

Ángeles Encinar

Diálogo entre generaciones a través del cuento:

Luis Mateo Díez, José María Merino, Pilar Adón y Sara Mesa

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CI-3, 2025, 199-219

<https://doi.org/10.55422/bbmp.1070>

DIÁLOGO ENTRE GENERACIONES A TRAVÉS DEL CUENTO: LUIS MATEO DÍEZ, JOSÉ MARÍA MERINO, PILAR ADÓN Y SARA MESA

Ángeles ENCINAR

Saint Louis University, Madrid Campus

ORCID: 0000-0003-4131-1692

*Para Luis Beltrán Almería, por su rigor académico, generosidad
y amistad*

Resumen:

En la actualidad, conviven varias generaciones de autores que se dedican al cuento y, a través de sus obras, se comprueba un diálogo técnico y temático en torno al género. La naturaleza está muy presente en los textos analizados de José María Merino y Pilar Adón, bien para concienciar sobre el impacto del *Homo sapiens* en el ecosistema global, o para presentar los espacios naturales como refugio o lugar de evasión. Por otro lado, las estructuras narrativas y la humanización o animalización de personajes unifican relatos de Luis Mateo Díez y Sara Mesa.

Palabras clave:

Cuento. Ecosistema global. Naturaleza. Irrealidad. Relaciones tóxicas.

Abstract:

Currently, different generations of authors are dedicated to writing short stories, and, through his works, a technical and thematic dialogue around the genre is verified. Nature is prominent in the analyzed texts by José María Merino and Pilar Adón, either to raise awareness about the impact of *Homo sapiens* on the global ecosystem or to present natural spaces as refuges or places of escape. Furthermore, narrative structures and the humanization or animalization of characters unite stories by Luis Mateo Díez and Sara Mesa.

Key Words

Short story. Global ecosystem. Nature. Unreality. Toxic relationships.

En el artículo «La narrativa española en 2022», del *Almanaque 2022* de la revista *Ínsula* (abril, 2023), se afirmaba: «Razones de espacio me obligan a dejar fuera los libros de cuentos, pero quiero mencionar, por lo menos, algunos de los más relevantes» y a continuación se mencionan con exactitud cinco, afortunadamente el último de ellos es la reedición de *Todos los cuentos*, de Antonio Pereira. Estas palabras aparecían en el primer párrafo. Enfatizo, de las cuatro páginas dedicadas al tema, se ventila el cuento, permítanme la expresión, en ocho líneas de una columna. Sí se dedica algo más de una página a «Formas de lo (Hiper) breve», en un artículo independiente, y hay también espacio para las publicaciones sobre literatura medieval hispánica, para el panorama de libros áureos y el de estudios literarios de los siglos XVIII y XIX, entre otros. Decía en mi introducción a *Cuento español actual (1992-2012)*, en 2014, que el cuento gozaba de buena salud y lo argumentaba, añadiré ahora que el género resiste a pesar de la poca atención que se le dedica y del ninguneo al que se le somete.

Como sabemos, el cuento es el género más antiguo y ha sido esencial en el desarrollo de la imaginación literaria. Entre las numerosas reflexiones teóricas y autoriales que ha suscitado a finales del siglo XX y en el actual, destacan las *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Italo Calvino, donde utiliza cinco conceptos de gran

utilidad para acercarse a una poética del cuento moderno que son: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad (1989).

El pensamiento del autor italiano resulta muy apropiado al reflexionar sobre la estética de los cuentistas actuales. Al hablar de levedad, precisaba, al menos, tres acepciones diferentes referidas al estilo y al contenido, entre ellas, resulta muy sugerente la que propone: «El relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción»; y también la de «Una imagen figurada de levedad que asuma un valor emblemático» (Calvino, 1989, 28-29). Asimismo, señalaba Calvino que el lenguaje se estaba utilizando con frecuencia de una manera negligente y casual, de ahí su preocupación de perseguir la exactitud que describía a partir de tres postulados: «[...] un diseño de la obra bien definido y bien calculado; la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables»; y «[...] el lenguaje más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación» (71-72). Por último, resaltamos la visibilidad mencionada por el escritor, la «alta fantasía», que viene dada por las imágenes creadas en la mente de los autores, donde pueden llegar a formarse muchas otras a base de analogías, simetrías o contraposiciones para transformarlas más tarde en una historia escrita; la imaginación entendida mejor «(...) como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser» (106).

Las ideas expuestas se asocian con naturalidad a la práctica de los autores mencionados en nuestro título, pero subrayemos, en primer lugar, el diálogo intergeneracional al que nos referimos. La convivencia de autores de edades y procedencias diversas que ejercitan el género se produce de forma regular desde finales de los ochenta y en la década de los noventa, fecha en la que hablamos de una revitalización del cuento. Resaltamos las declaraciones de Hipólito G. Navarro que, en 2011, consideraba a José María Merino como «nuestro mejor mentor», el que de forma natural había tendido puentes entre los mayores y los jóvenes (2011, 96). Coincidieron, por tanto, volúmenes publicados por Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, Manuel Longares, José María Merino, Antonio Pereira, Soledad Puértolas y Juan Eduardo Zúñiga, entre otros, con los de Mercedes Abad, Pilar Adón, Jon Bilbao, Juan

