

INTRODUCCIÓN

Durante un tiempo el cuento fue considerado «la Cenicienta de nuestras letras».¹ Lo cierto es que este género da pie a abundantes metáforas y esta servía para reflejar, de forma un tanto dramática, el nefasto estado en el que se encontraba el estudio del género breve tanto desde el punto de vista teórico como crítico, debido a la hegemonía de la novela que eclipsaba otros fenómenos narrativos. Afortunadamente, en los ochenta empezó a cambiar la situación, y ya en torno a 1993 salieron a la luz, a ambos lados del océano, dos antologías con sendas recopilaciones de estudios teóricos sobre el género breve: *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, editado por la pamplonesa Hierbaola y *Del cuento y sus alrededores*, publicado en Caracas por Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. Ambos trabajos seguían la senda de Catharina V. de Vallejo (1989) y hacían fácilmente accesibles a los lectores hispanos una selección de escritos clásicos sobre el tema, como los de Poe, Cortázar, Quiroga, Baquero Goyanes o Juan Bosch, opiniones de cuentistas y traducciones de otros libros compilatorios anglosajones como los coordinados por Charles E. May (1977 y 1994). Todas estas obras demostraban que merecía la pena abordar el género y allanaban el camino a aquellos que se querían acercar a la cuestión. Sin duda, el trabajo más completo fue el realizado por Lauro Zavala (1993, 1995, 1997 y 1998), quien recogió un gran número de textos en torno a cuatro asuntos: teorías de los cuentistas, experiencias sobre la escritura del cuento, poéticas de la brevedad y, por último, relatos metaficcionales. Y todavía habrá que recordar en el ámbito hispánico las aportaciones teóricas recogidas en *Teoría e interpretación del cuento* (Peter Fröhlicher y

¹ Fernando Valls empleó esta denominación tanto en su estudio «El renacimiento del cuento» (1991: 29), como en el prólogo a su antología *Son cuentos* (1993), aunque verdaderamente la retomaba del trabajo de Andrés Amorós: «Fernández Santos o el arte de contar» (1978). Nuria Carrillo en su exhaustivo trabajo de 1997 le dedicaba un apartado completo: «El cauce editorial. ¿La Cenicienta de nuestras letras?» (28-32).

Georgs Güntert, 1995), volumen rico en perspectivas, y dos congresos realizados en Galicia y Madrid que dieron un nuevo empuje a la cuestión (Becerra, 1999; Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 2001).²

También en el año 1993 aparecieron tres antologías que daban por sentado que nuestra Cenicienta había estado particularmente activa durante los últimos años del milenio, y había llamado la atención de un buen grupo de escritores. Estas recopilaciones recalcaban la existencia en España de un bloque productivo de cuentistas, con cierta conciencia de grupo o de fenómeno a partir de la llegada de la democracia. La primera, a cargo de Ángeles Encinar y Anthony Percival, se titulaba *Cuento español contemporáneo*; también bajo la coordinación de Fernando Valls apareció *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, y finalmente fue editado por José Luis González y Pedro de Miguel el volumen *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española*. El cuento había sufrido cambios: el principal era que muchos escritores aparentaron estar *especialmente* interesados por el género, esto es, sintieron el valor de su cultivo, no pensaron que fuera una labor secundaria o creativamente menos interesante, sino que reconocieron a los grandes maestros que lo habían adoptado: Borges, Cortázar, Faulkner o Carver. En el ámbito editorial se vivió un momento relativamente estable en el que los responsables de las editoriales, aunque no lanzaban vítores ante un nuevo libro de relatos, al menos no le cerraban inmediatamente las puertas. Este fenómeno ponía en circulación un nuevo *corpus* que exigía la atención de los investigadores. La crítica académica, siempre alerta ante cualquier inflexión en el mundo de los textos, ya se había hecho eco del mismo desde 1980.³ En 1988 apareció una revista especializada con el explícito nombre de *Lucanor*, que dedicó un número al caso del cuento de la década de los ochenta (1991). Posteriormente *Ínsula* (n.º 568, 1994), *Foro Hispánico* (1997) y *Quimera* (2004) publicaron salidas especiales al respecto.

