

EL LECTOR AL OTRO LADO DEL ESPEJO. REFLEXIONES A PROPÓSITO DE *HORRORES COTIDIANOS* DE DAVID ROAS Y *LA RED CIEGA* DE CARLOS M. GUTIÉRREZ

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Cantabria

RESUMEN.

El artículo examina dos recientes colecciones de cuentos, escritas ambas por dos profesores de literatura. Tras indicar lo adecuado que resulta el cuento para la experimentación literaria en el momento actual, describe ambos libros y examina su característica fundamental, común a los dos: superar la libertad de interpretación propia del receptor, mediante una deliberada técnica de seleccionar el lector ideal que será aquel que puede desentrañar con éxito las múltiples referencias que en los cuentos hay. Para esa selección se cuenta con dos instrumentos básicos: las lecturas de los autores, su biografía lectora, que el receptor debe compartir (aunque ello no se indica) para comprender en su totalidad los textos, y el humor, un humor que selecciona a aquellos que tiene la misma visión irónica, crítica, de la propia literatura y de la vida, que el autor manifiesta. Al final, el autor busca a un lector como él, se busca a sí mismo.

PALABRAS CLAVE:

Cuento, Microcuento, Recepción, Humor, David Roas, *Horrores cotidianos*, Carlos M. Gutiérrez, *La red ciega*.

ABSTRACT:

The article examines two recent collections of stories, written both for two teachers of literature. After indicating the suitable thing that turns out to be the story for the literary experimentation in the current moment, it describes both books and examines his fundamental, common characteristic to the two: to overcome the freedom of own interpretation of the recipient, by means of a deliberate technology of to select the ideal reader who will be that one that can uncover successfully the multiple references that in the stories exist. For this selection one possesses two basic instruments: the readings of the authors, his reading biography, which the recipient must share (though it is not indicated) to understand in its entirety the texts, and the humor, a humor that selects those that there has the same ironic, critical vision, of the own literature and of the life, which the author demonstrates. Ultimately, the author looks for a reader as him, is looked to yes same.

KEY WORDS:

Short Story, Receipt, Humor, David Roas, *Horrores cotidianos*, Carlos M. Gutiérrez, *La red ciega*.

A modo de exordio

Desde que en la segunda mitad del siglo XIX, el género cuento adquiriera su definitiva mayoría de edad, se ha ido revelando como una de las fórmulas más flexibles de las que disponen los autores literarios para experimentar con temas, formas y técnicas. Quizás por eso, el género adquirió, a lo largo del siglo XX, una vertiginosa velocidad de crucero en su constante innovación y los años que llevamos del XXI no hacen sino confirmar esa multiforme presencia del cuento en todo tipo de propuestas literarias.

Además, en una prueba más de su flexible esqueleto, el cuento se ha adaptado con pasmosa facilidad a la red, como lo hizo a la prensa en el XIX; siempre capaz de aprovechar nuevas formas de difusión, sin más limitaciones que la propia forma a la que vampiriza tenga: cada vez está más claro que la capacidad del cuento de integrarse en lo nuevo no ha llegado aún, ni mucho menos, a su límite.

No es extraño, por tanto, que los autores utilicen este género sin leyes, formas ni reglas para aventurarse, probar y experimentar en las infinitas direcciones que el cuento permite. Y esa experimentación resulta aún más tentadora y atrayente en tanto en cuanto el autor del cuento sea, además, crítico literario o profesional de la crítica, de la enseñanza literaria y de la teoría.

No es aventurado decir que hoy en día cualquier tentativa de definición general en el ámbito literario (de lo que es literatura, de un género, de un subgénero, o de cualquier otra cosa) está de antemano condenada al fracaso. Pues en cuanto un crítico proponga una definición, del género cuento, pongamos por un acaso, inmediatamente un autor, que es también crítico, y quien sabe si el mismo crítico que hace la definición, se aplicará a crear un cuento que se escape a esa definición y sin embargo siga siendo un cuento. Nada hay más tentador para un autor experimentista que una barrera que romper, unos límites que superar, una imposibilidad que resolver, una prohibición que incumplir.

Estos creadores críticos, o críticos creadores, son, necesariamente lo son, plenamente conscientes de la existencia del receptor. Evidentemente esto, de alguna manera, siempre ha ocurrido; en todo tiempo y lugar el autor tenía presentes los lectores a los cuales se dirigía y para los que había modelado su obra: conocimiento intuitivo, lógico, empírico... Pero nuestros actuales cuentistas teóricos añaden a ese conocimiento cuasi genético, sin el cual el aspirante a creador nunca podría llegar a nada, una amplísima formación teórica y científica. Gruesas monografías, recopilaciones de estudios, artículos en revistas especializadas, les han hecho conocer a la perfección los lugares de indeterminación, los horizontes de expectativas, las deconstrucciones, y una nutrida lista de elementos similares, parecidos o contradictorios. Al comenzar a escribir sus relatos cuentan con el bagaje teórico del crítico

avezado y lo mismo pueden dejar al descubierto los elementos que aprovechará un futuro crítico de su obra, que ocultarlos o incluso falsearlos: juego de apariencias y juego de engaños. El elemento lúdico que nunca está ausente de la experimentación literaria.