Bonilla, Pablo Andrés Escapa, Patricia Esteban Erlés y Eloy Tizón. Y aún más, los jóvenes, además de tener como referencia a los grandes autores hispanoamericanos y norteamericanos –Carver, Cheever y Foster Wallace son nombres reiterados– también aluden a los escritores españoles como maestros. En este contexto, destacamos algunas de las impresiones que aparecen en el libro *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*. Subraya Óscar Esquivias la importancia concedida por los autores al orden de los cuentos en un libro, la decisión de situar uno en el primer lugar es primordial, porque condiciona el tono y la lectura del conjunto; por ello, alaba y comparte la elección pereirana de situar en la línea de partida de *Cuentos de la Cábila* «El toque de obispo», relato donde se establece la primacía de lo ficcional sobre lo verdadero (2019, 278). Por otro lado, Pilar Adón resalta la complicidad del lector para obtener la plenitud en la relación creador-texto-receptor e indica la perfección del comienzo de «Obdulia, un cuento cruel», su primera frase inicia y remata la historia, aunque el lector no sea consciente de ello hasta el final (2019, 140). Esta técnica se emparenta con la empleada por la escritora madrileña, cuya narrativa abunda en la ambigüedad y la elipsis. En conclusión, la interacción entre autores es explícita o implícita, consciente o inconsciente, pero se da. Lo reconocía expresamente Juan Jacinto Muñoz Rengel en su faceta de cultivador del género fantástico: «[...] si Merino no hubiera ido abriendo caminos, sus sucesores nos habríamos encontrado con mucha más resistencia y nos encontraríamos aún en un estado anterior» (2017, 309). Y Julia Otxoa, cuentista destacada, afirmaba que «Luis Mateo Díez nos acerca a una reflexión profunda y contemporánea del valor de la oralidad en la narrativa de nuestros días, a su esencial vigencia en la eficacia de la comunicación» (2017, 312).

Responsabilidad con nuestro planeta

José María Merino es uno de los grandes cuentistas de la literatura española desde el último tercio del siglo XX, además de teórico del género. Desde 1982, fecha de aparición de *Cuentos del reino secreto*, ha publicado más de una veintena de libros de relatos, incluyendo antologías propias. Citamos títulos tan significativos como *El viajero perdido* (1990) o *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), agrupados junto a otros volúmenes en *Historias del otro lugar. Cuentos*

reunidos, 1982-2004 (2010), y obras muy recientes como *Yo y yo en breve* (2024) y *De mundos inciertos. Antología de cuentos* (2025).

Nos referimos ahora a *Noticias del Antropoceno* (2021). Los dos sustantivos del título apuntan al contenido narrativo: se da información sobre asuntos actuales en la nueva época geológica, nominada así por el impacto de la acción humana en la ecología global, término que sustituye al anterior Holoceno. Sin embargo, el autor nunca olvida la narratividad exigida al relato y, por doquier, su condición ficticia. Estructurado en cinco secciones diferenciadas, pero con transversalidad, comienza con el prólogo «Una revelación» y concluye con el epílogo «Sin remedio». El preámbulo anuncia algunos de los temas prevalentes en las ficciones: la contaminación de la tierra, la destrucción de los espacios naturales, la acción dañina del hombre sobre la fauna y la flora, los nuevos medios de comunicación entre los humanos donde domina la digitalización, el éxito de la denominada «posverdad» y muchos más tópicos reconocibles¹. En otras palabras, se evidencia el impacto del *Homo sapiens* en el ecosistema global que, como indica el autor israelí Yuval Noah Harari en su volumen divulgador *Homo Deus: Breve historia del mañana*, está a la par del realizado en las edades de hielo y de los movimientos tectónicos. José María Merino ya había abordado alguna de estas preocupaciones, con menor intensidad, en su trilogía sobre los espacios naturales, la novelas *El lugar sin culpa* (2007), *La sima* (2009) y *El río del Edén* (2012, Premio Nacional de Narrativa), donde se constata la pérdida de estos lugares como referentes del *locus amoenus*. Los paisajes idílicos se han desvanecido por la acción destructora de los humanos.

En el primer apartado «Género cósmico» destacan dos cuentos donde se asume sin asombro la convivencia del ser humano con los residuos industriales y los plásticos. Los protagonistas de «El séptimo continente», nominados Adán y Eva, son investigadores encargados de analizar la masa de deshechos que alcanza la ingente cantidad de más de cien millones de toneladas localizadas en el Pacífico. En una plataforma incrustada en la superficie de los residuos, la pareja realiza sus estudios y comprueba la supervivencia de organismos y pequeñas especies que se adaptan a este medio

¹ Detallo esta temática en «Compromiso literario con nuestro planeta», *Ínsula*, 910 (octubre 2022, 30-32).

natural degradado, tan diferente del jardín edénico al que sus nombres evocan. Incluso, ellos mismos se amoldan al nuevo entorno y, con ironía y humor, visualizan el conjunto de basura como una instalación, cuyo posible título sería «El Gran Veneno». No predomina el sarcasmo frente al apocalipsis sino una mirada comprensiva y socarrona a la extraña reacción de esos individuos, dominada por la aceptación. Ahí radica la denuncia ficcional: mostrar la irracionalidad de los humanos capaces de sobreponerse con naturalidad; en este sentido es fundamental la jocosa referencia a la relación sexual de los personajes percibiendo «[...] bajo sus cuerpos la movilidad suave de aquel apacible colchón de basura» (Merino, 2021, 26).

