

ÚLTIMAS TENDENCIAS DE LA NARRATIVA BREVE ESCRITA POR MUJERES: LA DISOLUCIÓN DE LA TRAMA

M^a DE LA PAZ CEPEDELLO
Universidad de Córdoba

El cuento, nunca abandonado pero tampoco sobreexplotado, se ha revelado en los últimos años como un espacio genérico donde muchos autores y autoras encuentran un esquema idóneo de representación artística. El objeto de este trabajo es hacer un sucinto pero revelador recorrido por uno de los géneros que está experimentando, en los albores del siglo XXI, un destacado cultivo por parte de jóvenes escritoras. Nos interesa aquí, a partir de una selección de volúmenes de cuentos publicados en la última década bajo firma femenina, indagar en la configuración del universo narrativo del cuento llevado a cabo por voces de mujeres, algunas de ellas poco conocidas, para, si es posible, ofrecer un dibujo de las últimas tendencias.

PALABRAS CLAVE: Cuento Español contemporáneo, narrativa femenina, disolución de la trama.

Latest trends in short-story writing by women: the dissolution of the plot

In recent years the short-story has become a narrative genre where many writers have found a suitable scheme of artistic representation. The aim of this paper is to make a brief but revealing study about one of the genres that is being widely cultivated by young women writers. In order to achieve this, it will review a significant number of storybooks published in the last decade by women, and it will also explore the configuration of their narrative universes. Finally, the conclusion will provide an overview, if possible, of the latest trends in the Spanish short-story written by women.

KEY WORDS: Contemporary Spanish short-story, feminine narrative, dissolution of the plot.

Introducción

El cuento, nunca abandonado pero tampoco sobreexplotado, se ha revelado en los últimos años como un espacio genérico donde muchos escritores encuentran un esquema idóneo de representación artística de universos narrativos de diversa naturaleza. Las reflexiones teóricas sobre este género, sin ser abrumadoras en número como ocurre con la novela, presentan la singularidad, ya señalada por Pozuelo (1988: 451-452) de estar integradas, en primer término, por los postulados aportados por los mismos cultivadores de esta modalidad narrativa,

entendida en sentido moderno; postulados sobre los cuales se asentarían, posteriormente, los más renombrados estudios de los teóricos de la literatura sobre el género. Un sucinto recorrido por estos trabajos nos ha puesto sobre la pista de un aspecto de la configuración de esta práctica narrativa al que se le ha concedido una extraordinaria importancia desde el punto de vista teórico que no parece tener, actualmente, tanto protagonismo en las creaciones concretas: nos referimos a la trama como pieza clave de la configuración cuentística.

La lectura de un número representativo de colecciones de cuentos de autoría femenina —aunque no exclusivamente—, publicadas en los últimos diez años, nos ha hecho reflexionar sobre el papel desempeñado por esta categoría narratológica. A partir de este cuestionamiento haremos un breve repaso de los presupuestos teóricos más sólidos sobre los que se ha asentado el estudio de este aspecto del género para, en un segundo momento, abordar el imprescindible recorrido por los textos de creación que hemos considerado más representativos de la cuentística femenina reciente para, así, constatar la distancia que, en ocasiones, se abre entre la reflexión teórica y la producción artística.

Aproximaciones teóricas: la importancia de la trama

El cuento, como se sabe, constituye una forma literaria históricamente compleja que se ha denominado de múltiples maneras y que ha recibido diferentes definiciones a lo largo de la historia. Este extremo ya fue puesto de manifiesto en 1967 por el maestro Baquero Goyanes en su estudio *Qué es la novela. Qué es el cuento* y por el gran cultivador del género José María Merino quien, en un interesante artículo titulado “El cuento: narración pura”¹ sobre el problema de la denominación, escribe:

Durante los años en que, pudiera decirse, se formó mi “conciencia literaria”, el término *cuento* se aplicaba solamente a las fábulas, orales o escritas, que se consideraban apropiadas para el entretenimiento de los niños y de las gentes ingenuas. Las ficciones literarias de corta extensión, propias de la lectura adulta y del interés de las gentes que se suponían cultas, eran denominadas *relatos*. (Merino, 1988: 21)

En líneas generales, los estudios centrados en la caracterización del género en cuestión han insistido machaconamente en los rasgos que distancian o aproximan el cuento a la novela como el gran paradigma narrativo en el que han de *mirarse* los considerados “géneros narrativos menores” (vid. Beltrán Almería,

¹ Otras reflexiones muy interesantes sobre el concepto “cuento” incluidas en el mismo número de la revista *Ínsula* son las de Luis Mateo Díez en “Contar algo del cuento”, p. 22; la de Juan Pedro Aparicio en “La navegación del cuento”, p. 23; la de Joan Rendé en “Desideratum y utopía del cuento”, p. 23, y la de Valentí Puig bajo el título “III Encuentro sobre la nueva literatura. Sobre el cuento”, p. 24.