Pero vuelvo por un momento al hecho inicial. No al inicio de este artículo, sino al inicio del acto de escribir un cuento. Lo que busca el autor de un relato, lo que busca todo creador, literario o no, es una comunicación. La obra literaria es un acto comunicativo; eso lo saben también estos críticos creadores, estos escritores teóricos literarios.

Y ese acto de comunicación exige un receptor. Receptor que es el que da vida a la obra literaria, el que la hace vivir cada vez que la lee, o que la relee. Sin receptor no hay cuento, no hay comunicación, no hay obra literaria ni obra artística. Sin receptor no hay nada. El hecho de comunicación, la obra literaria, pasa de ser residuo arqueológico, material de desecho u objeto inútil, a hecho vivo y activo en las manos, en los ojos, en la mente, del receptor.

E, inevitablemente, quizá no en todo, pero sí en parte, de alguna forma, en cierta manera, ello representa el fracaso del emisor. El autor pierde la obra en cuanto la ofrece al público; el receptor la utiliza, la descifra, la decodifica, o quizás la malutiliza, la decodifica erróneamente o la descifra de manera arbitraria. Puede hacerlo, pues ése es su derecho y eso marca el dominio del receptor. Dominio sobre el emisor y dominio sobre todo el hecho literario. El crítico certifica este hecho sin escándalo, de manera objetiva y científica, pero el creador se revuelve contra esa pérdida irremediable del fruto de su ingenio. Y estos críticos creadores, plenamente conscientes de esa derrota inevitable del autor, se revuelven aún con más fuerza

¿Cómo impedir este imperio del receptor? ¿Cómo conseguir que la obra literaria sea propiedad de su autor, cómo lograr que el hecho comunicativo se produzca, siempre, de la manera que el autor, que el emisor, había planteado? Seleccionando el receptor, dirigiéndolo a distancia, desechando los receptores sin preparación, sin entrenamiento, sin profundidad. La consciencia del hecho de la recepción lleva a los autores a intentar eliminar, lo más posible, todas las vías de ambigüedad comunicativa que su preparación teórica le hace descubrir en su texto, reducir, hacer desaparecer, si es posible, la incertidumbre, dirigir al lector hacia el fin deseado, mantener su propiedad sobre el mensaje que imaginaron y ejecutaron, impidiendo que pueda ser “deconstruido” (valga la barbaridad teórica) de manera errónea.

Pero este propósito no puede, no debe ser llevado adelante de manera unívoca, explícita, clara. Conscientes también estos críticos creadores de que el texto literario tiene múltiples lecturas y que debe ofrecer múltiples interpretaciones, so pena de quedar convertido en acta notarial, intentan seducir a su receptor ideal, imaginado o

supuesto en el momento de escribir el relato, con indicaciones, alertas y complicidades, estableciendo de alguna u otra manera la idea de que hay un lector ideal de esos cuentos y de que quienes sepan interpretar o analizar con corrección las pistas establecidas llegarán a ese nivel. El mensaje es sencillo: el autor busca a aquellos que pueden compartir con él sus ensoñaciones, los paisajes y figuras de sus mundos imaginarios, sus alegrías, humores y temores. El hecho comunicativo, que eso es la obra literaria, es, en estos casos, un mensaje lanzado a la busca de aquellos que puedan identificarse con el emisor: una llamada a la reunión de todos aquellos que compartan simpatías, antipatías, manías, obsesiones e ironías del autor. El autor busca a sus iguales.

Estas reflexiones nacen de la lectura de dos libros recientes en los que se alternan relatos y microrrelatos. Dos libros brillantes, originales, potentes, renovadores, atrayentes y sugerentes. Dos libros que tiene mucho en común y en los que sus dos creadores, críticos y cuentistas o cuentistas y críticos, se lanzan a la búsqueda de esos lectores ideales que ambicionan para comunicarse.