El neologismo «Basuraleza» titula un relato compuesto por tres cuentos breves. En el primero, la pareja de ecologistas, Maruja y Adolfo, afrontan sus desacuerdos, porque él acepta las consecuencias de la industria consumista con una lectura artística y asume los deshechos contaminantes como «[...] intrusos que la naturaleza no tiene más remedio que acoger» (Merino, 2021, 63). La temática del conformismo frente a la acción destructiva de los humanos sobre el medio ambiente se yuxtapone a la extravagante tendencia actual de contemplar y fotografiar escenas morbosas. El protagonista, en su condición de fotógrafo, capta imágenes de los restos del cadáver de un ciclista y de su bicicleta, perdidos hace más de dos años y encontrados inesperadamente por la pareja. La obsesión por grabar o fotografiar sucesos estremecedores se constata a diario en los medios de comunicación y se refleja en el relato al describir el viaje de la pareja para ver el río Citarum, el más sucio del mundo. El desagrado de la mujer se confronta al entusiasmo del hombre; frente al horror experimentado por ella ante semejante espectáculo sobresale la mirada sarcástica de él que califica el escenario de una instalación «¡Putrefactamente gloriosa!» y admite sin reparos que «¡Solamente el *Homo sapiens* es capaz de alcanzar tanta merdellona grandeza!» (Merino, 2021, 61). Resalta la polaridad entre personas cercanas.

«Galaxia microplástico» es el segundo cuento del conjunto, cuyo espacio narrativo son las playas del cabo de Gata (lugar frecuentado por el autor real), y en ese escenario natural de origen volcánico y rocoso Adolfo descubre fragmentos de plástico de todos los tamaños. En esta ocasión, el personaje se sirve de unas partículas

diminutas y otros restos encontrados en el mar para realizar su propia instalación. Por último, en «Una decisión», su obsesión artística le lleva a multiplicar sus montajes y pensar en una futura exposición; su afán estético desdibuja la destrucción humana de la naturaleza. Estos dos relatos, así como otros del volumen, permiten una aproximación ecocritica, donde la noción de espacio se convierte en categoría de análisis literario y cultural. Se comprueba que la materialidad física del lugar no es solo abstracta y simbólica sino también tangible y persiste una clara «concientización ecológica» (Flys Junquera, 2010, 17). El lector puede acercarse a los textos ficcionales a través de un compromiso con la práctica ambiental, como sugería Laurence Coupe. La conducta de Maruja en esta triada narrativa refleja esa posibilidad: de la estupefacción ante el comportamiento de su compañero pasa a un rechazo frontal de lo que califica «un especial modo de perversión» (Merino, 2021, 70). En su opinión, no hay justificación posible en el afán artístico de aquél, que se vale de la contaminación del planeta. Los principios ecológicos enarbolados por la mujer demandan una postura responsable extensiva a los receptores del mensaje ficcional. Se puede considerar la historia una apelación a la práctica de la protección medioambiental. La literatura puede inscribirse en un campo emergente, como señala Glen Love en *Practical Ecocriticism*, pues es capaz de aportar una nueva perspectiva que le dé sentido al lugar humano donde se incluye (2003, 13).

Solo un autor con las dotes narrativas de José María Merino puede elevar la realidad inmediata a la categoría de fabulación. En estos relatos, el lector se hace cómplice de las preocupaciones expuestas y debe reflexionar por encima de lo evidente y unidimensional -las abundantes paradojas conductuales y situacionales secundan esta percepción- porque, como afirmaba la escritora uruguaya Armonía Somers hace años, «[...] así como existe un oficio de escribir hay también un oficio de leer»².

² Lo decía en su entrevista con A. FRESSIA y J.M. García Rey, «Maldición y exorcismo. Veintiuna preguntas a Armonía Somers», *Revista Sintaxis*, 2 (t.1), (abril 1976).

La naturaleza: un eterno amor

La naturaleza coprotagoniza gran parte de las obras de Pilar Adón. Poeta, traductora y narradora, alterna la publicación de novelas y libros de cuentos, así lo ejemplifican sus últimos títulos: *Las efímeras* (2015), *La vida sumergida* (2017), *Eterno amor* (2021), *De bestias y aves* (2022) y *Las iras* (2025). Los espacios naturales suponen un refugio o un lugar perfecto para la evasión de sus personajes. Lugares exteriores –la mayoría de las veces un bosque– se contraponen siempre a interiores –grandes caserones característicos del subgénero gótico– donde predomina el misterio y la ocultación. Sucece en varios de los relatos de *La vida sumergida*. En «Fides», solo la naturaleza ampara la huida de Myra de la comunidad de hermanos donde vive, inmersa en las ataduras de la civilización. Por otro lado, Ivan Grigorevitch, protagonista de «Un mundo muy pequeño», abandona la vida opulenta de Moscú para dedicarse al estudio y la contemplación en una colonia tolstoiana; sin embargo, incluso en el aislamiento de su cabaña, percibe la dominación del grupo y decide que su única opción válida es entregarse a la naturaleza e «[...] internarse en el bosque. [...] Ocultarse. Subsistir sin nadie a su alrededor» (Adón, 2017, 93). En este contexto, resulta perspicaz la declaración de la escritora: «[...] creo que me gusta situar mis historias en casas grandes y prácticamente vacías, rodeadas de vegetación, en mitad del monte, para proporcionarles a los personajes cierta libertad externa de la que no siempre disfrutan de manera interna» (Adón, 2024, 127).