1995 y Pozuelo Yvancos, 1998). Así, Anderson Imbert recuerda que una de las principales diferencias en las que se ha insistido es en la extensión de ambos géneros, la novela, larga, el cuento, corto y, como él mismo escribe, “por debajo de esos rasgos indiscutibles se van confrontando otras oposiciones, éstas sí muy discutibles” (Anderson Imbert, 1992: 35). Por su parte, Irene Andrés-Suárez, sintetizando los puntos de vista de Ignacio Aldecoa, establece tres diferencias fundamentales entre el cuento y la novela:

1. Los soportes narrativos: mientras la palabra es el soporte esencial del cuento moderno, el suceso lo será de la novela.

2. Los ritmos narrativos: frente a la novela, el cuento se ve en la necesidad de proceder acumulativamente y condensar el tiempo al máximo.

3. El tratamiento estilístico: “una de las características esenciales del lenguaje cuentístico es su poder evocativo, su capacidad de sugerir mucho más de lo que expresa” (Andrés-Suárez, 1986: 28-30).

Recuerda Anderson Imbert, uno de los grandes teóricos del género, que a fuerza de repetir esas características diferenciadoras y unificadoras, estas se deforman y falsifican porque “toda dicotomía entre la novela y el cuento es falaz” (1992: 36) y, por lo tanto, lo único en lo que se puede concluir al comparar estos dos grandes géneros narrativos, como hace muy minuciosamente Irene Andrés-Suárez en *La novela y el cuento frente a frente*, es que:

Una consecuencia artística de la brevedad es que la novela, por ser larga, puede relegar la trama a un plano secundario; el cuento, por ser corto, ostenta en un primer plano una trama bien visible. En el cuento, más que en la novela, los hilos de la acción se entretajan en una trama, y esta trama prevalece sobre todo lo demás. En el cuento, la trama es primordial. En una definición de cuento no pueden faltar estas dos notas: la brevedad y la primacía de la trama. (Anderson Imbert, 1992: 39)

Esta última afirmación, tan taxativa, recoge una de las constantes en la caracterización del género que, como decíamos al principio, ha llamado nuestra atención: el protagonismo de la trama. Ya Aristóteles, en su *Poética*, hablaba de ella en relación con la poesía narrativa de la siguiente manera:

Hay que ensamblar los argumentos de forma dramática y en torno a una sola acción entera y completa, provista de principio, medio y fin, para que, como un ser vivo unitario y entero, produzca el placer que le es propio; y que las composiciones no se parezcan a los relatos históricos en los que es forzoso no hacer la exposición de una sola acción, sino de un solo período de tiempo, es decir, de cuantas cosas sucedieron a una o más personas en ese espacio de tiempo, sucesos que guardan entre sí, cada uno de ellos, una relación casual. (Aristóteles, 2002: 93)

Precisamente de filiación aristotélica es la propuesta de críticos como Forster, que diferencia en *Aspectos de la novela* entre lo que llamó *plot* y *story*, y que en la edición española se traduce como “argumento” e “historia” respectivamente. Para el crítico, la diferencia estriba en que mientras la historia concatena los sucesos de la narración temporalmente en un nivel inferior, el argumento los organiza causalmente en un nivel superior. Otros tratadistas no sólo aumentan la separación establecida por Forster entre trama y acción sino que añaden otros conceptos diferenciadores como “conflicto” o “situación” y que también hay que distinguir de la trama. A este respecto, Anderson Imbert considera que acción, trama, conflicto y situación son una y la misma cosa o, mejor dicho, que la trama contiene al conflicto, a la situación y a la acción. Y aún más, el teórico argentino asevera la indispensabilidad de la trama al escribir:

Sin trama no hay cuento. La trama es la marcha de la acción, desde su comienzo hasta su final; marcha a lo largo de la cual los elementos del cuento se interrelacionan y componen una unidad que puede ser muy compleja pero que es singular en su autonomía. La trama organiza los incidentes y episodios de manera que satisfagan estéticamente las expectativas del lector. (Anderson Imbert, 1992: 94-95)

Considerada por un número nada desdeñable de teóricos un elemento insustituible del cuento, es comprensible que la trama haya sido objeto de muy diversos intentos clasificadores de la crítica por reducir los múltiples argumentos, más o menos relacionados, que encontramos en las narraciones a un número limitado de posibilidades. Así, Norman Friedman² en *Form and Meaning in Fiction* diferencia tres clases posibles de tramas divididas a su vez, cada una de ellas, en varias subclases.