Todos estos acontecimientos pusieron de manifiesto que la Cenicienta existía y que llevaba el camino de convertirse en princesa. De hecho, en los noventa María Ángeles Encinar (1995), Nuria Carrillo (1997) y José Luis Martín Nogales (1994a) describieron su difícil estado, pusieron cierto orden en la heterogeneidad de escritores de la década precedente, a la par que aventuraron algunos rasgos de los años entrantes. Así que, ya en el nuevo siglo, hacía falta afrontar de manera perentoria el estudio del cuento del final del milenio.⁴ El reto fue aceptado por algunos investiga-

² El primero es el publicado bajo el título *Asedios o conto* (Becerra, 1999) y el segundo, coordinado por los profesores José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, se denominó *El cuento en la década de los noventa* (2001).

³ Los primeros trabajos sobre la discusión del estado del cuento en los ochenta fueron tres monográficos de las revistas: *La República de las Letras* (1988, 22), *Ínsula* (1989, 512-513), y *Las Nuevas Letras* (1988, 8).

⁴ Este reto motivó el inicio de mi tesis doctoral, bajo la supervisión de Miguel Ángel Garrido, que presenté el año 2009 con el título: *El cuento literario español (1991-2000): aportación a su poética*. Las presentes páginas son una versión ampliamente modificada de la misma. Por un lado, he realizado importantes recortes de todos los farragosos estados de la cuestión y he dejado únicamente aquellos epígrafes vinculados directamente con el objetivo del estudio. Por otro lado, he desarrollado aquellos

dores. En el 2002 apareció el ambicioso libro de Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español en el siglo xx*, definido como un «panorama» donde los autores se detenían, entre otros asuntos, en las figuras más destacadas durante el periodo comprendido desde 1975 hasta el año 2000. José Luis Martín Nogales (2001) revisó su panorámica de los ochenta, aportó los nuevos nombres de los noventa y lo presentó en el ambicioso congreso convocado por José Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo. El primer autor, unos años más tarde, revisó el ingente trabajo de los investigadores congregados en esa ocasión y entre sus páginas presentó una descripción del cuento en los noventa (Romera Castillo, 2003). En la segunda década del milenio los estudios críticos han seguido el pulso del relato y han analizado sus manifestaciones en el siglo recién estrenado. Así lo hizo José Ramón González, quien reparó en la bibliografía existente en «Hacia una Historia externa del cuento español desde la transición» (2013). Los escritos se han sucedido en los últimos años e incluso se puede conocer la evolución de algunas tendencias gracias a la cata realizada por Gemma Pellicer y Fernando Valls para su antología *Siglo XXI: los nuevos nombres del cuento español actual* (2010), y al estudio realizado por el segundo autor en «Sobre el cuento español actual y algunos nuevos nombres» (2011). Por último, Ángeles Encinar, en el prólogo a su *Antología del cuento español actual (1992-2012)* (2014), recorrió veinte años de cuentos. Cada uno de estos trabajos recoge una aproximación al fenómeno en la cual algunos autores aparecen citados, mientras otros quedan excluidos, es decir, poco a poco, el canon va actuando y cada vez está más claro qué nombres van consolidándose.

Resumiendo lo anterior, la bibliografía ponía de manifiesto la existencia de un fenómeno al que merecía la pena prestar interés. Así en las siguientes páginas ofrezco mi aportación para entender mejor este periodo de producción cuentística de las letras españolas. Con todo, al igual que los responsables de los trabajos citados, he tenido que restringir el número de los seleccionados para mi estudio. Habida cuenta del ingente número de obras que se publicaron durante esos años, he acotado el *corpus* a los escritores que contaban, al menos, con un volumen de relatos publicado en una editorial de ámbito nacional durante la década de los noventa: de ahí mis sesenta y siete autores (véase la bibliografía final).⁵ En suma, hay que tener en cuenta que mi propósito ha sido tan solo presentar un muestrario del género suficientemente representativo, pero no ha sido posible que sea exhaustivo. Los autores convocados, finalmente, forman parte de varias generaciones de cuentistas a los que cabe atribuir un contexto similar: vivieron las mismas modas literarias e, incluso, se sintieron atraídos por las mismas tendencias narrativas. Sin embargo, entre ellos hay importantes diferencias: hay algunos que comenzaron redactando cuentos (Eloy Tizón),

aspectos que en su momento se quedaron en el tintero pero que eran imprescindibles para mostrar una buena visión de conjunto sobre las poéticas del cuento de los noventa.