Este pensamiento prevalece en *Eterno amor*, relato publicado en la colección de cuentos ilustrados de Páginas de Espuma, con dibujos de Kike de la Rubia. La yuxtaposición de texto e imágenes provoca una profunda impresión lectora. Al reflexionar sobre estas relaciones, el teórico de arte W. Mitchell indica que se debe ir más allá de la similitud y la analogía. La diferencia es tan importante como la semejanza, el antagonismo tan crucial como la colaboración, la disonancia y la división de tareas tan interesante como la armonía y la mezcla de funciones. Desde su punto de vista, lo más beneficioso es comenzar con las conexiones reales entre palabras e imágenes en textos ilustrados (Mitchell, 1994, 89-90). Para él, la expresión lenguaje visible (*visible language*) tiene fundamentalmente un significado metafórico. En literatura, esta

noción implica al discurso de la pintura y de la visión en nuestra interpretación de la expresión verbal: nos induce a dar a términos como imaginación, forma y figuración un fuerte sentido gráfico e icónico, y a concebir los textos como imágenes en una amplia variedad de direcciones. Si hay una lingüística de la imagen, también hay una iconología del texto, que aborda algunos temas como la representación de los objetos, la descripción de las escenas, la construcción de dibujos, similitudes, imágenes alegóricas y la configuración de textos en determinados modelos formales (Mitchell, 1994, 111-112). Una iconología del texto tiene que considerar también, según Mitchell, el problema de la respuesta del lector, el derecho o la exigencia de que algunos lectores visualicen y de que algunos textos animen o desanimen a la formación de imágenes mentales (112). En este contexto relacional sobresale la idea de visibilidad de Italo Calvino, ya mencionada, el considerar la imaginación potenciada por el texto, que se fundamenta en las figuraciones mentales del escritor y se refuerza, en este caso de relato ilustrado, con dibujos coadyuvantes. Sigue desde el inicio del cuento: el marco narrativo de la cita de Macbeth –«Le dimos un tajo a la serpiente sin matarla»– se representa, mediada la historia, con la cola de una serpiente en el hueco entreabierto de la puerta de la habitación del protagonista, Lemuel, en el momento que el intruso Evans invade el espacio privado del joven, después de un episodio alarmante de violación a su preceptor. El reptil, símbolo recurrente en las ficciones de Adón³, remite a la imposición de la maldad, solo en apariencia debilitada (el tajo al animal permite presuponerlo), y apunta al vigor de los instintos primitivos de índole voraz y rastrera. El ofidio representa a Evans que accede a la habitación del chico de forma abyecta, dominado por una inclinación vil. La condensación expresiva del símbolo habla de verdades trascendentes, según Cirlot⁴, relacionadas con el pensamiento, el orden moral y la evolución anímica; en esta escena confiere un claro carácter dramático. Contrastá la imagen de la serpiente con el dibujo de las plumas acumuladas en la habitación de Lemuel, mencionadas con anterioridad por la narradora, que se relacionan con el mundo de los

³ Este animal aparece en momentos claves en las novelas *Las hijas de Sara* (2003) y *Las efímeras* (2015).

⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (1992, 30 y 368).

pájaros, son signos determinativos de la elevación y del vuelo que constituyen un elemento primordial de prolepsis narrativa.

El lenguaje visible de la autora adquiere protagonismo en un suceso esencial del relato, narrado a lo largo de los capítulos 12, 13 y 14: la aparición en el comedor de la residencia de Lemuel y su ignoto doble, que instaura la ambigüedad e impulsa la historia a la esfera de lo fantástico. Lo potencial y lo hipotético, lo que tal vez «hubiera podido ser», en palabras de Calvino, toma forma en la expresión textual. La presencia corpórea de los dos Lemuel asombra a las hermanas de la comunidad, en especial a la narradora, y mucho más sus saltos, sus movimientos y su organizada danza que les impelía hacia el cielo a modo de un indescriptible e insólito vuelo, tal y como se confirma: «Ya en el aire, desplegaron las alas. [...] Dos gigantes alados. Eso eran» (Adón, 2021, 87). Espacio, tiempo y hechos trastocan la percepción de los otros personajes, y la lectora, y se admite que «todo resultaba incomprensible, definitivo e irreal» (87). El vuelo fraternal provoca la ansiada liberación, la superación de la gravedad y de las limitaciones terrenales, y arrostra a su vez al individuo advenedizo y maligno. La ascensión liberadora posibilita la redención y la plenitud, al igual que en el enigmático cuento «La invitación» de *La vida sumergida*, donde un grupo de mujeres confraterniza en su afán de huir del estatismo terrenal.

La naturaleza y la casa estructuran *Eterno amor*. Exterior e interior se aúnan para proteger a sus habitantes y, asimismo, para que los ajenos estén a resguardo de los residentes. La aparente dualidad se disuelve en una entidad íntegra en la que prevalece el mundo natural. Se establece en el primer párrafo:

La residencia estaba llena de plantas. [...] Las plantas transmitían serenidad y, según decían, también en ellas residía la virtud. Constituían un refugio, un reflejo de la perfección. Grandes y pequeñas. Por los pasillos, en los tramos intermedios de las escaleras, en la cocina, los salones. Ahí estaban las plantas. Con sus distintos significados. Y sus funciones específicas (Adón, 2021, 9).

Lo corroboran las diversas descripciones, pero también la narradora en primera persona ratifica su fusión con la naturaleza. Y subraya la importancia de esta en la comunidad beguinata de la que forma parte; no en vano, se alude en varias ocasiones al jardín del

edén que rodea la casa. Además, naturaleza es una de las palabras guía de la hermana madre junto a creación y arte. Palabra inculcada de tal manera en la narradora que, finalmente, aspira y acepta con espontaneidad su metamorfosis: «Convertirme en álamo. Convertirme en pino. En una forma verde. Verde claro. Sin oponer resistencia» (Adón, 2021, 90).