Frente a estos planteamientos teóricos se puede constatar en las colecciones de cuentos publicadas en los últimos años con nombre femenino, aunque no solo, una clara tendencia a la disolución de la trama en tanto elemento indispensable de la configuración cuentística que, por otra parte, no es algo nuevo en los albores del siglo XXI. Los presupuestos críticos que reservan un lugar tan destacado a esta categoría narratológica, en el encomiable empeño por caracterizar el género, presentan una clara raíz decimonónica que se ha visto superada por algunas de las más destacadas creaciones artísticas concretas a lo

² Las tres clases posibles de tramas establecidas por Friedman (1975) son:

- Tramas con cambios de fortuna, que se subdivide en trama activa, trama patética, trama trágica, trama punitiva, trama sentimental y trama admirativa.
- Tramas de carácter que contiene las siguientes posibilidades: trama de la madurez, trama de la reforma, trama que pone a prueba el carácter y trama de la degradación.
- Tramas de ideas que pueden ser de la educación, de la revelación de la afectividad hacia el prójimo y de la desilusión.

largo del siglo XX. De hecho, no han faltado estudiosos que han reparado en esta evidencia al afirmar que se pueden encontrar cuentos sin trama conformados por puro conflicto o pura situación. En los volúmenes de cuentos que hemos considerado para este trabajo, junto con algunas de las últimas antologías³ publicadas en España, hemos detectado, a la par que una configuración realista del relato con matizaciones, una clara tendencia a reducir el carácter protagónico de la trama. Un recorrido sucinto por estas creaciones pondrá de manifiesto este aspecto del que venimos hablando.

Nuevas que cuentan

Lola López Mondéjar publica en el año 2008 *El pensamiento mundo de los peces*. El título de esta colección, que aglutina una veintena de cuentos, es representativo de la tendencia que, consideramos, manifiestan las narraciones breves de los últimos años. Sin ser unánime en todas sus piezas, este primer acercamiento al género de la autora murciana incluye un número significativo de relatos donde lo silenciado se impone claramente sobre lo dicho en los diversos universos narrativos en el que los protagonistas suelen ser mujeres en plena madurez.

Este rasgo estilístico trae como consecuencia un adelgazamiento notable de la trama de manera que cada cuento, con este patrón, se acaba convirtiendo en el dibujo de una situación o conflicto con el propósito de hacer partícipe al lector de la experiencia vivida de cada personaje: la violación en “Mar”, la incomunicación del inmigrante en “Rehén”, el deseo en “Lluvia”, la tristeza en “La tristeza del naranjo”. Es más, el mismo título de algunos de los cuentos — “Pensamiento de amor”, “Cumpleaños feliz”, “Desconfianza”— nos da la clave del tema sobre el que pivota la narración que le sigue, en donde lo que menos interesa es la construcción de un argumento en el sentido narratológico del término. Sirva como ejemplo de lo que venimos diciendo el breve relato llamado “Resignación”:

Juan se sonó la nariz, arrugó el pañuelo de papel entre sus dedos y con voz cansada afirmó:

—No puedo abandonarla. Eso es todo, es lo que hay. O lo tomas o lo dejas.

[...]

Miriam asintió tristemente, abrió la puerta del edificio y, sin encender la luz, se adentró en el vestíbulo camino del ascensor. (López, 2008: 89-90)

³ Entre las antologías manejadas se encuentran *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*, de Andrés Neuman (2002); *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, de Gemma Pellicer y Fernando Valls (2010), y *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010)*, de Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (2012).

Con estas palabras se abre y se cierra un cuento que apenas tiene treinta líneas y que recoge el escueto monólogo de Juan ante su amante, Miriam, en el que le asegura que no va a abandonar a su esposa por ella. Como una fotografía, López Mondéjar retrata una situación entre unos personajes de los que no se da información alguna. No es necesario: la resignación de Miriam ocupa todo el *espacio* narrativo.

El jurado que otorgó el IV Premio Casa de América 2003 a *Noctámbulos* destacó una cualidad en la prosa de Cristina Cerrada que se ha acabado convirtiendo en una seña de identidad de la autora: su escritura limpia, seca y eficaz. Los dieciséis cuentos que componen el volumen premiado configuran un mosaico de escenas cotidianas sin una localización precisa, lo que contribuye a acentuar el carácter abstracto de los relatos, relacionados entre sí, además, por la repetición de nombres propios que no de los personajes designados tras ellos. Se trata, en su mayoría, de cuentos abiertos, sin un final aparente y donde, como en el caso de la autora anterior, emerge, paradójicamente, con intensidad lo que no se dice. En este sentido tienen especial interés las palabras de José Ramón González cuando escribe:

Casi todos sus cuentos se apoyan sobre una estructura epifánica subyacente y exigen del lector una actitud abierta y receptiva que le permita trascender la apariencia para intuir una pequeña verdad vital. Ahora bien. Ese descubrimiento de lo que verdaderamente está en juego, oculto tras el espejismo de los vulgares ritos cotidianos, no siempre aparece tematizado. (González, 2012: 165)

Los cuentos de Cristina Cerrada no están contruidos sobre tramas elaboradas, más bien al contrario, apuntan hacia un sentimiento, una situación o un estado, de manera certera y precisa, pero sin nombrarlo: la infidelidad en el caso de “Cuchilladas”, el acoso en “Tránsito”, la pareja en “Escena en un hotel”, etc. Esta manera de configurar la narración está perfectamente justificada por la propia concepción que del género tiene la autora y que aparece recogido, con el sugestivo título “El agujero del donut”, en el volumen que Eduardo Becerra coordinó en el 2006 sobre las nuevas poéticas del cuento. Para Cerrada el cuento “es el arte de lo no dicho” (2006: 150) y, en este sentido, se justifica un conjunto de relatos donde las historias, apenas esbozadas, se resbalan entre los dedos del lector para aislar el concepto sobre el cual pivota cada pequeña narración.

Cuando Irene Jiménez publica *Lugares comunes* en el año 2007 ya es una autora conocida a pesar de su juventud, precisamente, por abrirse camino en el difícil panorama literario español a través del cuento: había publicado en 2001 *La*

hora de la siesta y en 2003 *El placer de la Y*.⁴ Los nueve relatos que componen el volumen que nos ocupa están diseñados para constituir un mosaico de espacios urbanos donde se retrata la complicada situación que viven diversos personajes femeninos. Cada uno de los cuentos viene titulado, siguiendo un patrón común a excepción del último que se titula “Lejos”, con un sintagma preposicional que remite a cada uno de esos lugares donde la autora sitúa la narración: “En la universidad”, “En la oficina”, “En el dormitorio”, etc. Sin embargo, su propósito va más allá del simple dibujo de un espacio urbano porque este “lugar común” está al servicio del retrato de unos personajes profundamente marcados por sus particulares circunstancias vitales.

Como señala Pozuelo Yvancos⁵ (2010: 205), Irene Jiménez deja, normalmente, la narración sin salida y este aspecto, precisamente, es el que le permite alcanzar los mejores resultados estéticos. Brillan especialmente aquellos cuentos, como el protagonizado por la criada polaca (“En la casa de los señores”) o por la joven que evalúa nuevos productos antes de salir al mercado para sostener a su familia (“En el pasillo”), en los que el discurso se articula en torno a un personaje enclaustrado en una situación para la que no hay alternativa aparente. La acción queda reducida a unas cuantas pinceladas básicas para la configuración de una estampa de marcado carácter realista donde late intensamente lo no dicho.

Berta Marsé comparte con Irene Jiménez su gusto por el escrutinio de la vida cotidiana desde lo femenino aunque valiéndose de un particular sentido del humor que desemboca, en numerosas ocasiones, en tajante ironía. Sus *Fantasías animadas* fueron publicadas en el 2010, tras una primera incursión de la autora de apellido ilustre en el género que nos interesa en el año 2006, cuando nos da a conocer *En jaque*. Quizá su trabajo como analista de guiones en el mundo del cine explique, en cierta medida, el carácter episódico de, al menos, seis de los siete relatos que componen el volumen y su gusto por los diálogos rápidos y espontáneos. Sirva como muestra este fragmento entresacado de “El bebé de Rosa”, un cuento donde su protagonista constata estar viviendo, escena por escena, una famosa película de Roman Polanski:

Mi madre es viuda desde hace muchos años y, aunque me tuvo en su pueblo, cerca de Málaga, al poco de nacer emigramos y me crié en Cataluña, en un colegio de monjas.

—Ah, entonces eres católica... —señala el señor Castellet.

⁴ Irene Jiménez ha publicado su último volumen de cuentos en el año 2011 bajo el título *La suma y la resta*. Sin embargo, para los intereses de este trabajo, se ha preferido escoger *Lugares comunes* por sus rasgos estilísticos y su singularidad.

⁵ El profesor Pozuelo Yvancos recoge una selección de las críticas que elaboró sobre narrativa española entre el 2000 y el 2010 en el volumen *100 narradores españoles de hoy*.

—Ramón, haz el favor —le amonesta su señora—. No seas tan chismoso.