⁵ Podría llamar la atención la ausencia de algunos apellidos que aparecen en las antologías del momento; ello se debe a que no entran en este criterio convencional al no haber dado a la luz ningún libro de relatos durante estos años (esto sucede por ejemplo con Laura Freixas o Paloma Díaz-Mas).

mientras que otros llegaron al género a causa de diferentes compromisos editoriales (Almudena Grandes, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Álvaro Pombo, Julio Llamazares y Rosa Montero). Por otro lado, como señaló Ana Rueda (1992), distintas situaciones y problemas socio-económicos provocaron la llegada de nuevos escritores del otro lado del océano, aumentando la nómina de los cuentistas. En un sentido abarcador, para considerar lo «español», he procurado también evitar exclusiones y he atendido a nombres imprescindibles en el cuento contemporáneo como Bernardo Atxaga, Manuel Rivas o Quim Monzó, a pesar de que escriben originalmente en lenguas que no son el castellano.

En los noventa los creadores cada vez más se veían obligados a llevar una intensa actividad social y literaria. Cualquiera que deseara ganarse la vida con la escritura debía someterse a las reglas del mercado y estas obligaban a colocarse, en lo posible, en el «punto de mira». Solía ser corriente la aparición de plumas notorias en la prensa y, a la inversa, los periodistas pasaban a desempolvar sus obras de creación. Relatos, columnas, reportajes... aparecían firmados por nombres que luego se podían encontrar en las estanterías de bibliotecas y librerías. Al mundo de la letra impresa en papel, se unió el dinámico mundo de Internet proporcionando un nuevo medio para la conceptualización literaria. Los escritores, en fin, intervinieron en el panorama de la cultura audiovisual: me refiero a su participación en tertulias y programas de radio, o incluso en espectáculos de televisión. El caso es que, entre congresos, entrevistas, conferencias, prólogos, ediciones, artículos de opinión y reseñas varias, los autores produjeron gran cantidad de discursos donde exponían sus ideas y abordaban las cuestiones más abstrusas del complejo entramado institucional *Literatura*. Entre sus palabras, en alguna afortunada ocasión, mencionaban la cuestión del género breve dando pie a la discusión sobre su naturaleza. Conforme a esto, proliferaron como nunca nuevas «poéticas del cuento».⁶ En los noventa aparecieron dos antologías que destinaban un apartado particular a las palabras de los autores seleccionados sobre sus propias composiciones, me refiero al mencionado especial de la revista *Lucanor* de 1991, y al volumen publicado en Anagrama y compilado por Masoliver Ródenas y Valls en 1998. Unos años más tarde salió a la luz *Pequeñas resistencias* (2002) gracias a la iniciativa de José María Merino y Andres Neumann, con testimo-

⁶ A lo largo de las siguientes páginas voy a asumir la descripción de «poética» de Cesare Segre quien utiliza los adjetivos «explícita» e «implícita» para delimitar la naturaleza de los materiales. Tomando sus palabras, entiendo por poética: «no los tratados de poética... no las poéticas implícitas, solo deducibles *a posteriori*... sino todo lo que en los tratados o códigos explícitos o del uso actúa como estímulo para la práctica literaria; lo que expresado en prólogos y manifiestos, dispone o puede disponer de medios expresivos; lo que está presente en el conocimiento colectivo como repertorio de estereotipos, como tradición temática y estilística» (1985: 337-338). Según esto, el artista dispone de un instrumental semiótico para sus creaciones que reflejan la cultura de la que proceden. El problema es que para algunos parece que los teóricos sean los encargados de «explicitar» las nociones teóricas que subyacen a un discurso, mientras que los cuentistas las ofrecen solo a través de sus obras, de allí que se haya asociado cada adjetivo a un oficio. No obstante, como demuestra este trabajo, las tareas son permeables y nuestros cuentistas nos ofrecen no solo poéticas «explícitas», sino también un material «implícito» que el investigador puede trabajar.