Por otro lado, la casa, como espacio narrativo, plagado de plantas, cruces de madera y piedras, donde se intenta recuperar y redimir a los jóvenes recluidos, tiene un halo místico e inquietante. Las plantas cierran los accesos a las ventanas del primer piso y a la mayoría de los rincones de la casa, y al ambiente de reclusión se suma el frío constante que proporciona una atmósfera inhóspita y de temor. Resulta fácil asociarla a las casonas de narraciones góticas y, en este sentido, la denominamos con el término «Sentient House» –casa consciente o sensible–, que asume vida propia. Este lugar es en sí mismo un escenario sombrío para eventos sobrenaturales que refleja la turbulencia emocional vivida por sus habitantes y no es extraño considerar la casa como un catalizador de la locura⁵. En el comedor se produce el fenómeno extraordinario e irreal de los jóvenes alados, en cuyo vuelo arrastran al intruso y lo transportan por una de las ventanas hacia las nubes. Lo insólito se apodera de la escena y la polaridad entre el bien y el mal se transforma en ambivalencia frente a los comportamientos de los personajes involucrados. Hay una presencia compleja y contradictoria de lo siniestro, pues lo oculto se revela, lo familiar se vuelve extraño y la inquietud permanece. En definitiva, lo irracional cobra vitalidad mediante el empuje de la imaginación.

La irreabilidad es la condición del arte

El título de este apartado permea el extraordinario exordio que inaugura el volumen *Celama (un recuento)*, de Luis Mateo Díez. Es un ciclo de cuentos organizado, según la teoría de Forrest Ingram (1971, 19), que aúna treinta y ocho relatos, y están unidos de tal manera entre sí que la experiencia sucesiva del lector a varios niveles

⁵ Utilizo el término como lo hacen David L. Coss en «Sutpen's Sentient House», en *Journal of the Fantastic in the Arts*, 15, No. 2 (58) (Spring 2005, 101) y Ashley Starling en «Beware the House that Feels: The Impact of Sentient House Hauntings on Literary Families», *Digital Literature Review*, 1 (2014).

del conjunto modifica significativamente su experiencia de cada una de las partes. Estos cuentos autónomos provienen en su mayoría de las dos novelas compuestas que forman la trilogía de *El reino de Celama: El espíritu del páramo* (1996) y *La ruina del cielo* (1999, Premio Nacional de Narrativa y Premio de la Crítica)⁶. El viajero que en el preámbulo del ciclo se acerca a Celama, territorio imaginario del autor que sobrepasa su propia geografía y adquiere la connotación de un destino propio, constata, a juicio del narrador reflexivo, que lo irreal dará sentido a lo que vea y descubra (Díez, 2022, 15).

La quietud, el vacío y la nada describen con frecuencia el paisaje del Territorio, también el frío y la nieve, todos son símbolos del final de la vida, las nevadas de la comarca se asocian a la muerte en ocasiones. En *Vista de Celama* se la define como «una comarca de la imaginación y el sueño» (Díez, 1999, 16), que transmite una impresión de irrealdad porque parece encontrarse al otro lado del espejo. Lo onírico atraviesa la narrativa del escritor y desde ese ámbito del ensueño, multidireccional y polisémico, aporta un simbolismo universal y se ajusta de modos diversos a cada historia.

Un contexto de extrañeza, misterio y asombro predomina en el epígrafe titulado «Señales de muerte y desgracia», uno de los ocho que conforman *Celama (un recuento)*. Enfocamos los dos últimos cuentos del apartado, sobresalientes por su temática y su forma, con un despliegue de recursos técnicos y una perfección del lenguaje que los singulariza. Una voz colectiva inicia «El rastro de la belleza» para dar paso enseguida a la primera persona del narrador que dialoga con su amigo Bastián Loraz, albéitar sin título pero con experiencia, a quien siempre acompaña su perro Lancedo. Surge pronto el nombre de su hermana Día, joven de excepcional hermosura que murió muy joven dejando tras sí una aureola de misterio y belleza. El narrador enfatiza su obsesiva atracción por ella al contemplar los retratos diseminados en la casa familiar. En esta primera secuencia aparecen los cuatro personajes fundamentales del relato; más adelante, la estructura se bifurcará en sutil contrapunto hermanando las dos líneas argumentales mediante la belleza y el destino fatal de cada uno de los protagonistas: la joven Día y el perro Lancedo.

⁶ Luis Beltrán Almería señala que el ciclo de Celama representa «[...] la articulación del cuento en la novela». *Estética de la Modernidad*. Madrid. Cátedra. 224.

El núcleo de la anécdota se asienta en varias muertes de gallinas en dos pueblos de la comarca, cuyos cadáveres se encuentran ordenados en fila, hechos que sorprenden e inquietan a los vecinos por la rara disposición y los destrozos causados a los animales. No poder determinar que el asesino sea un zorro, una raposa u otra fiera, al tiempo que se incrementan los sangrientos episodios, acrecienta el desasosiego de los paisanos que, a pesar de las batidas, no dan con la alimaña y comienzan a hablar de arcanos y maldiciones. La preocupación atañe, asimismo, a Bastián y al narrador, pero el contrapunto narrativo desplaza el escenario, en una secuencia distinta, a la casa del albéitar donde el narrador camina mirando las fotografías de la hermana muerta. Sus ojos le transmiten dolor y belleza, una mirada misteriosa que incluso le persigue en sus sueños, de cariz romántico en más de una ocasión. La hermosura de la joven se yuxtapone a su imagen irreal que solo se explica por la desgracia, así lo admite su hermano: «La belleza es, a veces, el aviso de la desgracia, no sé si en alguna proporción a como la hermosura puede ser el preludio de lo terrible» (Díez, 2022, 238).

