, de los neones... Un lugar adonde pudiese llevarnos a Samuel y a mí en cuanto llegásemos. De momento le bastaba con reducir las dimensiones de todo a su alrededor. Quería dejar de escuchar a tanta gente y quería quedarse más a menudo en un lugar donde no se vieran rascacielos, miles de personas caminando en todas direcciones, coches atrapados en atascos infinitos...

«Creía que nunca ibais a llegar. Esta es una aventura muy grande para una sola persona; menos mal que ahora ya estamos de nuevo los tres, juntos.»

Pero al decir eso, ella mira a Samuel, aunque sabe que yo la miro a ella. Nuestras miradas no se cruzan.

Antes de venir a Nueva York, nuestro amigo Oswald, que lleva viviendo aquí desde hace más de veinticinco años, nos había aconsejado a Samuel y a mí que lo dejásemos para cualquier otro momento. «Es la convención republicana, o sea que no pienso salir de casa en toda la semana y vosotros tampoco deberíais salir de la vuestra hasta que todo esto se acabe», añadió enseguida, para aclarar que la cosa también le afectaba a él, no sólo a nosotros. En realidad, quería darnos a entender que

aquello afectaba al mundo entero. Según parecía, la presencia de George W. Bush en la ciudad iba a traer cola. Y así fue. Miles de estadounidenses venidos desde los rincones más alejados del país quisieron dejar claro en las calles colindantes a Times Square, donde se celebraban bastantes actos políticos, que en Estados Unidos hay un descontento generalizado. Durante varios días, hubo pocos conductores que se animasen a atravesar Manhattan en coche. La ciudad había dejado de pertenecer a los neoyorquinos, a quienes se había desplazado del centro, obligándoles a quedarse en sus respectivos barrios o, en el caso de los mendigos, a buscar mejor suerte en otro sitio. El taxista que nos llevó a nosotros desde el aeropuerto a casa prefirió hacer un recorrido más largo y atravesó el barrio de Queens antes de dejarnos en Harlem. Como Samuel y yo al fin estábamos con Eva, no le di demasiada importancia al hecho de que el taxista nos cobrase, además de la tarifa fijada, veinte dólares más para cubrir el peaje de un puente que acabábamos de cruzar y el tiempo invertido, que había sido superior al normal. Ya antes habíamos tenido que pagar ciento veinticinco dólares por cada uno de los visados, que son sólo por doce meses pese al contrato de Eva, de tres años; eso por no incluir las llamadas para pedir una cita en la embajada, facturadas a un euro por minuto, o el elevado precio de los gastos para recibir el pasaporte, porque lo envían por un servicio privado de mensajería. No cabe duda de que estar aquí tiene un precio. También tiene un precio cruzar el Estrecho en una patera. Viajar es caro. Nuestra ventaja, eso sí, es que al menos estuvimos protegidos por unas medidas de seguridad espectaculares y ni nuestro avión se vino abajo, en mitad del océano, ni los pilotos nos obligaron a saltar al vacío en mitad del vuelo; y tampoco nos estrellamos contra el

Empire State o el Chrysler Building. Lo único que tuvimos que hacer fue rellenar varios formularios, mostrar al oficial de Inmigración pruebas de nuestros ingresos económicos y dejar que registrasen nuestras huellas digitales para tenernos localizables en caso de que nos diese por delinquir.

A menudo me pregunto en qué soñamos quienes vamos de un sitio a otro, dejando atrás nuestros auténticos hogares o el sonido de nuestra lengua. Mientras nos acercábamos a nuestra casa temporal, en el barrio de Harlem, me preguntaba si mi hijo Samuel, al ver los edificios oscurecidos por la contaminación, edificios enormes que cubren una manzana entera y que pueden llegar a elevarse por encima de veinte plantas, tendría la sensación de estar entrando en un territorio inhóspito o si, por el contrario, todo le sonaría familiar, después de haberlo visto mil veces en películas, libros, fotografías o documentales. ¿Fundará también él su hogar allí donde están sus seres queridos? Da igual. Ahora ya es tarde para hacerse preguntas y para especular. Estamos aquí, para bien o para mal.