Horrores cotidianos

Horrores cotidianos de David Roas se publicó en 2007 en la editorial Menoscuarto de Palencia. Consta de treinta y cuatro relatos divididos en dos partes: “Rituales”¹ y “Sacrificios”². El primer grupo de cuentos (en el que como el segundo aparecen relatos y microrrelatos) presentan, o intentan presentar elementos de la vida cotidiana desde una perspectiva diferente y renovadora. El grupo de “Sacrificios” tiene en común la muerte, que aparece las más de las veces presentada de una forma humorística y satírica y en algunas ocasiones (es el caso de uno de los mejores relatos del libro, *Y por fin despertar*) con elementos de patetismo y ternura que hacen aflorar una veta del autor de estos cuentos, poco presente a lo largo de sus páginas, pero de espléndidos resultados cuando sale a la luz. Roas (Barcelona, 1965), Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, es profesor de estas disciplinas en

¹ Veintiún relatos: *La agonía del salmón*; *El rival*; *El condicional*; *La gruta del placer*; *Autoridad espectral*; *Alabama*; *El Hipocondrio*; *Los niños del Ferrol (Del diario personal del Dr. Meninges)*; *La culpa fue de Jack London*; *¿Cuánto cuesta un kilo de carne? (Aritmética aplicada)*; *Descensus ad inferos*; *Que tu pie izquierdo no sepa lo que hace el derecho*; *Mecánica y psicoanálisis (un futuro cercano)*; *Talento natural*; *El espíritu manta*; *La realidad está ahí fuera*; *Horrores cotidianos (la primera versión que escribió Augusto Monterroso)*; *¡Cortáme el nudo, gordiano!*; *¿El terror no tiene forma? (Variación sobre un cuento de Thomas Bailey Aldrich)*; *Homo crisis (cuento derridiano)*; *Tránsito*.

² Trece cuentos: *Y por fin despertar*; *Menos que cero*; *La última aventura*; *Blanca Navidad*; *Vive le grandeur!*; *Un hombre de principios*; *la conmoción de la máquina*; *Epistemología radical*; *Idiotéz y religión*; *Necrológica*; *Filosofía y malestar*; *El legado de Chomsky*; *Palabras*.

la Universidad Autónoma de Barcelona. Especialista en literatura fantástica, ha publicado diversos ensayos, antologías y artículos sobre dicho género, entre los que cabe destacar *Teorías de la fantástico* (2001), *Hoffmann en España* (2002) y *De la maravilla al horror. Los orígenes de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* (2006). Ha editado, en colaboración con Ana Casas, *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del Siglo XX* (2008). Es autor de un libro de microrrelatos, *Los dichos de un necio* (1996), la parodia de novela negra *Celuloide sangriento*, (1996), y de varios textos recogidos en la antología *Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera* (2005). También pueden destacarse las crónicas satíricas que publicó, con el título general de *Meditaciones de un arponero*, en la revista Quimera entre 2001 y 2006. En el 2010 ha publicado un nuevo libro de cuentos: *Distorsiones*.

De los treinta y cuatro cuentos del libro veinticuatro entran en la categoría de microrrelato, y dentro de esa categoría en una vertiente humorística, generalmente inclinada a la parodia de elementos culturales, literarios y lingüísticos y al humor negro. En los microrrelatos de Roas hay siempre un objetivo de la sátira, las más de las veces no expresado, a veces velado por referencias culturales que pueden ocultar en parte el motivo de esa visión irónica de la realidad cotidiana. En ese sentido, la segunda palabra del título el libro, tiene una indiscutible significación que no conviene perder de vista para apreciar el humorismo de las situaciones.

El resto de los relatos, más largos, más complejos y de mayor enjundia, responden a diversos orígenes. Es clara la presencia de los homenajes y referencias literarias; Lewis Carroll en *Y por fin descartar*³, los relatos de José María Merino sobre el profesor Souto en *Palabras*, Jack London en (evidentemente) *La culpa fue de Jack London*. Cinematográficas son las referencias de *Los niños del Ferrol*, una burlesca imitación de *Los niños del Brasil*, en la que Hitler y el Dr. Mengele son reemplazados, en una cómica y grotesca escena, por Franco y el Dr. Deodato Meninges, o de *La conmoción de la maquina*, de la infinita serie de filmes que nos cuentan las rebelión de las máquinas contra el ser humano, en la que la serie de *Terminator* no es sino un eslabón más. Más aventurado (aunque en mi opinión cierto) es encontrar una huella de *La mujer alta* de Alarcón en *Tránsito*, o percibir en el muy divertido relato de *El Hipocondrio*, el uso burlesco de las notas a pie de página, que ya utilizó con supremo acierto, Enrique Jardiel Poncela (autor que Roas conoce bien) en el prólogo de *¿Pero hubo alguna vez cien mil vírgenes?*⁴. Uno de los mejores relatos

³ Aunque, como luego se verá, hay muchas otras referencias en ese cuento, un texto de una admirable riqueza significativa.

⁴ En este punto, todos los aficionados a la ciencia ficción notarán el parecido que existe entre *El Hipocondrio* y un cuento clásico de Isaac Asimov: *Las propiedades endocrónicas de la tiotimolina resublimada*.

del libro *La agonía del salmón*, cínica y divertida crónica de la paternidad reciente, se compone sobre la base de la doble imagen final (salmones y seres humanos) a la que se dirige toda la narración, cerrando una metáfora de absoluta perfección.

