Escribir en presente. Octavio Paz y la narrativa breve en la postmodernidad

Écrire au présent. Octavio Paz et le récit bref post-moderne

Write in present times. Octavio Paz and the post-modern short story

Rosa Fernández Urtasun

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/6805>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.6805

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 10 diciembre 2018

Paginación: 529-544

ISBN: 979-10-300-0337-6

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Rosa Fernández Urtasun, «Escribir en presente. Octavio Paz y la narrativa breve en la postmodernidad», *Bulletin hispanique* [En línea], 120-2 | 2018, Publicado el 02 enero 2022, consultado el 08 enero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/6805> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.6805>

Escribir en presente. Octavio Paz y la narrativa breve en la postmodernidad

ROSA FERNÁNDEZ URTASUN
Universidad de Navarra

Écrire au présent. Octavio Paz et le récit bref post-moderne

Octavio Paz avait signalé, dans *Les Enfants du limon*, que le virage en direction du présent était un élément clé de la post-modernité. À travers l'analyse d'une série de contes espagnols contemporains, cette étude traite de la manière dont cet aspect a été développé par la littérature.

Mots-clés: contes espagnols contemporains, postmodernité, présent, Octavio Paz.

Octavio Paz ya señaló en *Los hijos del limo* el giro hacia el presente como una pieza clave de la postmodernidad. Se estudia aquí cómo se ha desarrollado este aspecto en la literatura a través del análisis de una serie de relatos breves españoles contemporáneos.

Palabras clave: Cuento español contemporáneo, postmodernismo, tiempo presente, Octavio Paz.

Write in present times. Octavio Paz and the post-modern short story

In “*The Children of Silt*”, the shift to the present had already been identified by Octavio Paz as a key element of postmodernism. We study here how this aspect has been developed in literature, through the analysis of a series of contemporary Spanish short stories.

Keywords: Contemporary Spanish short-stories, postmodernism, present, Octavio Paz.

Sin duda dentro de la obra completa de Octavio Paz el ensayo ocupa un lugar principal, probablemente tan importante como la poesía. Aunque no sean comparables en términos de cantidad, el hecho de que en sus obras completas siete volúmenes estén dedicados a sus reflexiones (y uno a la poesía) nos dice mucho de la importancia que tuvo para él la meditación intelectual sobre el mundo en el que estaba viviendo. Dentro de esta producción, quiero detenerme en un aspecto de la tesis que propuso a los académicos de Harvard al ser invitado a impartir las *Norton Lectures* del curso 1971-72. Es más que probable que el contexto del prestigioso ámbito académico le llevara a ponderar bien, en la madurez de su producción, unas conferencias que quedarían de modo especial como su legado.

Las lecciones, que fueron publicadas con el título de *Los hijos del limo* en 1974, comienzan con una escueta declaración: «el tema de este libro es la tradición moderna de la poesía» (17). La propuesta novedosa de Paz consiste en afirmar que esta tradición es, como indica el título del primer capítulo, la tradición de la ruptura. A partir de ahí desarrolla la explicación de este oxímoron, a través de temas tan interesantes como la evolución de las formas, la percepción del cuerpo, la ética protestante, la política marxista, el papel de la imaginación o la crítica del sujeto. En el modo de comprender cada una de estas realidades influye radicalmente, explica Paz, un concepto nuclear que abre y cierra este ensayo: la noción de tiempo y su evolución desde el comienzo de la modernidad. Considera que en el momento en el que habla se está dando un nuevo giro que afecta a la conciencia histórica, y que este cambio es tan radical que implica el paso a una época diferente. Lo afirma a través de una expresión que matiza la que por entonces había hecho famoso a Danto: «No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la *idea de arte moderno*» (Paz 211). Sin llamarlo así, está sugiriendo que el fin de la modernidad está en esos momentos dando paso a lo que hoy llamamos postmodernidad.

EL TIEMPO PRESENTE EN LA POSTMODERNIDAD

Este giro temporal consiste, según afirma el ensayista, en que la conciencia histórica está siendo sustituida por la noción de presente como único eje temporal. Esta evolución tiene, como veremos, múltiples implicaciones literarias, y por ello me parece necesario detenerme en la explicación a través de la cual desarrolla el proceso de este cambio. Me interesa subrayar asimismo su carácter casi visionario, ya que no es fácil percibir con claridad cambios tan radicales, señalando además sus nociones fundamentales, en el mismo momento en el que están ocurriendo. Para ello mostraré sucintamente cómo en fecha tan temprana estaba ya apuntando aspectos que más adelante afirmarían importantes teóricos de la postmodernidad.

El Nobel mexicano dedica los dos primeros capítulos de *Los hijos del limo* a desarrollar cómo «nuestra idea del tiempo es el resultado de una operación crítica: la destrucción de la eternidad cristiana fue seguida por la secularización

de sus valores y su trasposición a otra categoría temporal. La edad moderna comienza con la insurrección del futuro» (212). Se trata de una larga e interesante explicación que comienza mostrando que en las primeras culturas, el arquetipo temporal es el pasado, un pasado que podríamos llamar mítico, «más allá de todos los pasados, en el origen del origen» (27). A él remiten los ritos y los relatos. Es un tiempo con carácter circular, cerrado sobre sí mismo, que acepta las variaciones pero impide el cambio.