Cuando el taxi aparcó frente a nuestro bloque de apartamentos en la calle 139, entre las avenidas Lenox y Clayton, Harlem estaba sumida en una tranquila siesta. Luego, hacía las seis de la tarde, los vecinos fueron sacado sus sillas a la calle y comenzaron a charlar animadamente o a jugar al dominó. Parecía como si no estuviésemos en Nueva York, una ciudad tomada por el espectáculo de masas que estaba desplegando el partido republicano, a no ser por alguien que había colgado a la entrada de nuestro edificio un cartel con una consigna en contra de Bush sin consultar con el resto de inquilinos, por lo que me contó Eva. Una cosa así me llamó la atención. Si alguien me hace partícipe de una actitud política o social por las buenas, olvidándose de hablar conmigo antes, suelo sentirme molesto.

Por eso me disgustó aquel cartel en el cristal de la puerta de nuestro edificio, dando una imagen de quienes vivimos en él que quizás no todos queremos ofrecer. En Estados Unidos, sin embargo, republicanos y demócratas se creen con derecho a vocear donde y como quieren sus particulares ideas. Son capaces de matar si alguien se cruza en su camino o les contradice. No sería la primera vez que un defensor de la vida mata a un médico abortista o que un demócrata vacía el cargador de un revolver sobre quien le contradiga. Un adulto mató a otro en Navarra después de los atentados del 11 de marzo sólo porque el segundo se negó a poner un cartel en contra ETA en uno de los cristales de su propio negocio.

Vivimos en un mundo cambiante, familiar y extraño al mismo tiempo. Nueva York, sin ir más lejos, se enrareció muchísimo durante la convención republicana y mucha gente prefirió quedarse en sus casas, en barrios periféricos, para no tener que soportar la presencia del ejército y una cantidad ingente de policías en el centro de la ciudad, donde a uno podían pararlo y pedirle la documentación sin necesidad de haberse comportado de forma extraña. Por estar allí. Los inmigrantes ilegales no se acercaron porque tenían más posibilidades que nadie de ser detenidos e interrogados. Oswaldo, el amigo que lleva más de veinticinco años aquí, se quedó en Brooklyn. Samuel, Eva y yo fuimos a Staten Island, para ver el lugar y sopesar si ella aceptaba o no un trabajo que le habían ofrecido en un instituto de allí, pero al final casi huimos, al comprobar que sin un vehículo uno no es nadie en un sitio como aquél, pésimamente urbanizado. Mientras tanto en Harlem la gente salía a las calles en cuanto el último sol se perdía más allá del horizonte y comenzaba a soplar una ligera brisa. A Samuel, de vuelta a nuestro barrio, le sorprendió que una persona

estuviese durmiendo a la intemperie, sobre las escaleras de entrada a un edificio. Todavía no es consciente de que en esta parte de la ciudad no importan las convenciones republicanas, pese a que el alcalde de Nueva York sea demócrata. Esta es una zona a salvo de las contradicciones de un país como Estados Unidos, donde la gente seguirá en la misma situación sin importar el partido que esté en el poder. Eso explica que en Harlem hubiese disturbios cuando una manifestación demócrata recorría las calles intentando sacar de su letargo a la gente con gritos y coros de tragedia griega. «What the hell is going on?» (¿Qué demonios ocurre?), dijeron los vecinos del barrio. Y acto seguido repartieron leña, porque, aunque aquí haya muchos pobres, a la gente le gusta vivir tranquila.