La red ciega

La red ciega de Carlos M. Gutiérrez, se editó en 2008 en la Editorial Hipocampo, de Lima. Contiene veintiún relatos y microrrelatos⁵. Gutiérrez (Ameyugo, Burgos, 1965), es profesor de literatura española del Siglo de Oro en la Universidad de Cincinnati, USA. Anteriormente, ha sido profesor en las universidades de Valladolid (España), Estrasburgo (Francia) y Arizona State (USA). Ha publicado diversos ensayos, relatos, artículos y reseñas en revistas de España, Latinoamérica y los Estados Unidos. Es autor de la colección de relatos *Dejémonos de cuentos* (1994) y del estudio *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder* (2005).

Gutiérrez cultiva el microrrelato, aunque en la mayoría de los casos no llega a la brevedad extrema, a la nuclearización absoluta de la narración (si es que es narración) que Roas plantea más de una vez. En su libro cuentos y microcuentos se alternan, con una característica que, con la notable excepción de *La red ciega*, de *Y el tiempo pasó* y de *Nosotros*, de los que hablaremos más tarde, es fundamental en él: una lógica implacable del desarrollo argumental del relato que lleva al humorismo descarnado y absoluto, sin resquicio para otra visión que no sea la ridiculizadora. Visión valle inclanésca en muchos momentos, y no es por nada que Gutiérrez cita a Valle Inclán al principio de *Elogio del hijo de puta*, divertida sátira de las historias de protagonistas perseguidos por misteriosas sectas. *¿Pero, hubo alguna vez princesas azules?*⁶ se basa en un hábil uso de una metáfora ritualizada y casi inadvertida que de forma sardónica y sangrienta se da de bruces con la realidad. En este cuento y en otros varios del libro se advierte la habilidad con la que Gutiérrez usa el final de los relatos para poner de relieve el ridículo (*Diario de Pirro*), el cinismo (*La carretera*), el absurdo resultado de la aplicación de la lógica (*El recurso al método*), la lógica del absurdo (*Era su número*), o lo grotesco (*Dejémonos de cuentos*)

⁵ *Viento del sur; El recurso al método; Ha sido una locura; De cuando Dios nos aprieta; Diario de Pirro; Dejémonos de cuentos; Era (es) de justicia; Elogio del hijo de puta; El jardín de Sísifo; Palinfecto (Tocalo otra vez, Juanra); Nosotros; No volverás a Itaca; ¿Pero, hubo alguna vez princesas azules?; El cumpleaños; La red ciega; La letra y la sangre; La carretera (Los carredrones de la ladretera); Era su número; ¿Lo del 98, dice usted?; Y el tiempo pasó; Tenía que pasar.*

⁶ Título que hace pensar que también Gutiérrez ha frecuentado a Jardiel Poncela

Compañeros lectores

Estrictamente coetáneos ambos autores, profesionales de la enseñanza e investigación literaria, comparten algunos elementos en sus dos colecciones de cuentos. Y desde luego, los dos practican esa selección del lector ideal, esa búsqueda de un igual que sepa entender sus mensajes y el mundo que presentan a través de sus cuentos y microcuentos.

Y en esa identificación autor-lector el primer elemento es, necesariamente la experiencia de la lectura. Y no es aquí el concepto de metaliteratura, de literatura que habla sobre sí misma. No. Se trata de la construcción de una identidad personal basada en la lectura. Parafraseando uno de los dichos clásicos de la homeopatía, la presentación de estos dos autores (y entiéndase que aparecen en este estudio por sí mismos y como representación de otros muchos) a través de sus cuentos responde a la idea de “somos lo que leemos”. La lectura, la experiencia lectora, conforma la identidad personal de muchos, quizás de todos los que vivimos alrededor de la literatura en un grado tan importante, acaso más, que las propias experiencias vitales. Si en la literatura decimonónica, en la época de dominio del realismo, en los años de la gran novela y del gran cuento europeo, la narrativa podía considerarse como “trozos de vida”, experiencias vitales propias o ajenas llevadas al papel, en el momento actual, cada vez con más frecuencia la experiencia vital es experiencia de lectura. De este modo, la literatura, los cuentos en este caso, son “trozos de lecturas”, lecturas que en algún momento han formado parte de nuestras vidas, nos han hecho llorar, reír, alegrar, irritar; nos han repugnado, seducido o convulsionado y han dejado, para bien o para mal, con placer o con dolor, una huella en nuestro espíritu.