—¿Qué pasa? Ni que le hubiera preguntado por su peso... (Marsé, 2010: 141)

A diferencia de las colecciones que hemos visto hasta ahora, *Fantasías animadas* no aspira, en ningún caso, a minimizar la trama porque, en palabras de la propia autora, su objetivo es “contar algo muy concreto” (Canal-L: 2010). No obstante, es necesario destacar un aspecto del estilo de Marsé, que concuerda con las colecciones consideradas hasta ahora, y es su interés por que las historias provengan del interior de los personajes. Mucho más inclinada hacia el cuento clásico, en el sentido compositivo del término y sin que esto suponga demérito alguno, la escritora apuesta por el desenlace sorprendente e impactante. Es el tono desenfadado y burlón ante situaciones dramáticas lo que confiere a esta colección y a su autora una seña de identidad distintiva en el panorama del cuento actual.

Rebeca Martín, en un interesante artículo recogido en la antología que Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel han publicado recientemente, sintetiza el estilo de Pilar Adón al referirse a sus cuentos como “el delicado arte de la sugerencia” (2012: 173). Hemos escogido su primer libro de relatos *Viajes Inocentes*, galardonado con el Premio Ojo Crítico de Narrativa 2005, porque en él se establecen claramente las líneas maestras del personalísimo lirismo con el que la autora reviste sus narraciones breves. Entre los once cuentos que componen la colección, Pilar Adón intercala poemas que no se sabe muy bien si están relacionados con el texto que los precede o con el que los sigue o con ambos, porque uno de los rasgos que caracterizan la escritura de la narradora es la dificultad lectora de sus relatos.

El motivo del viaje, incluido en el título, parece actuar como hilo conductor del conjunto pero cada pieza, absolutamente independiente, representa el brochazo de un cuadro impresionista. La trama, en la mayor parte de las narraciones, está tan adelgazada y contenida que el lector apenas tiene certeza de haber comprendido el texto. Como Pozuelo escribe en relación al cuento moderno (2004: 69) los relatos de Pilar Adón pretende representar la realidad al modo sinecdótico y no cerrado. Sus personajes, ensimismados o ensoñadores pero, en cualquier caso, contemplativos, favorecen esta tendencia a la pérdida de importancia de la historia ante la posibilidad de recrear una impresión o un fragmento de vida revestido de ambigüedad y sutileza, dos palabras especialmente queridas para esta escritora.

Cristina Grande hizo su aparición en el escenario cuentístico de principios del siglo XXI con *La novia parapente*. Este sugestivo título encierra un librito de apenas setenta páginas, editado por Xordica, que incluye diecisiete narraciones breves. Gran parte de estas se encuentra en terreno fronterizo con el microrrelato

no tanto por razones de extensión —los cuentos oscilan entre una y seis páginas— sino por su estructura “concisa y cerrada y por su lenguaje extremadamente sintético y directo, sustentado en la elipsis y en la economía sintáctica” (Valcárcel, 2012: 230). Bien podría calificarse su estilo de minimalista, lo que lleva aparejada la sobriedad, la contención y la parquedad narrativa, con una fuerte influencia de su otra dedicación artística, la fotografía. Los *minicuentos* de *La novia parapente* parecen instantáneas de personajes, en su mayor parte femeninos, al borde del precipicio, pero con un marcado tono humorístico que genera sensación de frescura y espontaneidad. Es de suponer que la simplificación de la trama, en este tipo de narraciones, haya alcanzado cotas extraordinarias, como en “Mi amante”, donde encontramos la disección del deseo femenino en la voz narradora de la protagonista dirigida a su amante-narratario. Sin embargo, es necesario destacar que, a pesar del carácter sintético de los cuentos —véase “Osito”—, Cristina Grande consigue configurar una pequeña historia que el lector tendrá que completar con los detalles que quedan en penumbra alrededor del objeto que ocupa el primer plano de su enfoque narrativo.

Mejor que no me lo expliques reúne seis relatos de Inma Monsó de desigual calidad, tal y como escribe Pozuelo en su reseña a la colección (2010: 320-323). En todos ellos encontramos a una protagonista de mediana edad, casada, urbana, acomodada y culta que se enfrenta a una situación derivada de la insatisfacción vital que la embarga a esas alturas de su vida. No hay en Monsó, en ningún caso, un intento de contención ni de simplificación de la trama, como en otras autoras que hemos analizado más arriba, pero sí resulta llamativo comprobar que brillan de forma destacada aquellos cuentos en los que la autora catalana opta por llevar el foco de atención sobre lo no dicho.