La estética ficcional ha resaltado, a su vez, la belleza del perro Lancedo, dando especial atención a la perspectiva del narrador: «El perro más listo y el más guapo» (232), asegura, y más adelante: «Ciertamente era un bicho hermoso» (245), «El bicho más hermoso que jamás vi en mi vida...» (249). En las dos líneas se yuxtaponen belleza y muerte, mujer y animal unificados y unidos en la fatalidad. Además, hay que subrayar la humanización del perro en el progreso textual, se habla de su precisión y osadía y, sobre todo, de la intencionalidad de sus actos, hasta el extremo de aceptar que quiere delatarse por su sentimiento de culpa. «Sabe que yo lo sé [...]. Lo que pretendía decirme, ya lo logró» (248), admite con naturalidad su dueño, a pesar de los recelos del narrador. Como sugiere Gabriel Giorgi, el animal es ahí «[...] un *artefacto*, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como «humana» y se «problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología» (Giorgi, 2014, 17). Hay en el relato un desafío frente a los postulados sobre la especificidad y la esencia de los seres humanos.

El contrapunto estructural enfatiza la analogía entre animal y mujer. Día vive su belleza y perfección como causa del suicidio de

varios individuos y eso le lleva a sentirse culpable, su propia mirada proyecta, a su juicio y al de otros, un cerco de muerte. Por otro lado, el instinto asesino de Lancedo, animal humanizado, le arrastra a aborrecer su comportamiento y a descubrirse. La culpabilidad provoca en ambos indicios de lo terrible.

El rol del perro se magnifica y adquiere una funcionalidad antropocéntrica en la línea didáctica de las fábulas tradicionales. En este sentido, destaca también la oralidad del texto, a las dos voces fundamentales se suman la de los vecinos y así se agudiza la intensidad del efecto coral. El placer de contar es un elemento constitutivo de las obras de Luis Mateo Díez. El gusto por referir historias se da de manera natural y, como el autor, propone

A veces uno recuerda, recobra, la intensidad de aquellos momentos del cuento, cualquiera que fuese la voz que lo contaba, y se percata de que la experiencia de oírlo suponía un compromiso extremo de vivirlo, que el miedo, la alegría, el placer, pertenecían a la vida misma, porque la imaginación nos mostraba el derrotero más propicio para vivir lo imposible (2010, 94).

Emerge en la historia una concepción flexible del tiempo. No importa tanto la consideración cronológica como una concepción axiológica del mismo, donde los sucesos se conciben en relación con la expresión de valores y, por tanto, los acontecimientos confirman la primacía del bien sobre el mal, de la belleza sobre la fealdad y el triunfo de la verdad. El dinamismo y la vitalidad del cuento actual reside en la síntesis entre imaginación tradicional y libre imaginación, como recuerda Luis Beltrán Almería⁷.

No hay respiro para el lector al afrontar el relato «Hemina de Ovial», texto estructurado en un único párrafo de cuatro páginas separado solo con comas. Reitera la temática de la muerte violenta, en este caso el homicidio de un hombre en circunstancias extrañas. La detallada descripción del narrador reflexivo, focalizado en el comisario Morga al observar el cadáver, se contrapone a un

⁷ A todo ello se refiere en «Pensar el cuento en los noventa» (2001, 556).

sentimiento íntimo imbuido de malos presagios, que adelanta su resolución mediante la prolepsis.

La imagen abrupta del lecho de muerte, el surco de tierra en la hemina (medida agraria utilizada en Celama) impregnado de sangre reseca transformada en costra, se solapa con la exposición minuciosa del dedo índice del secretario del Juzgado, yuxtaponiendo hilos venosos del funcionario vivo y del hombre muerto para subrayar la violencia del asesino al asestar el golpe mortal con indudable intencionalidad. Además, el comisario interpreta este señalamiento como una advertencia inicua.

La técnica experimental del cuento también superpone perspectivas narrativas sin previa señal, irrumpiendo así la voz en primera persona del forense. Todos los detalles expositivos y la información pericial confluyen en la sospecha de que se trata de un crimen pasional, cometido contra alguien querido o deseado. Prevalece la conjectura de un amor secreto o vergonzoso, como supondrán los tres implicados en la investigación. Parece corroborar esta hipótesis un escueto mensaje guardado en un baúl del interfecto, recibido probablemente en la época de su servicio militar, puntualización determinante, cuyo contenido se elide. La extrañeza y la angustia que dominan el asunto narrativo se transmiten de modo idóneo a través de la elaboración formal del cuento. La precisión del lenguaje -un léxico que otorga matices reveladores del pensamiento- y el grado de abstracción logrados remiten a la magistral estética del autor.

Toxicidad en las relaciones

Las relaciones personales y familiares son temas recurrentes en la narrativa de Sara Mesa. Autora de novelas y libros de cuentos, con títulos tan reconocidos como *Cicatriz* (2015), *Mala letra* (2016), *Un amor* (2020) y *La familia* (2022), su escritura aborda con frecuencia el filo inquietante y marginal de la realidad, las zonas oscuras e invisibles. Resaltamos la adopción estructural de ciclo de cuentos y de novela compuesta en *Mala letra* y *La familia*, respectivamente. El primer libro consta de once historias autónomas, pero con clara intratextualidad y, además de una temática similar y espacios recurrentes, hay predominio de protagonistas y narradoras femeninas, sucesos relacionados con su

situación en la sociedad actual y, por último, símbolos de discriminación hacia la mujer y del ambiente opresor que la rodea desde la infancia. Por otro lado, calificamos *La familia* de novela compuesta de cuentos que -aunque individualmente completos y autónomos- están interrelacionados en un todo coherente según uno o más principios organizativos, acuñando la definición de Dunn y Morris (1995, 2). La casa, como escenario, y los miembros del núcleo familiar son los elementos fundamentales de organización e interconexión en el conjunto, además de la figura paterna, presente de forma real o figurada en todas las historias. Se trata de una totalidad constituida por catorce relatos con títulos propios, conjunto donde el primero y el último funcionan a modo de prefacio y epílogo. Los otros doce son susceptibles de independencia, sin embargo, al estar integrados suman y confieren plenitud a la narración global.