Por ello Carlos M. Gutiérrez, en el relato que da nombre a su compilación de narraciones, *La red ciega*, ofrece un retrato espiritual basado en sus lecturas, que presenta al lector, en un ejercicio que lleva al cuento hacia terrenos más propios de la lírica, ya que lo que en realidad hay aquí es un desnudar, a medias irónico, a medias desvergonzado, de un espíritu. Un mínimo argumento le sirve a Gutiérrez para desvelar esa identidad lectora: la entrada, en un sueño, en la cueva que guarda un Montesinos cazarro y gruñón y en donde encuentra los elementos básicos que conforman su biografía lectora, es decir su identidad de lector (que acaso pueda ser más real que la identidad física y curricular que antes he resumido). Valga como ejemplo una parte de lo que Gutiérrez encuentra en la cueva de Montesinos:

...los autómatas cósmicos de Joan Perucho; el sí-es-no-es del fonendoscopio auscultador de hombres de Shakespeare; un trozo de conciencia arrepentida de Lope, equipado con freno, acelerador y marcha atrás; las agujereadas e inmortalizadas suelas de los zapatos que Valle Inclán plantó ante las narices del objetivo de Alfonso; los *****

y los ***** de Sterne, tan admirablemente traducidos por Javier Marías; el pico de oro del Don Juan de Tirso (aunque, bueno, sí, o sea, también era buen mozo, por lo que parece; y de buena familia, además); la redención amorosa y siberiana de Raskolníkov; el encoñado lector de Schlink, que tenía derecho a roce; el rabo de cerdo del último Buendía; la proselitista vuelta pedestre a España -apedreamientos y azuzar de perros incluidos- de Jorgito Borrow; la gozosa sicalipsis goliardesca del Arcipreste; el escatológico y germánico deambular de Till Eulenspiegel; un cowboy forastero preguntando en el salón por el sheriff M. L. Estefanía mientras bebe, ostentadamente y como para provocar al personal, una zarzaparrilla; la rosa por la que contendieron Juan Ramón y Gertrude Stein; el ojo a la virulé, hipocritón y malqueriente, del dema-bobo de Sartre; la cara que se le quedó a Gregor Samsa “después de”; la pelvis, mitad mostrenca, mitad venal, de la Lozana Andaluza; el gusto por los conejitos de Lewis Carroll...

Me sirven estas palabras de Gutiérrez para poner de relieve el hecho que me lleva a hablar de lectura y no de literatura: el mestizaje cultural y vital que en la relación de lecturas se hace integrando en una misma lista a Cervantes y Quevedo, con Karl May y Marcial Lafuente Estefanía; a Zaratustra y a Guillermo Brown y permitiéndose una excursión al cine para sacar a relucir a Víctor Mature. Una experiencia desvergonzada, no precisamente extrauniversitaria, pues ambos autores pertenecen, como se ha visto, al mundo académico, sino ultrauniversitaria: omnívora, abigarrada, mestiza y variopinta. Tal es Gutiérrez, tales sus lectores y tales serán Roas y sus lectores. Pues Roas, aunque no en un solo cuento, disemina también sus referencias de lecturas, en este caso a través de muchos relatos, y no tiene inconveniente en poner, tal vez como provocación, tal vez como declaración de principios, como lemas iniciales de su colección de cuentos, dos frases firmadas respectivamente por Woody Allen y por Homer Simpson.

Tal vez, o sin tal vez, no es de ninguna manera casualidad que Don Quijote aparezca como personaje en los dos libros (*Viento del sur*, en *La red ciega*; *La última aventura*, en *Horrores cotidianos*), ni que ante ese personaje, y ante la experiencia lectora que significa, el sarcasmo y la irreverencia, tan presentes en ambos autores, desaparezca. De la misma manera no puede ser casualidad que en cada colección de cuentos haya un microrrelato con una referencia específica a Monterroso, parafraseándolo o completándolo. Roas en un cuento cuyo título es quizás más largo que el propio texto, *Horrores cotidianos (La primera versión que escribió Augusto Monterroso)*⁷; y Gutiérrez en *Era (es) de justicia*⁸. Y menos casual aún es que en

⁷ Cuando despertó, el cobrador de la luz todavía estaba allí.

ambos relatos, en ambos libros, en ambos autores, sea inexcusable el conocimiento previo de las obras de Monterroso que se aluden para entender la sustancia del microrrelato. Ni tampoco que esa exigencia se haga de una manera implícita, exigiendo al lector un conocimiento sin ningún tipo de excusa ni justificación, seleccionando al lector que tiene ese bagaje de lecturas previas.

El humor: club exclusivo

Tras la experiencia lectora compartida el otro gran instrumento de relación con el lector, de relación y de selección del mismo, es el humor. Un humor basado en claves no explicadas, que parte de presupuestos no expresos y que, siempre en ambos libros, exige un conocimiento previo por parte del lector de una serie de referencias culturales que el autor no explica, ni siquiera sugiere: exige al lector ese conocimiento como billete de entrada a su espacio.

Por lo que el lector que accede al humor que el autor propone a través de esas claves demuestra su calidad. Se convierte en un iniciado que cumple los requisitos que el autor pone, está introducido en el círculo, es “uno de los nuestros”. El humor planteado de esa manera invita al lector a identificarse con el autor, pues de esta manera el lector se sabe partícipe de un club restringido cuya llave es el conocimiento de los elementos culturales que el autor propone.