En este sentido merecen especial atención los tres primeros cuentos de la colección, a saber, “El peso inerte de un muerto”, “La contraseña” y “Zoé está ahí”. En los dos primeros descubrimos, a través del dibujo de un matrimonio sobrecargado por el peso de la rutina, uno de los aciertos estilísticos de la autora que es el tono irónico, por un lado, y la capacidad de sugerir, por otro, que exige un esfuerzo al lector para rellenar los huecos de lo no dicho en el proceso de la lectura. En el tercer relato citado, atrevido y arriesgado, se reproduce la conversación entre dos mujeres: Zoé, una joven madre muy atareada y Gilda, una octogenaria algo aburrida y muy singular. Quizá sea en este cuento donde podamos hablar sin matices de adelgazamiento de la trama porque está dedicado prácticamente en su totalidad a la reproducción del diálogo. En él, además, encontramos otro de los rasgos más significativos del estilo de Monsó, tal y como ha mostrado Ángeles Encinar: su gusto por “la exageración llevada al límite del absurdo” (2010: 30). Precisamente en la pérdida de importancia de la historia y en el cultivo de la parodia, la ironía, la repetición y el humor es donde obtiene la escritora catalana sus mayores logros.

“Mis ochos 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 establecer un diálogo con mis autores favoritos” (Santos, 2004: 176). Estas palabras de Care Santos, incluidas al final de su volumen de cuentos *Matar al padre*, es toda una declaración del propósito que la ha guiado en la composición de la colección ganadora del II Premio Alfonso de Cossío de relatos en el año 2004. Cada narración pretende ser un homenaje, cuando no variación e incluso continuación, de un insigne relato de cada uno de los autores citados: “La gallina degollada”, “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada”, “Casa tomada”, “Luvina”, “Viaje a la semilla” “El guardajugas”, “El dinosaurio” y “La intrusa”. El resultado no presenta mayor homogeneidad que el propósito común que vertebra el conjunto, lo que dificulta la percepción de los rasgos estilísticos de la autora. No obstante, por el objetivo que persigue hemos querido traerla a esta panorámica de las voces femeninas de la cuentística española actual en tanto que muestra una intención continuadora de las líneas definitorias del cuento moderno cultivado por los grandes maestros del género al otro lado del Atlántico y, por tanto, una postura teórica.

Cuando Pilar Mañas publica *Cuevas* (2006) no es una novata en el campo del relato breve, pues ya se había dado a conocer como cuentista con *El salario de seda* (1996) y, posteriormente, con *La piel del frío* (2000). Sin embargo, el volumen que hemos seleccionado reúne algunas características que le otorgan un lugar destacado en el panorama literario español actual, a nuestro juicio. Tras este título inspirado en un verso de Boscán, se dan cita trece composiciones de naturaleza diversa que apuestan por la eliminación de las fronteras entre géneros literarios.

Un marcado sesgo lírico recorre todos los relatos, con mayor o menor intensidad, hasta alcanzar la forma de poema narrativo en el titulado “Funcionarios del amor”, según la poeta cordobesa Juana Castro.⁶ Este carácter lírico que destacamos en los textos de Pilar Mañas se pone de manifiesto en la dimensión simbólica que adquieren algunos objetos como los pañitos de croché en “Belleza inútil” o los caramelos de *toffée* en el cuento de similar título que, además, está enlazado con “La voz del pecado” pocas páginas después. Sin embargo, será en los textos que conforman la segunda mitad de *Cuevas*, de menor extensión y extrema contención narrativa, donde este logro de la autora madrileña se hace especialmente evidente. La trama, en el sentido narratológico del término, se diluye en estos relatos ante el dibujo de la emoción contenida en el abrazo paterno-filial de “Cuevas de intimidad: padre e hija”, del deseo en

⁶ Tal fue la opinión vertida por Juana Castro en la presentación que la poeta hizo del libro de Mañas en la librería cordobesa Anaquel.

“Cuevas de intimidad religiosa” o del abandono amoroso en “Destierro”. Veámoslo:

Durante un breve instante la mirada del sacerdote de la iglesia anglicana dudó de las verdades teológicas aprendidas en la universidad de Cambridge y sus ojos se volvieron, terrenales y oxidados, densos como la cerveza negra que los extraviaba. [...] la oscura belleza de unos muslos de mujer. ¿De Eva? Y quiso saber cómo la besaría si sólo tuviera un beso. Así fue. Así sea. (Mañas, 2006: 77)

La editorial Lengua de Trapo viene haciendo, desde hace más de una década, una extraordinaria labor en la difusión del cuento literario en español y es, precisamente, en su colección insignia “Nueva Biblioteca” donde ve la luz el primer libro de Nuria Labari, *Los borrachos de mi vida*, en el año 2009. La escritora Rosa Montero le dedicó a esta joven narradora una elogiosa crítica en el suplemento cultural de *El País* con motivo de la aparición de la obra mencionada, merecedora del VII Premio de Narrativa Caja Madrid, y destaca de su estilo literario su gusto por la historias crueles donde mezcla el humor con el horror.