Hace unas semanas, el huracán Frances azotó el estado de Florida, dejando a su paso varias víctimas mortales y a miles de personas sin hogar. Cuando los fuertes vientos cesaron y la gente pudo salir al fin de sus refugios, hubo quienes lo habían perdido absolutamente todo. Las cadenas de televisión repitieron una y otra vez la imagen de una madre desorientada, recogiendo objetos irreconocibles del suelo, quizás trozos de una vajilla o figurillas sin forma, mientras su hija, de unos cinco o seis años, la seguía, abrazada con fuerza a una muñeca de cabellos alborotados. Aquello, no sé por qué, me hizo pensar en los habitantes de Bagdad durante los bombardeos que sufrieron antes de la caída del régimen de Sadam Hussein. También me hizo pensar en el libro de W. G. Sebald *Historia natural de la destrucción*, donde se habla sobre la americanización que sufrieron muchas ciudades alemanas después de la Segunda Guerra Mundial, porque habían sido reducidas a escombros y era preciso volver a levantar la mayor parte de sus casas. Soy consciente de

que los efectos de un huracán no tienen relación alguna con los de una guerra, aunque me parece llamativo que el resultado final pueda ser muy similar. Perder el hogar, sea por el motivo que sea, desnuda a las personas, las expone a los caprichos y la aleatoriedad de la naturaleza, las despersonaliza. Quienes sufren las consecuencias de un huracán o de cualquier fenómeno climático deben entender mejor que nadie la sensación de impotencia y frustración que se experimenta al ser víctima de una guerra, en cuanto los muros y los tejados de los edificios se vienen abajo y sepultan las pertenencias de la gente. Es como si de pronto se borrara su pasado. Su identidad.

La dueña del apartamento que hemos alquilado en Brooklyn, donde vamos a vivir los próximos dos o tres años, se llama Mary y es portorriqueña. Se vino a Estados Unidos con apenas un año y ya nunca regresó a su patria; ahora se siente norteamericana y casi no recuerda su lengua materna, a no ser palabras sueltas que pronuncia con una entonación espectral en mitad de las conversaciones. Llegó a Nueva York hace veinte años, tras un fracaso matrimonial que la obligó a irse de Florida con su hijo Christopher, donde dejó al resto de su familia. Según ella, lo que no consiguieron los huracanes en muchos años lo consiguió un solo hombre, que le hizo la vida imposible desde el mismo día de su boda. Tuvo que irse de allí porque él no dejaba de hostigarla, llamándola por teléfono a altas horas de la madrugada, amenazándola de muerte y rondando a veces por su casa, pese a la orden de alejamiento que había dictado un juez tras una sentencia condenatoria por malos tratos. Supongo que uno puede construir viviendas más y más sólidas con el paso de los años para mantenerse a resguardo del viento, del frío o de la lluvia, por

desgracia no hay ninguna vivienda lo bastante estable como para protegerle a uno de la amenaza de sus semejantes si éstos quieren hacerle daño.

El lunes pasado Mary había hablado con los miembros de su familia que todavía viven en Florida, al restablecerse las líneas en las zonas más afectadas por el paso del huracán Frances. Una de sus hermanas había perdido su casa por tercera vez y lloraba de rabia. «What have we done to deserve this?» (¿Qué hemos hecho para merecernos esto?), se preguntaba. Por desgracia, no existe una respuesta que pueda aliviarla a ella o a las demás víctimas, a esa madre desorientada y su hija con una muñeca de cabellos alborotados cuya imagen se ha repetido en las pantallas de los televisores a lo largo de la semana. Tampoco hubo explicaciones para los miles de europeos que huyeron de sus países cuando el fascismo y la sombra de la guerra se proyectaban sobre sus destinos. De pronto, familias enteras tuvieron que hacer el equipaje en plena noche y salir furtivamente por la puerta trasera de sus casas, para no ser vistos por sus vecinos, que podían denunciarles o simplemente gritar desde sus ventanas y alertar así a la policía. Los más afortunados consiguieron salvar las joyas heredadas de sus padres y abuelos, una porcelana fina o algún objeto simbólico donde se condensaba la historia de todos sus seres queridos. Cada uno de nosotros le da un valor especial a las cosas. En el hogar de Mary, por ejemplo, no hay nada que llame la atención, puede que porque allí vive alguien que conoce la precariedad de la existencia, su fragilidad. Apenas tiene adornos y, como ella dice, no le importaría demasiado perder lo que tiene. «They're just things» (Son sólo cosas), explica. Puede que ella, y tanta gente en Estados Unidos, crea que el capitalismo siempre permite