Gutiérrez y Roas usan de forma abundante, hábil y efectiva este tipo de humor. Los títulos son reveladores de las referencias que luego aparecen. El lector que se asoma a *El recurso al método* (Gutiérrez) o a *La culpa fue de Jack London* (Roas) advierte, durante la lectura de los relatos la carga de ironía que se esconde tras dos frases que hacen referencia a elementos de la cultura occidental que el autor pone encima de la mesa. Se trata, en ambos casos, de dos monólogos. En el cuento de Gutiérrez un actor que ha hecho del *verismo* la razón de ser de su arte, narra su masoquista vida que le lleva hacia un final implacablemente lógico y racional y manifiestamente absurdo en lo vital. En el de Roas, un perro ciudadano, egoísta y cínico cuenta, con su visión personal, la locura de un amo que le quiere hacer disfrutar de la vida salvaje, y su venganza contra él. Venganza que le lleva, como en el caso de Gutiérrez a un final implacablemente lógico, aunque el perruno protagonista permanezca hasta el final del relato absolutamente ignorante de la situación irreversible de adonde acaba llevándole la lógica de su actuación. De nuevo aparecen en ambos casos parangonables referencias de lecturas clásicas, en este caso de misterio y aventura. Si en el cuento de Roas, están en la presencia de la obra paradig-

⁸ Cuando el Gallo de los Huevos de Oro consideró suficiente el castigo infligido dejó de hacerse el muerto, se incorporó grácilmente, salió de la fábula de Monterroso y devolvió a aquella miriada de gallinas la respiración acelerada y el brillo en los ojos.

mática de London sobre la naturaleza, *La llamada de la selva*, en el de Gutiérrez son dos títulos no menos clásicos de Stevenson los que aparecen: *La isla del tesoro* y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. También en ambos casos el humor se basa en la ausencia, destructora para ellos, de sentido del humor y en la seriedad absoluta con la que ambos protagonistas cuentan sus historias mientras que el autor fuerza a que lo absurdo de la situación y el desarrollo de la lógica argumental les lleven a los protagonistas a un final a un tiempo lógico argumentalmente y desastroso personalmente (y valga que aplique este adverbio al perro del cuento de Roas), final en el que se marca una de las mayores diferencias, si no la mayor, entre ambos autores; mientras el implacable humorismo de Gutiérrez apura la lógica del absurdo hasta sus últimas consecuencias sin que haya un resquicio en el relato que lleve hacia la lástima o la compasión por el desgraciado protagonista, Roas, como ocurre en algún otro caso, deja asomar una nota patética al final del relato que aporta al cuento una dimensión enriquecedora y profunda: el cinismo, el desprecio hacia los humanos y la desconfianza de los mismos de los que hace gala el perro a lo largo de todo el monólogo, sólo tiene una excepción: el veterinario que, precisamente, es el agente de su final.

Sería largo añadir ejemplos a los ya expuestos sobre el tema del humor, pues en ambos casos es el constituyente fundamental de la mayor parte de los cuentos y recurso estético preferido por parte de los autores. Recurso y también escudo, puesto que el humor tiene, por parte del autor, en muchos casos, una fuerte carga de auto-protección.

En efecto, y tal como vengo diciendo, el autor, los autores de estos libros, y de otros que comparten estas características utilizan el humor como forma de comunicación diferencial, para seleccionar a aquellos lectores que entran a formar parte de su club. No de otra manera usa Roas, por ejemplo, su cita de Homer Simpson al principio de su libro: el lector que él busca debe ser capaz de admitir esta cita en pie de igualdad con la de un icono de la cultura moderna como Woody Allen, y ser igualmente capaz de admitir que un libro “serio”, de un autor “serio y universitario” puede llevar una cita de ese personaje, lo que, en su última instancia, auténtica y significativa, una burla hacia sí mismo, y hacia su obra y hacia toda la creación literaria. Roas, mediante esta cita demuestra su capacidad de burlarse de sí mismo, y exige al lector que sea también capaz de burlarse de sí mismo, de aventurarse en un libro que comienza de esa manera y ser capaz de llegar más allá del humor autoparódico que esa dedicatoria encierra. Cuando Gutiérrez cita entre sus referencias intelectuales y literarias a Marcial Lafuente Estefanía y a Víctor Mature se entrega en realidad al mismo ejercicio que Roas: una visión ácida y burlesca de uno mismo, que el lector debe compartir, reconocer que él también leyó a Estefanía y vio películas

de Víctor Mature⁹, que forman parte de esa cultura adquirida con los años y que ha dejado alguna huella en nosotros mismos y al mismo tiempo es capaz de reírse de la santidad de otras referencias (Quevedo, Cervantes, Lope) poniéndolas al lado de Estefanía. “No siga adelante quien se indigne ante esta mezcla de autoridades”. La prueba del humor para seleccionar a los lectores