nios de escritores que habían llegado al panorama de las letras en los años anteriores.⁷ Lo cierto es que en el mercado literario se les da bastante importancia a las opiniones de los cuentistas, tanto es así que en el siglo *xxi* se ha convertido ya en tradición que las antologías contengan textos de reflexión sobre el género y así ha sucedido en las recogidas por Gemma Pellicer y Fernando Valls (2006) o por Ángeles Encinar (2014). En estos últimos años han sido publicadas dos colecciones con textos sobre el pensamiento literario de los cuentistas: *El arquero inmóvil: Nuevas poéticas sobre el cuento*, editado por Eduardo Becerra en Páginas de Espuma (2006), y la recopilación de entrevistas realizada por Miguel Ángel Muñoz titulada *La familia del aire* (2011).⁸

En suma, durante la década de los noventa abundaban dos materiales de estudio en los que hacía falta profundizar: el cuento literario español durante la década de los noventa y los discursos de los creadores en torno a la cuestión del género breve, las mencionadas «poéticas», tarea que he abordado en dos capítulos diferenciados, para mayor claridad, pero que guardan conexiones entre sí. Al realizar tal labor también trataré un aspecto que deja en evidencia la lectura de la abundante bibliografía aportada por teóricos y cuentistas; durante décadas se ha intentado definir el género, es decir, se ha procurado extraer unas razones para su singularidad, además de explicar los motivos y consecuencias de ella. El resultado que ofrecen estos trabajos es un catálogo de características que se repiten, solapan y, a veces, se contradicen, trazando círculos en torno a un problema que cada vez resulta más confuso. Mi intención, entonces, no ha sido proporcionar una nueva propuesta de clasificación ni discutir la validez de una u otra perspectiva, sino acercarme a los discursos sobre el cuento y observarlos como textos creados con una intención y para unas circunstancias particulares. Con ello he intentado comprender las razones que llevan a unos autores a decir que el género es de una determinada manera. Aclaro ya que no defiendo de ningún modo que el cuento sea lo que los creadores afirman; ya advertía Platón que los escritores son todos unos mentirosos y hay que darles poca credibilidad. Sin embargo, frente al proclamado descrédito al que están sometidas las nociones genéricas en ciertos medios académicos, ellos han mantenido en vigor la polémica en torno a la vigencia de las definiciones. Las razones no son inocentes; en gran medida han sido alentados por los medios de difusión, las instituciones, las editoriales... lo cual

⁷ En la misma línea que los textos arriba citados, Gemma Pellicer y Fernando Valls invitaron a sus antologados a redactar sus respectivas poéticas para su selección *Siglo *xxi*: Los nuevos nombres del cuento español actual* (2010). En la realizada por Ángeles Encinar para Cátedra (2014: 13), la autora, en lugar de pedirles una poética, como ya hiciera en el texto coordinado junto a Anthony Percival de 1993, les presentó a los escritores las siguientes preguntas: «¿qué tendencias han predominado en el cuento español de los últimos años y en qué dirección crees que va a seguir?» y «¿qué autores tanto españoles como extranjeros, consideras fundamentales al hablar del cuento a finales del siglo *xx* y en los primeros años del *xxi*?» (63).

⁸ Por supuesto, no soy la única en poner el acento en la singularidad de este material, ya lo hicieron antes Santos Alonso en su artículo «Poética del cuento: Los escritores actuales meditan sobre el género» (1991), y Nuria Carrillo en «El esplendor del relato corto moderno: poética del cuento en los años 80» (1993).