En este «álbum de fotos narradas», imagen sugerente de independencia y concomitancia de los cuentos propuesta por la autora, destacamos «Resistencia», el cuarto del volumen, donde se relata el origen de la familia protagonista. La narración en tercera persona se focaliza alternativamente en Damián y Laura, denominados Padre y Madre en el resto de historias, que son los creadores del Proyecto, con mayúscula, así entiende él la creación de la familia: un propósito trascendente. En el primer párrafo, se presenta a la mujer animalizada a consecuencia de la probable depresión posparto; descubierta como fiera, repentinamente, debe transformarse en vaca, animal representativo de la mansedumbre. La sumisión impuesta con sutileza se previó en el noviazgo en distintas ocasiones, entre ellas, se rememora cuando él le sugiere estudiar humanidades en vez de Derecho, su preferencia, porque se necesitan concentración, memoria y disciplina que, a su juicio, ella no posee: «Yo a ti te veo más sensibilidad que método» (Mesa, 2022, 50), sostenía. El sometimiento, al que ella se pliega con cierta inconsciencia, progresó de forma paulatina hasta el nacimiento del primogénito. Surgen entonces las desavenencias y los problemas - época llamada la Resistencia o la Guerra- que culminará con la sumisión física y psicológica total, después de un episodio de violación narrado con clarividencia en el que sobresale, de nuevo, la animalización:

Él se echó sobre ella. La aplastó contra el sofá. Sus ojos tenían un destello lobuno, depredador; ella, en consecuencia, se convirtió en una oveja a punto de ser devorada. Una carnicería, una matanza. ¿Una violación? No, de ninguna manera Laura la habría calificado de ese modo (Mesa, 2022, 59).

Desde la ironía, la clausura circular del relato transmite la sensación de encierro y desamparo.

El dominio y la sumisión son motivos constantes en la obra de Sara Mesa. Relaciones tóxicas entre parejas, padres e hijos y otros familiares reaparecen y se constata que el poder se trasmuta en tiranía y la subordinación en dependencia, sin que verdugos ni víctimas sean plenamente conscientes. En estas ficciones, el padre es autoritario, controlador, machista y un manipulador sin escrúpulos, refugiado en su trinchera biempensante. Frente a él, la madre desarrolla un complejo de inferioridad y servilismo en todas las esferas de su vida. Ella ha debido realizar un reajuste emocional y cognitivo con su pasado y con el presente, se ha forzado a emprender la reescritura de su propia narrativa; el fallo en establecer un «distanciamiento» ha provocado la fijación de un modelo de conducta que responde a un círculo vicioso y suprime su autodesarrollo⁸. Al final, el resentimiento muda en demencia.

Las relaciones tóxicas abarcan igualmente a los hijos, como se comprueba en los cuentos autónomos dedicados a cada uno de ellos, son fragmentos de momentos decisivos en su vida. Solo el hijo menor, capaz de parodiar el pensamiento paterno, sobrevive en parte al control y a las numerosas restricciones. Por el contrario, el mayor y las dos chicas sucumben al dominio. El primer relato después del preámbulo, «¡En esta familia no hay secretos!», revela el comportamiento tóxico del padre hacia la hija adoptada. Su posesión de un diario con llave le parece ofensiva y expone su deseo de leerlo, pues considera nociva esa reserva. La genuina conducta juvenil provoca de inmediato la supresión del derecho a la intimidad de todos los hermanos. El abuso paterno socava la autoestima filial y frustra cualquier atisbo de independencia.

⁸ A estos patrones conductuales se refiere Anthony Giddens, en *La transformación de la intimidad*, (2006, 65-68).

Desde una perspectiva externa a la red familiar, en «A estas alturas» se desvela que el abandono de la carrera de la otra hermana causa tal crisis al padre que mantiene despiertos a sus hijos toda una noche para arengarles sobre la necesidad de esfuerzo y perseverancia en la vida. También se descubre que la afición por los cómics del primogénito es «amablemente» truncada en un incidente donde predomina la humillación. Queda claro que la rebelión y las acciones individuales de los hijos suponen una amenaza a la autoridad del progenitor, que vive estos sucesos como un ataque personal, por ello, intensifica en la medida de lo posible la dependencia y la subordinación. La agresión verbal es la práctica más frecuente, la grandilocuencia y el sarcasmo son las estrategias que fundamentan su dogmatismo. Mientras el fingimiento fue el recurso más frecuentado por los jóvenes en la infancia, el único modo de esquivar la toxicidad en su edad adulta es la independencia o la huida, alternativas a las que acceden tan pronto como pueden.

En general, la estructura de la novela compuesta demanda mayor actividad lectora, y así lo evidencia *La familia*. La fragmentación, la elipsis y la ausencia de cronología entre las historias responsabilizan al lector de ordenar los sucesos y de establecer correspondencias causales. Todos los episodios son imprescindibles para entender el entramado narrativo y valorar en profundidad las interacciones entre los protagonistas. El patrón de conducta reiterado en todos ellos, modelo acumulativo, aporta mayor interconexión y la atmósfera creada ayuda al lector a experimentar la sensación de angustia y opresión reinante en la casa. Con cada cuento se añade información e intensidad emocional, compartida dentro y fuera del espacio ficcional. Los receptores de esta obra asentirán con el pensamiento propuesto por Anthony Giddens al admitir que «Huir de las bases parentales tóxicas es inseparable de la afirmación de determinados principios éticos o jurídicos» (2006, 68).