Bajo la capa del humor

Sigamos adelante. Este humor de Roas y Gutiérrez, feroz e incisivo hasta la burla de uno mismo, intelectual, culto, es un humor de élite, un humor de una clase, de un grupo que se entiende a sí mismo como superior. Por esa conciencia de superioridad examina la vida a su alrededor y la juzga desde la altura como ridícula, absurda, risible, parodiable. No voy a insistir una vez más en el hecho de que se invita al lector a ascender hacia esa élite que ve la vida con una sonrisa amarga y cínica. Me interesa ahora otro elemento común a ambos autores en este concepto del humor, referidas a su otro plano, su personalidad puramente crítica, que tantas veces se transparenta a lo largo (más bien a lo corto, habría que decir) de sus cuentos. Ambos han trabajado, como críticos y estudiosos, con autores que han usado ese mismo tipo de humor, pleno de sentido de superioridad y de amargura vital, para describir el mundo en el que vivían; autores que bajo esa capa festiva, satírica, mordaz, auto-complaciente escondían un trasfondo de amargura, tristeza, depresión, angustia, hastío. Es el caso del humorista Enrique Jardiel Poncela, siempre triste, desencantado y amargo en sus páginas más personales¹⁰, de quien Roas ha recolectado su literatura aforística, en la que la amargura desencantada muchas veces asoma por debajo del humorismo. Es el caso del humorista Quevedo, en cuya vida y obra ha buceado Gutiérrez, descubriendo, como es inevitable, a cada paso esa existencia oscura y sufriente de la que dan prueba tantas páginas.

Y es que fuera de algún satánico protagonista de novelas o dramas ultrarrománticos empeñadas en ensalzar la soledad existencial del poeta y creador, no es posible mantener tanto tiempo esta idea de superioridad sobre todo y sobre todos que yace en el fondo de esa visión humorística que hemos descrito. Y desde luego, quien pudiera mantenerla, quien la sintiera sin doble fondo, sin utilizarla como disfraz o máscara, poca necesidad debería tener de comunicarse con un mundo al que despreciaría irremediabilmente y con el que no se sentiría identificado.

⁹ ¿Hay alguien mayor de cuarenta años, en este país, que se haya librado de ver por televisión *La túnica sagrada*, durante la Semana Santa?

¹⁰ Véase, por ejemplo, la desencantada y amarga visión del mundo del teatro, y de su propia familia, que da al contar la historia del fracaso de su obra de teatro, *El cadáver del Sr. García*

Recuerdo que por ahí hemos empezado estas reflexiones: unos libros que son mensajes que el autor no quiere dejar al albur de una mala interpretación, sino que quieren que sean bien entendidos. Voluntad de comunicación y voluntad por tanto de correcta, de clara, de acertada comunicación. Para ello se descubre la primera capa, la experiencia lectora; y después la segunda, la del humor. Humor que es tapadera de una sensibilidad que lo usa para defenderse, para protegerse, de una sensibilidad que en la mayor parte de los textos, en casi todos los cuentos se niega hasta el énfasis a sí misma, pero que está.

Difícil es para el autor retirar la protección, descubrir la tapadera, y presentar al lector esa desnuda sensibilidad, con el impudor del que hacen gala en tantas ocasiones los poetas líricos. Pero en este género amorfo, adaptable y cambiante que es el cuento ya hace mucho que un Baquero Goyanes advirtió la profunda relación que con la lírica había. Relación que no se ha desvanecido, sino que se ha revelado aún más claramente cuanto más experimental, más subjetivo, más innovador, se manifiesta el género del cuento.

En ese aspecto divergen los autores que estoy estudiando. Pues Gutiérrez ha edificado un cartesiano conjunto humorístico, en el que es difícil encontrar un atisbo de esa sensibilidad, que inevitablemente está presente en quien tiene entre sus referencias de lectura (confesadas) a “el pantano que se tragó a Valverde de Lucerna y que un día se nos tragará a todos”. Tan solo en *Nosotros*, muy apropiadamente comenzada con una cita de *El túnel* de Sábato se deja asomar esa fibra herida del corazón en las últimas líneas del relato, en las que el protagonista, nueva apariencia del desgraciado Juan Pablo Castel, se enfrenta a la revelación final de su doloroso fracaso vital en un día en el que una fotografía

ha vuelto a desatar el torbellino de recuerdos y remembranzas del que estaba logrando zafarme. Y todo porque refleja aquél cuadro; aquél icono en el que quedó cifrada mi vida. Un cuadro triádico que vuelve a congregarnos a los tres: a Cristina, quintaesenciada en su belleza turbadora, a Mateo Cuadrado, que en su maestría trazó, involuntariamente, los rasgos definitivos del mapa de mis recuerdos, y por fin a mí mismo, que sólo ahora empiezo a comprender la pesarosa soledad de espectador que me va a acompañar el resto de la vida.