reemplazar una cosa por otra, para que de ese modo ninguna acabe de tener un valor sentimental. Mi amigo Horacio Lanero, sin embargo, vive con su compañero Oswaldo en un agradable apartamento en Grand Army Plaza (una de las mejores zonas de Park Slope), en el que ellos han ido construyendo con mimo su propio espacio, trayendo cosas de los destinos más lejanos y documentando con ellas sus viajes y sus experiencias. Bastan unos segundos despidando la mirada por las paredes o por encima de las mesillas para ver fragmentos del pasado en los elementos decorativos que hay a su alrededor; son partes de sus vidas a las que no quieren renunciar, aunque puedan sustituirlas por otras mejores.

Hoy es sábado 11 de septiembre de 2004. Las previsiones meteorológicas no son muy halagüeñas para Florida y anuncian fuertes vientos de nuevo. Muchas localidades costeras han sido evacuadas y en el interior los tenderos ha apuntalado tabloneros para proteger los cristales de sus comercios. Mientras tanto, en Manhattan, en la Zona Cero, los padres y familiares de las víctimas que perecieron al desplomarse las Torres Gemelas pronuncian sus nombres, pues eso fue cuanto sobrevivió al enorme amasijo de vidrio y metales. Nadie sabe cuál será el monumento que se erija allí en recuerdo de los muertos; a estas alturas lo único seguro es que va a levantarse un rascacielos que sustituya a los dos anteriores.

Hoy mismo, Eva, Samuel y yo nos mudamos a nuestra casa definitiva, en Brooklyn. En adelante no tendremos que soportar el desagradable olor del cuarto de baño del apartamento de Harlem ni el intenso calor que hacía por las noches, aunque casi nos habíamos acostumbrado a esas pequeñas calamidades. A cambio, tendremos que hacer nuestro un espacio que todavía recorre el fantasma de su anterior

inquilino, que, según nos dijo Mary, se fue una noche sin decir nada y sin pagarle el alquiler del último mes.

# DIRECTORA CURSOS Y AUTORES DE LOS ARTÍCULOS

**MARINA VILLALBA ÁLVAREZ** es Profesora Titular de 'Literatura española' en la Facultad de Humanidades, de Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha. Trabaja actualmente en el campo de la literatura actual. Ha editado trabajos en publicaciones periódicas y en volúmenes colectivos:

-(1999): "El espacio narrativo en el relato corto de Miguel Delibes", *Lucanor*, 16, 43-52

-(1999): "Simbología escenográfica en la obra teatral de José Ruibal: Teatro underground español", *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Cuenca, UCLM, 149-160

-(2000): "Encuentro con la vida: a propósito de *Cuentos*, de Elena Santiago", *Mujeres Novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca, UCLM, 231-236

-(2000): "Amor & Desamor en la narrativa femenina española de los 90", *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 1998). II: Siglo XVIII-XIX-XX. Madrid, Castalia, 785-789

-(2002): "Temblor o la rebelión contra la norma", *Espéculo*, 21 (julio-Octubre)

-(2002): "Entrevista a Pilar Pedraza", *Ciberletras*. [revista electrónica] (Diciembre)

-(2003): "Acerca del mundo de Soledad Puértolas", *Trébede*, 71 (Enero), 91-94

Monografías y capítulos de Libros. Ediciones

-(2000) [Ed.]: *Mujeres Novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca, UCLM

-(2003): "Dos narradoras de nuestra época: Gabriela Bustelo y Marta Sanz", *Mujeres Novelistas: jóvenes narradoras de los 90*. Madrid, Narcea, 123-130

-(2005): *Narrativa española a finales del siglo XX: 62 escritoras de actualidad*.