La aparición del cristianismo supuso una fuerte ruptura con respecto a este paradigma: «el centro de gravedad de la historia cambió: el tiempo circular de los paganos era infinito e impersonal, el tiempo cristiano fue finito y personal» (33). Subraya este credo la singularidad de los hechos y de las personas, en especial de Cristo, rompiendo así el recurrir cíclico del tiempo. Es el comienzo de la conciencia histórica, y con ella de los relatos que cuentan la historia siguiendo un argumento lineal. También otros autores han llamado la atención sobre este punto de inflexión. Jameson, por ejemplo, al insistir en la necesidad de tener claro el concepto de modernidad para comprender la ruptura que supuso la postmodernidad, desarrolla una tesis muy similar a la de *Los hijos del limo* (treinta años más tarde), constatando cómo el cristianismo «representa una línea divisora fundamental entre una cultura en lo sucesivo clásica y un presente cuya tarea histórica consiste en reinventarla. Lo crucial en la atribución al término 'moderno' del significado específico que se ha transmitido hasta nuestros días es esa ruptura» (*Una modernidad*, 25).

El giro que supone el cristianismo tiene una consecuencia directa en la configuración de la cultura moderna: liga de manera definitiva el tiempo presente a la idea de salvación personal, lo que a su vez produce «un cambio esencial: el protagonista del drama cósmico ya no fue el mundo, sino el hombre» (Paz, 31). El individuo libre deberá tratar de comprender aquello que cree. Y en el intento frustrado de abarcar sus creencias de manera lógica estará el origen de la modernidad. Tras el renacimiento y la eclosión de los movimientos de tendencia protestante, en un giro copernicano, la comprensión subjetiva comienza a preceder a la fe, la razón se hace soberana y la verosimilitud vence al misterio.

Esta comprensión subjetiva es en un primer lugar absoluta, pero en seguida queda ligada a la conciencia histórica. En «El sujeto y el poder», Foucault señala este paso aludiendo a un escrito menor de Kant de 1784, titulado *Was heisst Aufklärung?*, un artículo en el que se pregunta quiénes somos *como ilustrados*, como testigos del siglo de las luces, por tanto como seres históricos.

Compárese esto con la pregunta cartesiana: ¿Quién soy yo? ¿Yo, como sujeto único, pero universal y ahistórico? ¿Yo, para Descartes, es cualquiera, en cualquier parte, en cualquier momento?

Pero Kant pregunta algo distinto: ¿quiénes somos, en este momento preciso de la historia? La pregunta de Kant aparece como un análisis tanto de nosotros mismos como de nuestro presente. (10)

Este modo de preguntarse por el yo como histórico (o por el arte, la literatura, como algo no ligado a nociones universales como la belleza sino a creaciones concretas o criterios cambiantes) es fundamental en adelante; así se ve, por ejemplo, en Hegel o Nietzsche. Dando un paso adelante que lo confirma como autor postmoderno, el propio Foucault concluye que tal vez el más importante de los problemas filosóficos sea el «del presente, de lo que somos en este preciso momento» (11).

La tensión entre lo absoluto y lo histórico tiene un equivalente en la escisión que se produce entre el auge del cientificismo y la desilusión romántica. Durante la ilustración surge la convicción de que la razón lógica puede ofrecer una base segura de conocimiento. Sin embargo, pronto muestra su debilidad, y el romanticismo destaca su condición de herramienta limitada y falible. De ahí que a partir de ese momento el principio rector sea la discusión, el método abierto, la sucesión, la alteridad. En efecto, «el principio que funda a nuestro tiempo no es una verdad eterna sino la verdad del cambio» (50). La modernidad es, por tanto, «el tiempo de la escisión y de la negación de sí mismo, el tiempo de la crítica» (210). Una crítica que quiere negar el tiempo lineal de la modernidad (211) y un proceso que ha hecho de los movimientos artísticos modernos una negación sucesiva de las corrientes culturales que los precedían.

En este proceso, durante la edad moderna los valores de la eternidad cristiana se secularizan y se trasladan hacia la categoría temporal del futuro, «un tiempo que no es» (55). Desde el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, la idealización del futuro tuvo como consecuencia el sucesivo desarrollo de propuestas utópicas, tanto en el mundo del arte como, mucho más llamativamente, en el ámbito político. En el primero, hubo vanguardias que adoptaron nombres tan significativos como futurismo o ultraísmo. En el segundo, son de sobra conocidos los paraísos soñados por el liberalismo, el marxismo o el cientificismo. El propio Paz fue testigo de cómo, a pesar de haber sido saludadas con entusiasmo, estas utopías pronto demostraron, una detrás de otra, la inconsistencia de la concepción de la historia como proceso lineal progresivo (212). Durante el siglo XX, el fracaso de las propuestas de futuro trajo consigo violentos ataques a la razón y una extensión del dolor y el sufrimiento que ninguna otra época había contemplado. En 1974 Paz consideraba que «los hombres empiezan a ver con terror el porvenir» (213).

Percebe por eso el escritor que en el momento de pronunciar sus conferencias se está dando la transición hacia una nueva era de la historia que él llama «sociedad postindustrial», una nueva época que se conoce hoy con el nombre de «postmodernismo»¹. Para Paz, lo que singulariza este nuevo momento es el rechazo del pasado como modelo, la indiferencia ante el futuro y el

1. Paz toma el término del libro de Daniel Bell *The Coming of Post-Industrial Society* (New York, Basic Books, 1973). Sin embargo, el término que triunfó fue el de «postmodernismo», que se ha generalizado en todos los ámbitos culturales (Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971 o Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, París, Minuit, 1979).

acento absoluto sobre el momento presente, que asume en sí todo el proceso temporal: «la relación entre los tres tiempos ha cambiado, pero este cambio no implica la desaparición del pasado o la del futuro. Al contrario, cobran mayor realidad: ambos se vuelven dimensiones del presente, ambos son presencias y están *presentes* en el ahora» (221). Hassan lo explica de manera muy similar al afirmar que tenemos hoy «un concepto diferente de la tradición, uno en el que la continuidad y la discontinuidad, la alta y la baja cultura, se mezclan no para imitar, sino para expandir el pasado en el presente» (7). También Jameson llega a conclusiones parecidas:

Llamo a esto el fin de la temporalidad, la reducción al cuerpo y al presente. Lo que se persigue es la intensidad del presente, el antes y el después tienden a desaparecer. Y claramente esto es algo que también pasa con nuestro sentido de la historia: [...] resulta evidente que la desaparición del pasado conlleva también, a la larga, la desaparición del futuro. (*El postmodernismo*, 34)

Esta insistencia en el presente va a reflejarse, lógicamente, en el modo de concebir la obra de arte. Desde el romanticismo la poesía moderna había hecho una crítica al sujeto que lleva a la destrucción de la noción burguesa de autor. Ahora, «la crítica del objeto prepara la resurrección de la obra del arte no como una cosa que se posee, sino como una presencia que se contempla» (223). La obra se muestra como mediación que revive cada vez que un espectador se acerca a ella, anulando de este modo la distancia temporal entre el momento de la escritura y la lectura: «cada lectura es una experiencia fechada que niega a la historia con el texto y que a través de esa negación se inserta de nuevo en la historia. [...] La lectura es una repetición —una variación creadora— del acto original: la composición del poema» (226-7). De este modo, la intersección de los tiempos converge siempre en el presente: «leer un texto poético es resucitarlo, *re-producirlo*. Esa re-producción se despliega en la historia, pero se abre hacia un presente que es la abolición de la historia» (227). Paz asume que ahí se esconde la radicalidad del cambio de época artística que está viviendo, y preconiza que en esa dirección se moverá la literatura en adelante².

Tratando de comprender el postmodernismo desde un punto de vista epistemológico, también Lyotard insiste en esta condición de presente del texto literario, que le fue propia durante mucho tiempo pero que de algún modo había sido olvidada. Al hablar de los relatos de las primeras culturas, defiende que

una colectividad que hace del relato la forma-clave de la competencia no tiene necesidad, en contra de lo que se pudiera esperar, de apoyarse en su pasado. Encuentra la materia de su lazo social, no sólo en la significación de los relatos que cuenta, sino también en el acto de contarlos. [...] Es el acto presente el que cada vez despliega la temporalidad efímera que se extiende entre el *He oído decir* y el *Vais a oír*. (49)

2. Estas afirmaciones reflejan una gran sensibilidad hacia fenómenos artísticos difíciles de apreciar en esos años (y que de hecho eran rechazados por gran parte de los críticos) como los experimentos del grupo Fluxus, los *happening*, las *performances* y las instalaciones, que han cambiado radicalmente el panorama del arte desde los años 70 hasta hoy.

Señala Lyotard que este modo de transmitir la cultura conformó durante siglos la manera de mirar el mundo. Explica también que, tras el fracaso del saber científico que rechazó la ficción como un divertimento ingenuo, se vuelve a reconocer su legitimidad y veracidad.

LAS REBELIONES Y LOS RELATOS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS

En la última parte de *Los hijos del limo*, Octavio Paz estudia los motivos que han llevado a la cultura contemporánea a focalizar toda su atención en el tiempo presente. En el momento en el que él se encuentra, al final del proceso histórico que ha desarrollado, considera que es especialmente significativo el afán de insurgencia que reflejan las rebeliones de los años 60. Es la reflexión sobre todo lo que ha explicado lo que le lleva a utilizar precisamente esa palabra: «cualquiera que sea el valor de las lucubraciones sobre la sociedad postindustrial, lo cierto es que las rebeliones en los países adelantados, aunque sean justas y apasionadas negaciones del actual estado de cosas, no presentan programas sobre la organización de la sociedad futura. Por eso las llamo rebeliones y no revoluciones» (216). Las rebeliones son un claro ejemplo de insatisfacción volcada en el presente. Exigen respuestas inmediatas y no están dispuestas a confiar en el largo plazo. Paz se estaba refiriendo de manera concreta a lo que sucedía entonces (y sigue sucediendo) con los levantamientos que se producían en tres ámbitos diferentes de la sociedad: las revueltas estudiantiles de los jóvenes, las de las minorías étnicas y culturales, y las relacionadas con los movimientos nacionalistas y antiimperialistas. Este tipo de insurrecciones sociales que se produjeron alrededor de lo que hoy conocemos como mayo del 68 se han mantenido, con características diferentes, hasta nuestros días: es evidente su continuidad en la primavera árabe, el 15M, Occupy Wall Street o los movimientos LGBT³.

En este apartado, presento un desarrollo de la explicación que da Octavio Paz sobre estas rebeliones, al tiempo que presento cómo aparecen en la literatura contemporánea. El análisis que hace el escritor mexicano es de tipo sociológico y alcanza niveles filosóficos, pero tiene como horizonte la literatura. Cuando analiza determinadas posiciones políticas o económicas ve en ellas expresiones

3. La prolongación de las rebeliones de los años 60 en épocas posteriores ya la comentaron Guattari y Deleuze en un breve pero muy citado escrito: «Mai 68 n'a pas eu lieu» (*Les Nouvelles Littéraires*, 3-9 mai [1984]: 75-76). Esta relación también se ha establecido con respecto a otros movimientos más contemporáneos en obras como, por ejemplo, *Immigrants and Intellectuals. May '68 and the Rise of Anti-Racism in France*, de Daniel A. Gordon (Pontypool, Merlin Press, 2012); *Libération des femmes, quarante ans de mouvement*, de Françoise Picq (Brest, Éditions-dialogues, 2011); *Occupy Nation: The Roots, the Spirit, and the Promise of Occupy Wall Street*, de Todd Gitlin (New York, HarperCollins, 2012) o "Writing on the Wall: 1968 as Event and Representation" de Julian Bourg (en *Scripting Revolution: A Historical Approach to the Comparative Study of Revolutions*, Keith Michael Baker y Dan Edelstein eds, Stanford [CA], Stanford UP, 2015: 287-306).

de corrientes de pensamiento profundas, pero tiene también presente que este pensamiento se manifiesta en las diversas expresiones artísticas y muy especialmente en la escritura. Los postulados que plantea al principio de la década de los 70 eran compartidos entonces por la minoría que estaba en vanguardia. Sin embargo, hoy se han convertido en un modo de pensar común. La conciencia histórica ha dejado de tal modo paso al presente que ha cambiado no solo la temática de muchas narraciones sino también el modo de articularlas, tanto en lo que se refiere al narrador como al tono o la estructura.