Los borrachos de mi vida reúne trece cuentos descarnados donde las tramas, sintéticas pero con cierto desarrollo narrativo, recomponen situaciones o vivencias desoladoras que dejan en los personajes protagonistas una aplastante sensación de vacuidad. Sin embargo, es necesario destacar el papel que el tono humorístico, al que la autora no renuncia, se acaba convirtiendo en una constante de esta colección que consigue no solo desdramatizar el resultado narrativo sino dotar de un rasgo estilístico particular a la prosa de Nuria Labari. Los títulos de cada uno de los cuentos sintetizan, de manera directa o metafórica, la trama de cada relato: “Ni siquiera adiós” recoge la terrible experiencia de una mujer que ha sufrido varios abortos, “De cómo se quedan los que se van” dibuja la percepción que una hija tiene de la tristeza paterna ante su marcha, o “A ninguna parte” donde Manuela contempla cómo su madre malgasta su vida sirviendo a la familia como una esclava. No tienen los cuentos de Labari ese carácter de instantánea que hemos visto en otras colecciones, quizá más interesante, pero no podemos perder de vista que es un libro primerizo y habrá que esperar para ver cómo evoluciona la prosa cuentística de esta joven narradora.

No queremos concluir este artículo sin hacer una mención, aunque sea somera, a dos autoras que se alejan de las tendencias que se han analizado hasta aquí por estar encuadradas dentro de lo que se ha dado en llamar el cuento fantástico. Hablamos de Patricia Esteban Erlés y Cristina Fernández Cubas.

La primera, tras darse a conocer en el 2008 con *Abierto para fantoches y Manderley en venta*, ambos volúmenes premiados, nos presenta *Azul ruso* en el 2010. Los trece cuentos recogidos en este libro recrean una atmósfera donde se

dan cita lo fantástico y lo terriblemente real. Véase, por ejemplo, el relato que da título a todo el conjunto donde Emma Zunz convive, en un enigmático edificio, con sus doce gatos entre los que destaca el ejemplar de azul ruso. Los singulares universos narrativos recreados en esta colección por Esteban Erlés están poblados de seres casi ensoñados con cierto carácter truculento teñidos de un aire melancólico que inspiran, a la par, ternura y desasosiego en el lector: el superhéroe de medio pelo de “Superwind”, el enano Renato de “Piroquinesis” o la cajera de supermercado de “Criptonita”. Los cuentos de *Azul ruso* se construyen siguiendo el esquema tradicional de relato clásico a la vez que suponen, en un sentido absolutamente moderno, la abolición de la temática y las estrategias decimonónicas.

De Cristina Fernández Cubas no podemos decir que sea *nueva* dada su dilatada y rica trayectoria. Precisamente, es el volumen que edita Tusquets en el 2008 con toda su narrativa breve, bajo el título de *Todos los cuentos*, el ejemplar que hemos seleccionado de esta autora con el propósito de dar cuenta de una labor tan brillante que Pozuelo la ha calificado como “la mejor cultivadora del género en la literatura española” (2010: 106). Desde su primera incursión en el mundo del cuento con *Mi hermana Elba* (1980) hasta la aparición de la colección citada, que reúne veinte narraciones y la singular continuación de *El faro* de E. A. Poe, Cristina Fernández Cubas va sustentando su estilo en unos pocos pilares que dotan de gran solidez y efectividad cada uno de los universos narrativos que crea. Entre estos rasgos estilísticos destaca, desde luego, su gusto por la presencia de lo irracional no aclarado, que dota al conjunto de una estructura abierta, y la evitación de que sus historias sean subsumidas por la anécdota, ya que entre sus logros está el conseguir la potenciación de la actividad lectora en la búsqueda de lo que oculta tras cada trama.

Cada una de sus narraciones, a medio camino entre el cuento y la novela corta, consigue, como ha escrito David Roas (2007: 49-50), “inquietar al lector con la presencia de seres y fenómenos inexplicables, y, por otro, indagar en el lado oscuro de lo real”. La poética de lo fantástico de Fernández Cubas no consiente un final tranquilizador, al contrario, la búsqueda de lo que se esconde tras lo no dicho por parte del receptor literario de sus cuentos encuentra como resultado lo insólito cuando no lo horrible.