demuestra que hay que proceder a su análisis con ciertas precauciones. En el primer capítulo presento mi modesta postura a la hora de enfrentar este asunto ya que entronca con una cuestión tan compleja y abstracta como la noción de «género» que tiene su raíz en un profundo problema ontológico cuya discusión rebasa la ambición de estas páginas. Basándome en la idea de que los creadores no elaboran sus textos desde cero, sino de que todos han tenido una experiencia literaria precedente, he considerado que sus creaciones teóricas y los propios cuentos se nutren de las aportaciones previas con las que entraron en contacto. Ningún escritor parte de la nada, por el contrario, todos han leído algún modelo y poseen una serie de nociones sobre los géneros que forman parte de sus competencias literarias, es decir, de unos conocimientos institucionalizados, aprendidos y enseñados. De ahí que en los dos capítulos centrales me detenga en describir el equipaje con el que han partido para sus creaciones. En el caso de los discursos sobre el género cuento, indagaré en busca de la «caja de herramientas» empleada por parte de los escritores, ya sean ideas, expresiones, modelos de discurso o incluso actitudes, con el fin de reflejar cómo es entendido y expresado el concepto de género por parte de unos escritores en el contexto concreto de la década de los noventa. Como acabo de anticipar, a la hora de adoptar estas declaraciones explícitas presentadas como «poéticas» en los medios de comunicación, he debido tener en cuenta que responden o bien a unas necesidades y realidades, o bien a las pleitesías del *marketing* que está obligado a «vender» un nombre (y sus productos), situándolo en el centro de atención de los medios, los modos y las modas literarias...⁹ Para no perder de vista este problema de base, me he servido de las aproximaciones que la sociología de la literatura ha hecho a la cuestión genérica y, en concreto, de la Teoría de los Polisistemas desarrollada por Itamar Even-Zohar.¹⁰ El teórico israelí ha abordado el estudio de la cultura como un sistema donde lo que imperan no son los factores concretos (consumidor, productor, institución, mercado, producto y repertorio), sino las relaciones entre todos ellos. Este planteamiento implica que, si se quiere analizar cualquiera de estos elementos, no se puede hacer de forma aislada, sino que se ha de partir de esas interacciones, y las poéticas del cuento no van a ser menos. En suma, el objetivo del segundo capítulo va a ser poner en contacto estas reflexiones sobre un género concreto (el cuento), con el sistema genérico, literario y cultural. Dicho lo cual, este trabajo intenta poner de manifiesto las relaciones entre los factores del sistema y las poéticas, respondiendo a la pregunta de qué hace que un autor diga que el cuento es X, Y, Z (enunciado donde cada incógnita es una propuesta de definición del género). Mediante esta metodología, se conectan asuntos como la crítica (y su constitución), la teoría, las editoriales, los cuentis-

⁹ Ramón Acín realizó un trabajo titulado *En cuarentena. Literatura y mercado* (1996) en el cual presentaba, por una parte, cómo influyeron los modernos medios de difusión a las maneras de leer, cómo fue tratada la Literatura por los mismos y, por último, también analizaba cómo afectó a algunos géneros.

¹⁰ El trabajo de Even-Zohar, tal y como ha explicado Montserrat Iglesias, está relacionada con «la Semiótica de la Cultura de Lotman, los estudios sobre el *campo literario* de P. Bourdieu, la Teoría Empírica de S. Schmidt y la noción de sistema de N. Luhmann (1999: 9).

tas, y el público. Las poéticas del cuento, en resumen, se presentan como parte de un sistema discursivo de relaciones en el que investigadores, público y creadores estamos mutuamente implicados.

En el caso de los cuentos, analizados en el tercer capítulo, el reto será también la búsqueda de unos patrones en los referentes literarios y de ciertos recursos creativos que manifiesten los gustos de los escritores y las preferencias hacia determinadas estructuras, temas y motivos. Al llevar a cabo esta tarea, proporcionaré ese recorrido necesario por las principales tendencias de la narrativa breve de la década de los noventa. Llamará la atención que, para realizar tal labor, he retomado la información aportada por los autores en sus poéticas; esto es debido a que son el indicio más claro del que se puede partir (con todas las precauciones pertinentes anteriormente señaladas). Este material supone un puente idóneo entre la creación individual, el modelo genérico que conocen y adoptan, y su intuición abstracta del mismo. De tal modo, entrarán en contacto los discursos sobre el cuento (las poéticas) y la práctica. Anticipo que el resultado de esta metodología será un trabajo lleno de frases ajenas pues, al fin y al cabo, lo que va a importar es lo que los cuentistas «dicen». El gran número de citas literales insertas en este texto se debe a que he procurado dejar «sin tratar» las voces de los autores estudiados, respetando así su criterio sobre el asunto en cuestión.