Badajoz, Abecedario

## PILAR PEDRAZA

Se doctoró en Historia por la Universidad de Valencia. Profesora de Historia del Arte en la universidad valenciana desde 1982, Consejera de Cultura de la Generalitat y miembro del Consejo de Administración de la Radiotelevisión valenciana. Autora de numerosas colaboraciones en revistas científicas y literarias y traductora de lengua italiana, ha escrito también guiones para televisión. Actualmente compagina la docencia y la investigación con la creación literaria. Cultiva el ensayo: *Barroco efímero en Valencia*, 1980. *Versión castellana y estudio del Sueño de Polifilo, tratado renacentista*, 1981. *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, 1983 y 1991. *Fellini*, 1993

### OBRA NARRATIVA

(1984): *Las joyas de la serpiente*. Valencia, Fernando Torres [1988, Barcelona, Tusquets]. Premio *Ciudad de Valencia de Novela* 1984 y *Premio de la Crítica*

(1985): *Necrópolis*. Valencia, Victor Orenge [relatos]

(1987): *La fase del rubí*. Barcelona, Tusquets

(1990): *La pequeña Pasión*. Barcelona, Tusquets

(1994): *Las novias inmóviles*. Barcelona, Lumen

(1995): "Las cosas de palacio", *Cuentos de este siglo. Treinta narradoras españolas contemporáneas* [Ed. de Á. ENCINAR].  
Barcelona, Lumen, 265-275

(1996): *Paisaje con reptiles*. Madrid, Valdemar

(1997): *Piel de sátiro*. Madrid, Valdemar

## JOSÉ ROMERA CASTILLO

Doctor en Filología Románica, por la Universidad de Granada. Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Córdoba y, en la actualidad, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid.

-Académico Correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras (Barcelona), desde 1997, de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y de la Academia Filipina de la Lengua Española, desde 2000.

-Decano de la Facultad de Filología (1991-1999), Director del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (1999-2001 y 203 hasta la actualidad) y de los cursos de doctorado de Filología Hispánica, Literatura Española (1978-1990) de la UNED.

-Director y Fundador del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (UNED, de Madrid), desde 1991 hasta la actualidad..

-Ha ejercido la docencia en la Universidad de Valencia y en otros niveles educativos, desde 1970. Asimismo, ha dado cursos y conferencias en Universidades de España, Europa (Alemania, Bélgica, Finlandia, Francia, Holanda, Italia, Portugal, Reino Unido, Rusia), América (Estados Unidos, México, Argentina, Chile, Colombia, Venezuela, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Brasil, etc.), Asia (Japón, Corea, Filipinas y Tailandia) y África (Marruecos y Camerún). Ha dirigido veinticuatro tesis de doctorado y ha participado en más de 150 Congresos (impartiendo numerosas sesiones plenarias) en España y en el extranjero.

-Especialista en Literatura y Teatro españoles del Siglo de Oro y del siglo XX; así como en Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías.

#### © Publicaciones

##### 1.- Libros:

Ha publicado más de veinte libros:

a) Literatura española: *Estudios sobre 'El Conde Lucanor'* (Madrid: UNED, 1980); *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993); *Calas en la literatura española del*

*Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998); *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* (Madrid: UNED, 1996); etc.

b) Editor de clásicos: Timoneda, Calderón de la Barca, Argote de Molina, Antonio Gala, José M<sup>a</sup>. Rodríguez Méndez, Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, etc.

c) Teoría de la literatura: *El comentario semiótico de textos* (Madrid: SGEL, 1981); *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1988); *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998); etc.