Para ejemplificar este cambio he querido servirme de relatos breves españoles de los últimos años. La elección del género se ha debido principalmente a tres razones. La primera de ellas es que por su carácter breve y fragmentario el cuento resulta especialmente apropiado para narrar la postmodernidad y poner en juego sus diversos acentos y experimentos formales (Encinar 18-27). Quizá por eso ha alcanzado en las últimas décadas una calidad que merece una atención mayor que la que habitualmente se le presta. La segunda, que por su longitud permite la revisión de un amplio número de obras, y por tanto de autores y temas, lo cual permite cubrir un dilatado espectro ideológico y social. Por último, se trata de un género en el que es fácil encontrar un mayor compromiso: como apunta Fernando Valls, los cuentistas contemporáneos, conscientes del peso que tiene hoy la historia en crisis que estamos viviendo, «aspiran a escribir narraciones que, aunque no alcancen a cambiar la realidad, al menos la pongan en entredicho y, de paso, inquieten y conmuevan (...) llegando a transformar, en la medida de lo posible, la experiencia del lector» (133). Me parece, por tanto, un corpus adecuado para estudiar cómo aparecen las distintas rebeliones a las que hace alusión Paz y analizar si han dejado, y cómo, su huella en la literatura contemporánea.

Movimientos nacionalistas y antiglobalización

Paz considera los movimientos nacionalistas y antiimperialistas (que hoy han dado paso a los grupos antiglobalización) como «expresión de particularismos humillados durante el periodo de expansión de Occidente» (218), y muy especialmente por el modelo capitalista, que trató a los hombres como máquinas (216). El vuelco hacia el presente lleva en la actualidad a que las sociedades reclamen espacios propios en los que desarrollar sus idiosincrasias particulares, desconfiando de las promesas que les puedan hacer quienes están asentados en el poder. Entrados en el siglo XXI, esa preocupación se ha trasladado a los movimientos sociales populares que, en palabras de Castells, tienen como rasgo común que «han generado su propia forma de tiempo: el *tiempo atemporal*» (213). Quienes participan en ellos viven al día, radicados en el presente, aunque sus proyectos hagan referencia a sus esperanzas, al horizonte de posibilidades de nuevas formas de vida y sociedad que pueden surgir de sus propuestas. De ahí que Castells lo defina como un tiempo «híbrido entre el ahora y el ahora de larga duración» (214).

Esa sensación de que la acción no admite más demora hace que los cuentos (escasos) que tratan este tema se escriban por lo general en presente. Son relatos que denuncian lo que está sucediendo ahora mismo y que buscan interactuar con el lector para alertarlo. Los medios, como es lógico, son muy diversos.

David Roas, por ejemplo, plantea en «Das Kapital» (en Encinar, 445-448) la injusticia del sistema capitalista caricaturizando la diferencia que supone viajar en avión en asientos de clase turista o de primera. El título del relato, en alemán, nos sitúa en un contexto de alta cultura y busca señalar el contraste entre el sistema burgués en el que se mueve el protagonista y un texto revolucionario emblemático. Pero también crear un juego irónico con la cita que encabeza el relato, una divertida frase de Groucho Marx: «¡Hay tantas cosas en la vida más importantes que el dinero! ¡Pero cuestan tanto!» De este modo, el autor señala desde el primer momento que el tono de su reivindicación no va a ser trágico sino humorístico.

La acción transcurre en Suiza, uno de los grandes paraísos fiscales europeos. El protagonista, tras quedarse en un primer momento sin plaza en el avión, acaba recibiendo un asiento en primera. El tono irónico se mantiene, pero una vez que el avión despegue, será la hipérbole el recurso que sirva para trasladar al lector del contexto realista del que partía (el tradicional de los textos de denuncia) hacia el reino de lo fantástico propio de Roas. Mientras en primera clase «el avión despegue cómoda, limpiamente» y «en pocos minutos se estabiliza», en segunda

los viajeros se agitan salvajemente agarrados a los apoyabrazos de los asientos, algunos rezan, otros gritan, los miembros de la tripulación, sentados al final del avión, no pueden reprimir su pánico... Las fuertes sacudidas abren algunos de los compartimientos y caen maletas, objetos, prendas de ropa, sobre los aterrorizados viajeros. (447)

El narrador repite el experimento abriendo la cortinilla que separa la primera de la segunda clase y comprueba que el contraste es aún más espeluznante. Ante lo cual concluye: «arrellanado en mi asiento de suave cuero gris, me dejo embriagar por el sabor de la malta y finjo que pienso en la revolución» (448).

Explica Paz en *Los hijos del limo* que la ironía «es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible; [...] pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia» (111). Este cuento, sin embargo, a pesar de su tono, está narrado en presente. Hay, sin duda, en *Das Kapital*, desde su título, una revisión de esas revoluciones pasadas que prometían futuros felices, pero la ironía aquí no tiene carácter histórico. Apunta más bien a la distancia interna que se da entre la percepción de la realidad que tiene el protagonista y su reacción (más bien su falta de reacción) ante ella. Si «la ironía es un proceso capaz de desestabilizar cualquier intento de ver el mundo desde una sola perspectiva» (De Weese, 41), en este caso lo que se produce es una separación de la circunstancia histórica para reducir el mundo a la interioridad del sujeto (con el que el lector se identifica). El hombre que en la época moderna se convierte en el centro del drama cósmico ya no quiere actuar. Se queda en el centro y deja de lado el cosmos.