Tras este recorrido, y a modo de conclusión, queremos recopilar aquellos rasgos que se han ido desgranando del rico panorama que nos ofrece el cuento español actual cultivado, en su mayoría, por jóvenes narradoras. En general, todas comparten el magisterio y admiración por los grandes autores del relato breve, entendido en sentido moderno, y ello se pone de manifiesto en el gusto por la sugerencia, por la minimización de la trama y por dejar oculto más de lo que se dice en un productivo intento por hacer partícipe al lector de la configuración última de estos universos narrativos protagonizados, en su mayor parte, por personajes femeninos. Hay, además, en algunas de ellas, un interesante

cultivo del humor que desdramatiza, en gran medida, las situaciones propuestas y, en otras, un intenso lirismo que acercan extraordinariamente, cuando no consiguen fusionar, el cuento al poema, como ya haría Poe en su famosa reseña a Hawthorne. No se trata, hemos de insistir en ello, de características exclusivamente femeninas pero sí reveladoras de una particular manera de entender el género por parte de las autoras que merece ser considerado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adón, Pilar (2005), *Viajes inocentes*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Anderson Imbert, Enrique (1992), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- Andrés-Suárez, Irene (1986), *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*, Madrid, Gredos.
- (1995), *La novela y el cuento frente a frente*, Lausanne, Hispanica Helvetica.
- Aristóteles (2002), *Poética*, Madrid, Ediciones Istmo.
- Baquero Goyanes, Mariano (1988), *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Becerra, Eduardo (2006), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Beltrán Almería, Luis (2001), “Pensar el cuento en los noventa”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor: 547-560.
- Canal-L (2010), “Berta Marsé. *Fantasías animadas*” [entrevista], 30/09/13. <http://www.youtube.com/watch?v=0HHp7V6lInA>
- Cerrada, Cristina (2003), *Noctámbulos*, Madrid, Lengua de Trapo.
- Encinar, Ángeles (2010), “Técnicas discursivas en *Mejor que no me lo expliques* de Inma Monsó”, *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*, Margarita Almela, Brigitte Leguen y Marina Sanfilippo (coords.), Madrid, UNED: 27-39.
- Encinar, Ángeles y Carmen Valcárcel (2012), *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Esteban Erlés, Patricia (2010), *Azul ruso*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Fernández Cubas, Cristina (2008), *Todos los cuentos*, Barcelona, Tusquets.
- Forster, Edward Morgan (1983), *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate.
- Friedman, Norman (1975), *Form and Meaning in Fiction*, Athens, University of Georgia Press.
- González, José Ramón (2012), “Trascender la apariencia: la mirada epifánica en algunos relatos de Cristina Cerrada”, *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010)*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva: 157-172.

- Grande, Cristina (2002), *La novia parapente*, Zaragoza, Xordica Editorial.
- Jiménez, Irene (2007), *Lugares comunes*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Labari, Nuria (2009), *Los borrachos de mi vida*, Madrid, Lengua de Trapo.
- López Mondéjar, Lola (2008), *El pensamiento mudo de los peces*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Mañas Lahoz, Pilar (2006), *Cuevas*, Sevilla, Renacimiento.
- Marsé, Berta (2010), *Fantasías animadas*, Barcelona, Anagrama.
- Martín, Rebeca (2012), “El delicado arte de la sugerencia: los cuentos de Pilar Adón”, *En breve. Cuentos de escritoras española (1975-2010)*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva: 173-189.
- Merino, José María (1988), “El cuento: narración pura”, *Ínsula*, 495: 21.
- Monsó, Inma (2004), *Mejor que no me lo expliques*, Madrid, Alfagura.
- Neuman, Andrés (2010), *Pequeñas resistencias: antología del nuevo cuento español*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Peñate Rivero, Julio (1994), “Cuento literario y teoría de la argumentación”, *Lucanor*, 11: 129-140.
- (1995), “El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación”, *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), Berlín, Peter Lang: 46-65.
- Piglia, Ricardo (2000), *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- Pozuelo Yvancos, José María (1999), “Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento”, *Asedios ó conto*, Carmen Becerra Suárez et al. (eds.), Vigo, Universidad de Vigo: 449-472.
- (2010), *100 narradores españoles de hoy*, Palencia, Menoscuarto.
- Quiroga, Horacio (1927), “Decálogo del perfecto cuentista”, *literatura.us*, 30/09/13. <http://www.literatura.us/quiroga/decalogo.html>
- Roas, David (2007), “El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico”, *Cristina Fernández Cubas*, Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), Madrid, Arco/Libros: 41-60.
- Santos, Care (2004), *Matar al padre*, Sevilla, Algaida Editores.
- Valcárcel, Carmen (2012), “Desviaciones y desenfocos: Poética de la mirada en la narrativa breve de Cristina Grande”, *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010)*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva: 229-239.
- Valls, Fernando y Gemma Pellicer, (2010), *Siglo XXI: los nuevos nombres del cuento español actual*, Palencia, Menoscuarto.