d) Enseñanza de la lengua y la literatura: *Didáctica de la Lengua y la Literatura* (Madrid: Playor, 1992, 8<sup>a</sup>. ed<sup>o</sup>.); *Enseñanza de la Lengua y la Literatura (Propuestas metodológicas y bibliográficas)* (Madrid: UNED, 1996); etc.

e) Editor de Actas y homenajes: *La literatura como signo* (Madrid, Playor, 1981); y en colaboración: "Ch. S. Peirce y la Literatura", *Signa* 1 (1992); *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero* (Madrid: UNED, 1993, 2 vols.); *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor, 1993); *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor, 1994); *Manual de estilo* (Madrid: UNED, 1994, 1995, 1996); *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor, 1995); *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor, 1996); *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor, 1997), *Biografías*

*literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor, 1998); *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor, 1999); *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000); *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001); *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002); *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, en prensa) etc.

2.- Artículos: ha publicado más de un centenar de artículos en prestigiosas revistas de España y del extranjero.

Otros méritos

-Fundador, en 1983, de la Asociación Española de Semiótica y organizador de dos de sus Congresos Internacionales (1984 y 1988), así como editor de sus *Actas* (1990). Director de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Editor de *S. European Journal for Semiotic Studies* y director de la colección poética *Rusadir* (2ª. época), editada por Visor.

-Presidente y fundador de la Asociación Española de Semiótica, Vicepresidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica y miembro del Comité científico del Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano; de la Junta Directiva de International Association for Semiotic Studies; del International

Semiotics Institute; Vocal de la Junta Directiva de ALFAL; etc. Ha organizado diversos Congresos y Seminarios Internacionales. Autor y coordinador de diversos programas educativos en TVE2 y Canal Internacional de TVE.

[jromera@flog.uned.es](mailto:jromera@flog.uned.es)

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>

## NURIA CARRILLO

Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Valladolid y profesora titular del Departamento de Filología de la Universidad de Burgos. Sus trabajos de investigación se han centrado en el análisis de la narrativa actual, aunque ha publicado también estudios sobre clásicos como Unamuno o Pedro Muñoz Seca.

Al género cuento le ha dedicado los libros El cuento literario español en la década de los 80 (1997) y Ensayos sobre narrativa actual (narradores castellano-leoneses) (1997), en el que analiza la narrativa corta de autores como Luis Mateo Díez, Antonio Pereira y José M<sup>o</sup> Merino. Ha presentado numerosas comunicaciones y ponencias en Congresos y ha colaborado en revistas especializadas con estudios sobre diversos aspectos del último cuento español: la poética (Castilla. Estudios de Literatura); la ironía (La nueva literatura hispánica); su

pluralidad (Ínsula); crítica bibliográfica (Lucanor, La nueva literatura hispánica); el microrrelato (Quimera)...

Ha participado, además, en importantes obras colectivas como el Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana (Alianza, 1993) y el volumen El cuento en la década de los noventa (Visor, 2001). Desde el año 2002, organiza un Taller de escritura dedicado a jóvenes, sobre "Cómo rescribir un cuento".

## **LUIS GARCÍA JAMBRINA**

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca, con Premio Extraordinario, y postgraduado en «Guión de ficción para cine y televisión» por la Universidad Pontificia de Salamanca. En la actualidad, es Profesor Titular de Literatura Española de la Universidad de Salamanca, Director de los «Encuentros de Escritores y Críticos de Verines», fundados por Víctor García de la Concha y organizados por la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas y la Universidad de Salamanca, Miembro de la Comisión Asesora de la Casa-Museo Unamuno y, desde el año 2000, crítico literario de *Blanco y Negro Cultural*. También ha impartido cursos en universidades de Estados Unidos, México y Suiza.