También el elemento fantástico del relato tiene como fin la distorsión: «sustituye la familiaridad por lo extraño, [...] subvierte los códigos que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad» (Roas, 14). La ironía y lo fantástico se potencian mutuamente (Roas, 173-174), en este caso con el fin de insistir en lo absurdo de muchas de las estructuras en las que vivimos y mostrar nuestra pasividad ante ellas (Lozano, 186).

Hay, por último, en la frase final una alusión al presente del placer que me parece importante señalar. En el ámbito existencial, el placer (y su correspondiente, el dolor físico) es la sensación que más capacidad tiene de anular las coordenadas temporales. La justificación de la inacción por el placer subjetivo, en una conclusión propia del tiempo en el que vivimos, supone rechazar todo tipo de consideraciones intelectuales (propias de las ironías revolucionarias) para anclar el cuento en un presente absoluto.

Más experimental desde el punto de vista formal es «Caprichos», de Javier Sáez de Ibarra (en Encinar, 451-455). Se trata de un relato compuesto por veintiún entradas numeradas. Cada una de ellas consta de cinco o seis líneas descriptivas y un subtítulo escrito en cursiva para diferenciar su voz de la anterior.

El «cuento» está dedicado a «El Roto», un humorista gráfico español cuyos dibujos, de estética dura, tienen un alto contenido de compromiso y crítica social. El título hace referencia a la famosa serie de grabados de Goya, también impregnados de sátira de costumbres.

Quise imitar en un cuento los caprichos de Goya, para ello describo con brevedad una imagen y pongo un subtítulo que alude a ella y a su posible significado. La actitud crítica de Goya la encuentro también en el genial viñetista Andrés Rábago, El Roto, que retrata nuestro mundo en sus dibujos. El contenido de esas narraciones-viñetas mías es también el eco de muchas noticias que nos trae el injusto e injustificable sistema económico y político bajo el que vivimos. (Saez de Ibarra, en *El librepensador*)

Cada uno de los fragmentos de Sáez de Ibarra está protagonizado por personajes anónimos que representan diferentes conflictos actuales: dos soldados, una patera de inmigrantes, la frontera de México con EEUU... En ese contexto reivindicativo encontramos también alusiones a actitudes de la vida «burguesa»:

11. La puerta de un gran almacén violentamente abierta por la que entra corriendo el primero, un chico seguido por una manada igualmente eufórica de clientes. Los de seguridad se apartan a ambos lados. *¿Quién los persigue?* (453)

Asimismo hay censuras al mundo literario, periodístico, político... En algunos casos, como el transcrito aquí, el autor recoge imágenes fácilmente reconocibles. En otros fragmentos los referentes no se identifican con tanta claridad, pero sí se comprende hacia dónde va orientada la crítica.

De nuevo, todos estos textos están contados en presente. Como en el relato anterior, no importan las razones por las cuales hemos llegado a las situaciones que se denuncian, sus causas históricas, políticas o económicas. Tampoco se

plantean posibles soluciones. No se trata de comprender el por qué sino de asumir el presente como único momento de diálogo con el contexto social en el que nos encontramos.

Esta actitud encuentra una expresión formal especialmente adecuada en la fragmentación. Este recurso subraya la inutilidad de tratar de recurrir al pasado o al futuro, de tratar de urdir un relato coherente que justifique la situación. Refleja asimismo esa característica del instante que es la discontinuidad, el «tiempo disperso y no sucesivo», como lo describe Paz (170). El autor ha insistido en diferentes entrevistas en la importancia de la forma en su obra, también en este cuento: «Mis relatos nacen de una idea o, mejor, una pregunta. [...] En algún caso, pocas veces, y sobre todo en este libro, la forma ha sido la inspiradora: ¿cómo contar una historia al estilo de los caprichos de Goya?» (Saez de Ibarra, en *Literaturas.com*).

El autor busca así un impacto directo y emotivo, plástico. En este caso, se propone también establecer una relación con el formato de las noticias. En efecto, la representación textual con párrafos inconexos recuerda inevitablemente al modo de transmisión de información al que nos han acostumbrado las nuevas tecnologías: titulares, twitters, noticias rápidas, imágenes... Aunque la voluntad del autor es que lleven a la reflexión, la enunciación escueta, al igual que sucede en los medios actuales de comunicación social, lleva a una rapidez de lectura que puede anular la capacidad de reacción del lector.

Minorías étnicas y culturales

El segundo conjunto de grupos sociales que Paz destaca en su estudio es el de las minorías étnicas y culturales. Ya no se trata «de la edificación de la ciudad futura sino de la emergencia, dentro de la sociedad contemporánea, de grupos que buscan su identidad o que pelean por su reconocimiento» (217). Su opción por el presente está en querer que su voz sea oída sin esperar a conformarse como grupos de poder (aunque, con el paso del tiempo, consigan este objetivo). Además, si las grandes utopías del siglo XX habían propuesto ideales de unificación (fin de las clases en el marxismo, la raza perfecta en el nazismo), el acento en el presente lleva a poner en primer término lo particular y diferencial: el individuo concreto del hoy frente a la masa anónima del mañana.

Esta cualidad queda reflejada, en los cuentos que tratan estos temas, en el punto de vista que asume el narrador frente a ellos. Aquí la actitud crítica tampoco es reivindicativa. El empeño mayor es mostrar la complejidad de la realidad.

El «Cuento indio (pero real)» de Federico Fuertes Guzmán (en Valls ed., 146-147) es un ejemplo singular a este respecto. Está escrito no ya en presente sino en infinitivo, imitado el modo de hablar de los pueblos primitivos. En España suele identificarse este lenguaje con los doblajes de los *western*, las películas «de indios y vaqueros». Y esa es la asociación que surge de manera espontánea al leer el título del cuento.