Sara Mesa declaraba en una entrevista a raíz de la publicación de *Mala letra*: «[...] tengo la extraña sensación de que, si algún día hago algo realmente bueno, será dentro del cuento. Me conformaría con que fuese un solo cuento, bueno de verdad» (2016, 8). Es una idea que transmite optimismo en relación con el género y compensa la desafección indicada al principio de este trabajo.

Conclusión

El cuento contemporáneo tiene vitalidad y goza con la experimentación. Temas y técnicas, organización y perspectivas de las obras estudiadas confirman la variedad y heterogeneidad de aproximaciones. Existe un diálogo entre textos y autores distintos sin atender a prejuicios de madurez o experiencia. La naturaleza, su importancia en la vida humana y la necesidad de preservarla han sido el foco en las ficciones de José María Merino y Pilar Adón. Las estructuras narrativas -ciclos de cuentos y novelas compuestas- y la humanización o animalización de personajes hermanan relatos de Luis Mateo Díez y Sara Mesa. Unos y otros celebran descubrimientos e innovan en su exitosa práctica del género más antiguo en la historia literaria.

BIBLIOGRAFÍA

ADÓN, Pilar. (2017) *La vida sumergida*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

ADÓN, Pilar. (2019) «Obdulia, un cuento cruel. Lectura de Pilar Adón». *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*. León. Eolas. 140-145.

ADÓN, Pilar. (2021) *Eterno amor*. Ilustraciones de Kike de la Rubia. Madrid. Páginas de Espuma.

ADÓN, Pilar, (2024) «La guarida». *La biblioteca del XVII marqués de Cerralbo*. Madrid. Publicaciones del Ministerio de Cultura.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia y Ángeles Encinar. (Eds.) (2019) *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*. Edición, Introducción y notas. León. Eolas.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2001) «Pensar el cuento en los noventa». *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid. Visor.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2025) *Estética de la Modernidad*. Madrid. Cátedra.

CALVINO, Italo. (1989) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Siruela.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Labor.

COSS, David L. (2005) «Sutpen's Sentient House». *Journal of the Fantastic in the Arts*, 15, No. 2 (58). 101-118.

COUPE, Laurence. (Ed.) (2000) *The Green Studies Reader: from Romanticism to Ecocriticism*. London/New York. Routledge.

DÍEZ, Luis Mateo. (1999) *Vista de Celama*. Madrid. Ollero & Ramos.

DÍEZ, Luis Mateo. (2010) *Orillas de la ficción*. Badajoz. Ediciones del Oeste.

DÍEZ, Luis Mateo. (2022) *Celama (un recuento)*. Ed. Ángeles Encinar. Madrid. Alfaguara.

DUNN, Maggie y Anne R. Morris. (1995) *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. New York. Twayne Publishers.

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

ENCINAR, Ángeles. (2022) «Compromiso literario con nuestro planeta». *Ínsula*, 910. 30-32.

ESQUIVIAS, Óscar. (2019) «El toque de obispo. Lectura de Óscar Esquivias». *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*. León. Eolas. 276-279.

FLYS JUNQUERA Carmen, J. M. Marrero Henríquez y J. Barella. (Eds) (2010). *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. Madrid/Frankfurt. Iberoamericana.

FRESSIA, A. y J. M. García Rey. (1976) «Maldición y exorcismo. Veintiuna preguntas a Armonía Somers». *Revista Sintaxis*, 2 (t.1).

G. NAVARRO, Hipólito. (2011) «Entrevista a Hipólito G. Navarro». Miguel Ángel Muñoz. *La familia del aire. Entrevistas con cuentistas*. Madrid. Páginas de Espuma.

GIDDENS, Anthony. (2006) *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Trad. Benito Herrero. Madrid. Cátedra.

GIORGI, Gabriel. (2014) *Formas Comunes, animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.

HARARI, Yuval Noah. (2016) *Homo Deus: Breve historia del mañana*. Madrid. Debate.

INGRAM, Forrest. (1971) *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*. The Hague/París. Mouton.

ÍNSULA. (2023) *Almanaque 2022*. 916.

LOVE, Glen. (2003) *Practical Ecocriticism: Literature, Biology and the Environment*. Charlottesville. University of Virginia Press.

MERINO, José María. (2021) *Noticias del Antropoceno*. Madrid. Alfaguara.

MESA, Sara. (2016) *El cultural*, 22 de enero. https://www.elespanol.com/el-cultural/20160122/sara-mesa-algun-escribo-realmente-dentro-cuento/96490508_0.html

MESA, Sara. (2022) *La familia*. Barcelona. Anagrama.

MITCHELL, W. J. T. (1994) *Picture Theory*. Chicago and London. University of Chicago Press.

MUÑOZ, Miguel Ángel. (2011) *La familia del aire. Entrevistas con cuentistas*. Madrid. Páginas de Espuma.

MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto. (2017) «José María Merino, abriendo el camino a lo fantástico». *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, ed. de Ángeles Encinar y Ana Casas. Madrid. Cátedra. 305-310.

OTXOA, Julia. (2017) «De la fábula y el enigma». *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, ed. de Ángeles Encinar y Ana Casas. Madrid. Cátedra. 311-317.

STARLING, Ashley. (2014) «Beware the House that Feels: The Impact of Sentient House Hauntings on Literary Families». *Digital Literature Review*, 1. 68-76.