Es autor de los libros *Guía de lectura de Claudio Rodríguez* (1988), *La vuelta al Logos. Introducción a la narrativa de Miguel Espinos* (1998), *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez* (1999) y *Claudio Rodríguez y la tradición literaria* (1999), por el que recibió el Premio Fray Luis de León de Ensayo, así como diversas ediciones críticas y antologías de Claudio Rodríguez (*Claudio Rodríguez para niños*, 1988, *Hacia el canto*, 1993, *Don de la ebriedad. Conjuros*, 1998, *Alianza y condena*, 2001, y *Aventura* [en prensa]), Pere Gimferrer (*Marea solar, marea lunar*, 2000), Caballero Bonald y *La promoción poética de los 50* (Austral, 2000).

Como narrador, es autor del volumen de cuentos *Oposiciones a la Morgue y otros ajuntes de cuentas* (Valdemar, 1995), y figura en las siguientes antologías: *Lengua castellana y literatura. Primer ciclo de la ESO, 2º* (Cruilla, 1997), *Los cuentos que cuentan* (ed. de Juan Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls, Anagrama, 1998) y *El cuento literario en Castilla y León II* (ed. de José Luis Puerto, Edileasa, 2002). Varios de sus relatos han sido traducidos al rumano.

## ÁNGELES ENCINAR

Catedrática de Literatura Española en *Saint Louis University*, Madrid Campus. Entre sus numerosas publicaciones, destacamos:

*Novela española actual: la desaparición del héroe* [Pliegos, 1990].  
*Cuento español contemporáneo* [Editores: Encinar & Percival. Cátedra, 1993]. *Cuentos de este siglo: treinta narradoras españolas contemporáneas* [Lumen, 1995]. *Historias de detectives* [Lumen, 1998].  
Editora junto con Kathleen M. Glenn de los volúmenes: *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino* [Edilesa, 2000] y *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)* [Biblioteca Nueva, 2005]

## EPICTETO DÍAZ NAVARRO

Licenciado por la UCM en Literatura Española. 1982.

Doctor en Literatura Española por Universidad de California, Davis

Autor de Libros: *La narrativa breve de Juan Benet*. Madrid, 1991.

Edición de *El dueño del secreto* de Antonio Muñoz Molina, Castalia, 1997

*Siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet*, Zaragoza, 2000

*El cuento español en el siglo XX*, con José Ramón González, 2002

Artículos sobre Valle, Lorca, Jarnés, Max Aub o Cortázar.

Profesor en la Universidad Complutense de Madrid

## ENRIQUETA ANTOLÍN

Entre 1992 y 1997 publicó la trilogía compuesta por *La gata con alas* (premio Tigre Juan), *Regiones devastadas* y *Mujer de aire*. Es autora también de *Caminar de noche* (novela), *Cuentos con Rita* (relatos), *Ayala sin olvidos* (conversaciones con el escritor Francisco Ayala) y tres novelas juveniles: *Kris y el verano del piano*, *Kris y su panda en la selva*, y *Kris y los misterios de la vida*. Su última novela para adultos, *Final feliz*, acaba de aparecer en el mercado.

Todos sus libros han sido publicados por la editorial Alfaguara

## HILARIO J. RODRÍGUEZ

Licenciado en Filología Anglogermánica y en Filología Hispánica. Durante varios años, dio clases de lengua, literatura e inglés en España, República de Irlanda, Gran Bretaña y Estados Unidos. Ha ganado varios certámenes literarios y ha publicado la colección de relatos *Aunque vuestro lugar sea el infierno* y muy recientemente la novela *Construyendo Babel*.

Como crítico cinematográfico, colabora con *Dirigido por*, *Imágenes de actualidad* o *Abc*, y es director adjunto de la revista *Versión original*. En 1995, la Asociación Re Bross le concedió el premio

al Mejor Crítico del Año. Entre sus libros, cabe destacar *Eyes Wide Shut: Los sueños diurnos*, *Museo del miedo*, *Lars von Trier: El cine sin dogmas* (finalista del premio al Mejor Libro del Año)