El relato, muy breve, narra la historia de un matrimonio, con hijos, en el que tanto el marido como la mujer cambian de sexo y se juntan con una nueva pareja. Al final, deciden darse una segunda oportunidad por los niños y vuelven a vivir juntos.

Tanto la eficacia del cuento como su efecto humorístico están sin duda en el lenguaje. Fuertes utiliza un léxico y una gramática tópicamente primitivos (la primera línea es «Hombre casar con Mujer») que dan inmediatamente al tema un carácter universal, más relacionado con la naturaleza humana que con cuestiones de aceptación social.

Bauman señala que la actual apertura hacia los cambios en el cuerpo es una consecuencia de la concepción moderna del hombre como un ser abierto, modelable (83-85), y de la tendencia constante al cambio y a la modernización de la que con tanto acierto habla Paz. En «Cuento indio» esta apertura alcanza su máxima amplitud al eliminar las determinaciones temporales: el uso del infinitivo precisamente manifiesta la falta de matices frente al desarrollo de la conjugación, que fijaría el momento preciso en el que la identidad se cristaliza.

La contextualización del relato y el avance del argumento se consiguen con alusiones simples y muy bien traídas: una vez que marido y mujer se marchan de casa, «Niños ir a vivir con Junta de Andalucía» (146). Cuando después de un tiempo se encuentran por casualidad se transcribe de manera directa un «¡Qué sorpresa!» (146).

El final reconciliatorio y las frases que concluyen no responden a un modelo reivindicativo: «Lo que Manitu ha unido, que no lo separe el hombre. O la mujer. O... Jau» (147). Tampoco es una propuesta. Todos los recursos formales, también este intertexto, apuntan a quitar de la historia toda posible carga trágica para mostrar con humor la complejidad de una situación que ha cobrado gran entidad en nuestra sociedad contemporánea.

En otras ocasiones sí se pone de relieve la necesidad de luchar por defender los derechos de las minorías. Es el caso de «El zurdo», de Javier Ortega (en Valls y Pellicer, 251-259). Este cuento, a diferencia de los anteriores, no sitúa la acción en la época contemporánea al lector, sino en un tiempo anterior, quizá en la postguerra. Sin embargo, esto no es lo significativo en la ubicación del relato, lo importante es que la acción sucede en un momento en el que ser zurdo se entiende como un mal que hay que corregir. Tres hermanos, Paquito, Senén y Sebas, pasan las horas pintando y escribiendo mientras sus padres están fuera de casa. Paquito, el mayor, es diestro, pero a Senén y Sebas sus padres los dejan «con la mano izquierda atada a la espalda» (252) para corregir su defecto. Sebas tiene un carácter amable y apacible, se conforma con facilidad y es feliz de cualquier modo. Senén, sin embargo, es rebelde y mira con dureza a Paquito, que queda como responsable de sus hermanos pequeños.

Hace ya tiempo que se ha generalizado la convicción de que ser zurdo o diestro no tiene relevancia. Ya nadie trata de corregir esta tendencia sino que se busca que los zurdos desarrollen sus propias destrezas. Por eso, la situación

de estos niños es injusta para el lector, que comprende muy bien la rebeldía de Senén y las preguntas que hace a Paquito:

Por más que intentaba encontrar razones, solo conseguía recordar retazos de frases oídas, y nunca la argumentación completa:

— El día de mañana... por tu propio bien... si no enfermarás.

Senén apretaba furioso las mandíbulas y con toda la fuerza de sus pulmones bramaba:

— ¿¡Por qué!? (252)

Las contestaciones del hermano mayor no son suficientes y Senén no está dispuesto a conformarse, la razón del mañana no le convence. Vienen aquí muy a propósito las razones que plantea Paz al hablar de la rebelión de los jóvenes: «los muchachos quieren acabar con la situación presente precisamente porque es un presente que nos oprime en nombre de un futuro quimérico» (217).

El cuento continúa, la familia se traslada de barrio y en la nueva escuela los niños sufren vejaciones por parte de sus compañeros. La incapacidad de Paquito para enfrentarse a esa situación se ve contestada por la actitud valiente de Senén, que mientras tanto sigue dibujando con la izquierda a escondidas. En un momento determinado, al ver su actitud, el hermano mayor «cogió el bolígrafo con la mano izquierda y apretando trató de escribir su nombre. Le salió una figura extraña, un borrón ilegible» (259). Muestra este gesto que Paquito ya no busca afirmarse en una identidad forzada, sino que reconoce que su hermano tenía razón. Los padres quedan desautorizados por no haber sabido reconocer a su hijo como quien es y Senén, con su tenacidad, es modelo de resistencia, de defensa de lo íntimamente valioso por encima de cualquier autoridad.

Como ha correspondido generalmente a los relatos reivindicativos, en este caso el estilo es realista y no hay experimentación formal. El acento en el presente llega, como hemos visto, a través del tema y de los símbolos utilizados. El rechazo a la actitud de los padres supone una ruptura con el pasado y la negación de posibles recompensas anula el futuro. La firma con la que acaba el cuento liga el tema de la identidad a la expresión personal, a la idiosincrasia particular más allá de cualquier pretensión unificadora o anuladora.