Roas ha llegado más allá en ese necesario, obligado, impudor del autor lírico y del ser humano que pretende comunicar y comunicarse. Aunque no son muchos los relatos en los que ello ocurre, entre ellos emerge, de forma majestuosa, *Y por fin despertar*.

La presencia de Alicia, en el centro del relato, nos lleva de nuevo a las experiencias lectoras de las que hablamos al principio. Y con ella Lewis Carroll que no es

muy distinto de Jardiel Poncela, ni probablemente de Roas, en el hecho de velar bajo disfraces una concepción más sentimental y emocional de la vida, de la que su lógica, tantas veces humorística, parece aparentar. A lo que Roas añade, sin decirlo, pero presente a lo largo de la historia, el recuerdo innegable y constante de Augusto Pérez, marioneta de titiritero en el sueño de su creador, y del soñador soñado de *Las ruinas circulares* de Borges. Pero más allá de problemas existenciales y espirituales, como Unamuno, o de reflexiones filosóficas (al estilo de Borges), Roas acaba centrado en la patética figura de esa desgraciada prisionera, temerosa de su prisión y de su libertad, del sueño y del despertar, miserablemente aferrada a una existencia en la que no encuentra ninguna razón para seguir existiendo. Sin renunciar en ningún momento a esa presencia de las lecturas que es una de sus señas de identidad como autor, Roas consigue incorporar al tema del ser que se sabe soñado, creado, por un creador ajeno, distante, quizás indiferente, tal vez caprichoso, sin duda imperfecto (como le ocurría al desgraciado monstruo de Frankenstein, como les ocurría a los desgraciados replicantes de *Blade Runner*), un vibrante patetismo que hace que su desesperada protagonista nos transmita una emoción que va más allá de los juegos matemáticos de Carroll, los problemas gnoseológicos de Unamuno, y las construcciones intelectuales de Borges. Pasa a través de las visiones literarias de las referencias culturales, de las asociaciones inevitables de ideas para llegar a la presentación de esa angustiada espera de un ser desgraciado presa del miedo a su final, o quizás del deseo inconfesado de finalizar; ser desgraciado en que el autor, el lector puede (¿podemos?) reconocerse.

Alicia descubre entonces que va a morir. Nadie le ha explicado qué se siente cuando se está al borde irreversible de la muerte, pero no tiene dudas acerca de lo que va a suceder. Son ya muchos días sin comer. Mucho tiempo también sin dormir, acuciada por los dolores del hambre. Días atrás pensó de nuevo en escapar, en abandonar al rey. Intentó alejarse, pero ya era incapaz de dar un paso por sí sola (necesitaba apoyarse en los árboles, en los arbustos para poder caminar). Vencida, se acurrucó junto al último árbol que logró alcanzar en esa frustrada huida. Y ahí ha pasado los últimos días. Inmóvil. Contemplando al rey, sin fuerzas ya para odiarlo. Tratando de recordar —inútilmente— cuándo empezó aquella tortura.

De pronto, el incesante dolor de los últimos días desaparece. Una dulce somnolencia la invade. Y Alicia se abandona a ese breve placer, que sabe fugaz. Un instante después, muere. En ese mismo momento, el rey abre los ojos¹¹.

¹¹ Final, que, dando la vuelta a la interpretación no deja de plantear una duda angustiada. ¿Y si nuestro creador necesita que muramos para despertar?

El lector en el espejo

La presentación ante ese lector al que se ha seleccionado con las lecturas y con el humor llega aquí a su más íntima expresión. ¿Qué se busca? Quien sepa entender ese compuesto de vida y lecturas que es un volumen de cuentos, quien haya experimentado muchas emociones a través de la lectura y por ello puede captar otras nuevas, paladeando las delicadas diferencias que las nuevas interpretaciones de temas conocidos a través de la lectura ofrecen, quien comparte la diversión de los autores ante un mundo ridículo y absurdo, quien comprende, que al fondo de todo esto, todavía y a pesar de todo, late el corazón del niño que se compadece de Alicia, que no puede por menos de lamentar el desgraciado final del perro que odiaba a Jack London, que se sentía protagonista de una novela de Marcial Lafuente Estefanía, y que siempre quiso que Rick se marchara con Ilse en la última escena de *Casablanca*¹².

Y al final, el autor, ese autor que quiere defender su obra del receptor, en realidad se busca a sí mismo, un lector que sea su imagen, su reflejo: ese lector que hay al otro lado del espejo, que es como el autor, que es, quizás, el propio autor.

¹² Y Gutiérrez, en *Y el tiempo pasó*, se otorga así mismo la satisfacción de ese deseo.