Rebeliones juveniles

El último grupo del que habla Paz es el de los jóvenes. Las revueltas de mayo del 68 eran todavía muy recientes cuando el mexicano pronunció estas conferencias. Hoy muchas de las reivindicaciones sociales de la juventud de entonces se han convertido en logros. Pero cada generación sigue queriendo afirmar el disfrute del momento presente por encima de las promesas de una

felicidad futura que exige sacrificar el hoy. Paz sospecha que la insistencia de los jóvenes actuales en los placeres del cuerpo surge como consecuencia de una «doble condenación del hombre: la condena al trabajo y la represión del deseo» (218). Considera que el trabajo se comprende como castigo debido a «la ética protestante y capitalista con su moral del ahorro y del trabajo, dos formas de construcción del futuro, dos tentativas por apropiarnos del porvenir» (218). Es la mirada capitalista sobre el hombre la que provoca una desacralización del cuerpo, que queda convertido en fuerza de producción: de ahí la necesidad de reprimir el deseo, ya que desde esa perspectiva «el placer es un gasto, la sensualidad una perturbación» (219). La rebelión ante estas actitudes tuvo en los años 60 y 70 grandes dosis de idealización del cuerpo y el placer. En los cuentos de los últimos años, sin embargo, la perspectiva ha cambiado. Los relatos siguen centrándose en el tiempo presente, en el placer inmediato, pero no exaltándolo, sino expresando, con sensación de vacío, su fugacidad. Esta sensación de desencanto, quizá por lo que tiene de nostalgia de otros tiempos con horizonte, hace que en estos textos haya menos experimentación formal. De todos modos no se trata de nostalgia de pasado, ni siquiera de futuro. Es nostalgia por el sentido del momento presente. Son relatos que se centran en el presente, sin mirar hacia atrás y sin confiar en tiempos mejores, que tratan de sacar lo mejor del tiempo incierto en el que viven. Son también, con mucha diferencia, los más numerosos.

A pesar de las difíciles circunstancias sociales que ha pasado España en los últimos años, apenas hay cuentos que toquen temas como la crisis, los desahucios o la falta de trabajo. Una excepción es «En la oficina» de Irene Jiménez (en Neuman, 163-176). La empresa en la que trabaja Leticia, la protagonista, está reduciendo personal por la crisis. Ella no se asusta, sabe que por su formación y su trabajo es la mejor preparada de su área y confía en ello. Y además, por su juventud, tiene un sueldo muy bajo. «Sí—pensó por primera y última vez—. Con lo que me pagan sería absurdo que prescindieran de mí» (165). Sin embargo la echan, como a otros, que se quejan con argumentos parecidos: «pensaba que echarían de la oficina a los caros o a los inútiles. Pero sólo nos han mandado a la calle a los jóvenes. Cuesta poco dinero que nos vayamos, y damos menos lástima que los demás» (167).

Esta descripción muestra una actitud hacia el trabajo distinta de la que critica Paz, pero diferente también de aquella con la que reaccionaron los jóvenes de su época. Ni se trata de trabajar por apropiarse de un futuro incierto, ni de limitar el trabajo para disfrutar de la vida. Estos jóvenes están contentos con su trabajo y ven cortadas bruscamente las posibilidades de desarrollar en él sus cualidades. Cuando Leticia habla con una amiga para contarle la situación, esta, para animarla, le dice: «trabajar es sólo vender tu tiempo. Aprovecha que ahora no trabajas para transformar en planes tus sueños» (174). Sin embargo, Leticia no se tranquiliza; su mirada es realista. Manuel, su novio, preocupado, también le insiste en este mismo sentido, pero ambos saben que soñar no les va a hacer más felices. A pesar de todo, están juntos y la adversidad les une más:

esto es lo único que importa. El relato concluye con esta constatación: «minutos después, mientras lo veía marear unos huevos en la sartén a través de la puerta, a Leticia le pareció que nunca antes lo había querido tanto» (175-176).

El relato, por tanto, termina subrayando la felicidad del momento presente y la importancia de la satisfacción personal frente a las adversidades y obstáculos que impone la sociedad. Como explica Lozano, en la narrativa española contemporánea nos encontramos «con la revalorización posmoderna del sentimiento como forma de superar el vacío nihilista y la pérdida de valores ocasionados por la muerte de las seguridades de la modernidad» (195). Esto tiene un efecto en el discurso: la línea argumental, razonada y de carácter justificativo, se ve truncada y en cierto modo deslegitimada (no en cuanto a sus razones pero sí como soporte de sentido) por la irrupción de un sentimiento de plenitud presente.

Por lo general, sin embargo, el contexto social no se nombra, y los sentimientos, puestos en primer lugar, son el centro del argumento. En muchos casos, con la visión de sinsentido a la que me he referido antes. Cristina Grande en «Osito» (en Valls ed., 91) presenta a una chica, a la que han despedido del trabajo, que decide aprovechar el finiquito para viajar. Se fija en un marino robusto cuyo nombre no llega a recordar y con quien no consigue hablar mucho. Sin embargo, duerme con él: «me sentía a gusto con aquél bárbaro» (91). Se fija en que tiene un oso de peluche viejo. «Por la mañana me dijo que debía irme, y ya junto a la puerta, supe que eran vanas mis ilusiones de que al menos me regalara el osito» (91). La referencia al peluche, más que una nostalgia de la infancia, busca subrayar por contraste el desencanto que se trasluce no ya de esa aventura sino de lo que espera del amor en general. No queda asomo de las utopías de liberación sexual, solo una fría constatación de la supresión de cualquier tipo de romanticismo ligado al amor.

En contraste con este cuento se podría destacar la «Historia de un valiente» de Loli Rivas (en Valls ed., 258), en la que el protagonista, enamorado perdidamente de Sara, narra «su primer viaje desde que viven juntos». Cuando Paula, que también viaja con ellos, se turna con Sara para conducir, la protagonista se queda dormida en el asiento de atrás. En ese momento,

él siente un amor tan profundo, tan devastador, tan animal, que no puede evitar arriesgarse. Salta hasta el extremo del asiento, donde descansa la cabeza de Sara, y la besa suavemente en los labios. Luego se desliza hasta la curva de su cuello. Empieza a costarle respirar, pero no se preocupa, dónde va a estar mejor que allí, con Sara... Lo último que piensa es que ha valido la pena salir de la pecera. (258)

El efecto final, humorístico y fantástico, es una nota común en los relatos con tonos idealistas. Las emociones románticas solo parece tener cabida en contextos irreales o irónicos. En este cuento, además, se puede destacar la relación de las emociones con el tiempo presente que hemos visto antes: el riesgo que asume el protagonista por besar a su amada acabará llevándolo a la muerte, pero en el momento de actuar no tiene en cuenta circunstancias ni consecuencias. Se verifica así la afirmación de Paz de que «la rebelión del

cuerpo es también la de la imaginación. Ambas niegan el tiempo lineal: sus valores son los del presente. El cuerpo y la imaginación ignoran al futuro: las sensaciones son la abolición del tiempo en lo instantáneo, las imágenes del deseo disuelven pasado y futuro en un presente sin fechas» (219).

El último de los relatos que voy a comentar es «La felicidad», de Andrés Neuman (en Valls ed., 272). Su protagonista es un ser desdoblado, un hombre que se llama Marcos pero que querría ser su amigo Cristóbal. Tanto es así que su mujer, que lo adora, por darle gusto se va con Cristóbal y «se acuesta con él, con el hombre que yo quisiera ser» (272). Mientras tanto, Marcos no deja de esforzarse por ser como el otro: estudia, va a clases de baile, cocina... Y mientras tanto, olvida el presente, el tiempo en el que está contado el cuento, para soñar en el futuro:

Ojalá mi esmero esté a la altura de sus esperanzas, y algún día, muy pronto, nos llegue el momento. Ese momento de amor inquebrantable que ella tanto ha preparado, engañando a Cristóbal, acostumbrándose a su cuerpo, a su carácter y sus gustos, para estar lo más cómoda y feliz posible cuando yo sea como él y lo dejemos solo. (272)

A través del desdoblamiento del personaje, Neuman pone de relieve la incoherencia que supone vivir pensando en metas futuras sin hacer caso al presente. «El futuro, dice Octavio Paz, es la proyección de nuestros deseos y su negación; no existe y, sin embargo, nos roba realidad, nos roba vida» (220). En este cuento el futuro no es el de una utopía social sino el de la construcción de la propia identidad. Los obstáculos que se le plantean al protagonista están dentro de sí mismo. La ironía recoge sobre sí la carga del paso del tiempo, de la historia que mira hacia el futuro, mientras que el tiempo presente en el que está narrado el relato es realmente una burla del narrador al protagonista, un recurso paradójico a nivel metatextual.

En el recorrido que hemos hecho por la narrativa española de los últimos años, se advierte que, tal y como predecía Paz, el presente absolutiza la mirada del hombre del siglo XXI. Eso le lleva, por una parte, a insistir en la necesidad de afirmar de su identidad particular hoy, a no esperar nada de tiempos mejores, a no enjuiciar los comportamientos ajenos. Por otra parte, le priva de la sensación de sentido que las grandes narraciones habían otorgado: se desarrollan con más fuerza los relatos breves, fragmentados, anónimos, sin causas ni consecuencias. Sin embargo, aunque sigue habiendo experimentación formal en textos rotos o formas verbales no personales, en general predominan los relatos de factura poco arriesgada.

Merece una atención especial la importancia que adquieren los sentimientos y las emociones frente a las reflexiones, de tal modo que en ocasiones llegan a romper la estructura argumental de los relatos. Este protagonismo no oculta la fugacidad real de las emociones o los placeres, pero les da un valor que no habían tenido hasta ahora. De ahí también la afirmación alegre de la fantasía, la caricatura y el humor, que nos recuerdan que ya no son válidos los códigos lógicos con los que veníamos leyendo hasta ahora la realidad.

Bibliografía

- Bauman Zygmunt, *Identity*, Cambridge, Polity, 2004.
- Castells Manuel, *Redes de indignación y esperanza*, Madrid, Alianza, 2012.
- De Weese Pamela, «La ironía: el arte de la interpretación», en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo, 2003, p. 33-42.
- Encinar Ángeles (ed.), *Cuento español actual (1992-2012)*, Madrid, Cátedra, 2014.
- Foucault Michel, «El sujeto y el poder», *Revista Mexicana de Sociología*, 50, 3, 1988, p. 3-20.
- Hassan Ihab, «El pluralismo en una perspectiva postmoderna», *Criterios* 29, 1991, p. 267-288.
- Jameson Fredric, *El postmodernismo revisado*, Madrid, Abada, 2012.
- *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Lozano-Mijares Ma^a Pilar, *La novela española postmoderna*, Madrid, Arco Libros, 2004.
- Lyotard Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 2012.
- Neuman Andrés (ed.), *Pequeñas resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*, Madrid, Páginas de espuma, 2010.
- Paz Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1998.
- Roas David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.
- Sáez de Ibarra Javier, «Entrevista», en *El librepensador* [en línea] 12/07/2009 [consultado el 23/05/2016]. Disponible en: <http://www.ellibrepensador.com/2009/07/12/entrevista-a-javier-saez-de-ibarra/>
- Sáez de Ibarra Javier, «Entrevista», en *Literaturas.com* [en línea] 09/2009 [consultado el 23/05/2016]. Disponible en: <http://www.literaturas.com/v010/sec0909/entrevistas/entrevistas-01.html>
- Valls Fernando, «Sobre el cuento español actual y algunos nuevos nombres», en *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls (eds.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 129-162.
- Valls Fernando (ed.), *Mar de pirañas: nuevas voces del microrrelato español*, Palencia, Menoscuarto, 2012.
- Valls Fernando y Gemma Pellicer (eds.), *Siglo XXI: los nuevos nombres del cuento español actual*, Palencia, Menoscuarto, 2010.